

**AUTORREFLEXIVIDAD E INVESTIGACIÓN EN LA  
LITERATURA METAFICCIONAL**

**JAIRO RESTREPO GALEANO**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
MAESTRÍA EN LITERATURA  
BOGOTÁ, D.C.  
FEBRERO DE 2009**

# AUTORREFLEXIVIDAD E INVESTIGACIÓN EN LA LITERATURA METAFICCIONAL

JAIRO RETREPO GALEANO

*Trabajo de grado presentado como requisito  
parcial para optar por el título de Magister  
en Literatura*

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
MAESTRÍA EN LITERATURA  
BOGOTÁ, D.C.  
FEBRERO DE 2009

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

**RECTOR DE LA UNIVERSIDAD**

Joaquín Sánchez, S.J.

**DECANA ACADÉMICA**

Consuelo Uribe Mallarino

**DECANO DEL MEDIO UNIVERSITARIO**

Luis Alfonso Castellanos, S.J.

**DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA**

Jaime Alejandro Rodríguez

**DIRECTORA DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA**

Graciela Maglia

**DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO**

Jaime Alejandro Rodríguez

La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis; sólo velará por que no se publique nada contrario al Dogma y a la Moral Católica, y por que las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales; antes bien, se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia.

A la Universidad Javeriana, por orientarme sabiamente; a la Universidad Central, por permitirme desarrollar la maestría; a mi esposa María del Rosario, por su comprensión y amor; a mis hijos María Helena, Daniela, Federico y Sofía, por la alegría de saberme en este trance del conocimiento.

## **TABLA DE CONTENIDO**

### **COMPONENTE TEÓRICO**

Introducción	10
Capítulo I, La modernidad y el arte de la novela	27
Modernidad y estética (primera modernidad)	31
Segunda modernidad	52
Capítulo II, Posmodernidad estética	68
Posmodernidad y novela	101
Colombia y América Latina y su inserción en el posmodernismo (modernismo)	108
Posmodernismo	113
Capítulo III, Autorreflexividad e investigación en la literatura metaficcional	122
Autorreflexividad	124
Investigación y ficción literaria	154
Conclusiones	183

## COMPONENTE PRÁCTICO

Desencadenantes de Sin límite (Anástasis)	9
Día Uno	14
Día Dos	25
Día Tres	53
Día Cuatro	120
Día Cinco	145
Día Seis	157
Día Siete	173
Colofón	197

## AUTORREFLEXIVIDAD E INVESTIGACIÓN EN LA NOVELA METAFICCIONAL

*Para saber lo que realmente ocurre en el presente, primero hay que interrogar a los artistas; ellos conocen mucho más del presente que los sabios y los tecnócratas porque viven en el presente absoluto<sup>1</sup>*

Por naturaleza, el arte inspirado por la risa de Dios no sirve a certidumbres ideológicas, las contradice. Como Penélope, deshace cada noche el tapiz que los teólogos, los filósofos, los hombres instruidos tejieron el día anterior<sup>2</sup>

---

**SIN LÍMITE**

**DESENCADENANTES DE SIN LÍMITE**

**Anástasis**



## Palabras clave

Novela decimonónica, novela metaficcional, novela colombiana, mundos posibles, teoría de los juegos, presentación, autorreflexividad, investigación de la novela (verdad y verosimilitud).

## Introducción

La propuesta se compone de dos momentos: uno teórico-crítico y el otro narrativo-novelado. El teórico-crítico propone un análisis conceptual en torno a la novela metaficcional desde dos perspectivas discursivas: la investigación y la autorreflexividad, y se denominará: **Investigación y autorreflexividad en la novela metaficcional**; entendida la metaficción como el texto que es autocosciente de su ejercicio de escritura, es decir que es presentacional en el sentido de que versa sobre sí misma, o que ficcionaliza su proceso de producción y de recepción al elaborar su propio metatexto, o que coloca en la escena textual su quehacer ficticio y problematiza su estatus como ficción. El texto

---

Hombre casado y separado, dos hijos, mujer y hombre, de trece y once años respectivamente. Edad: cuarenta. Hace tres meses tuve un accidente que me mantuvo en coma durante trece horas en un hospital.

Vivo solo en la séptima planta de un edificio de diez pisos. Hasta hoy profesor en una universidad de Cartagena. Llevo siete días escribiendo una novela en variantes. Hace seis noches las ventanas del apartamento del sexto piso del edificio, al costado del cual vivo, han dejado de tener luces, ahora las luces vuelven a las ventanas.

Desde el norte viene una nube, la nube está ahí y mancha el firmamento. Está ahí porque la miro y la nombro. La nube lleva una dirección, un sentido, ¿pero cuál? Aún no sé nada de cuanto voy a referir; no sé si será una historia, o proyección de la misma.

Esto tiene la apariencia de un comienzo. Pero, ¿cómo puede haber un comienzo en lo que no termina? Hay una voz, más no una dirección. Una voz y escribe; lo pido a mi memoria y lo puede. Hay un nombre, pero el nombre ahora no importa.

Cuanto he venido creando son poéticas y como tales se manifiestan en la escritura. Poéticas abiertas,

narrativo-novelado apunta a escribir una novela sobre una novela; la novela sobre la novela tiene el título **Desencadenantes de Sin límite**; la novela sobre la cual se hace **Desencadenantes de Sin límite**, se denomina *SIN LÍMITE*, cuyo autor soy yo, compuesta, por el momento, de ocho variantes: 1. *La marca de la ausencia*, 2. *Oníricas*, 3. *Reloj de Arena*, 4. *Yo viendo llover*, 5. *Anástasis*, 6. *Huir de la huida*, 7. *Cada día después de la noche*, 8. *Anastasia, la guerra*, 9, *Rizos*.

Los hilos que comunican el momento teórico crítico con el ejercicio creativo son: la idea de investigación y autorreflexividad. Investigación y autorreflexividad entendidos como datos teórico-críticos, e investigación y autorreflexividad entendidos como datos de una realidad dada manipulados para construir pasajes de la novela propuesta.

Se conceptualizará la novela moderna, su desarrollo histórico hasta desembocar en la novela posmoderna y dentro de esta la novela metafictional con sus implicaciones autorreflexivas y los modos de investigar para la construcción de la novela. Ello llevará igualmente a hacer una reflexión sobre dos cuestiones: una, la idea de verdad y verosimilitud y dos, la cuestión en torno a la representación, presentación en la novela metafictional.

Al establecer un diálogo entre teoría y praxis, estoy queriendo decir que la Maestría de Literatura en la Universidad Javeriana, por su campo de estudio: la obra literaria y los marcos teóricos y refer-

---

inclasificables. Otros los órdenes, las categorías.

Desplazamientos de la realidad con su lógica circunstancial. Asuntos puros en medio de una situación concreta, pensamientos lúcidos, como si estuviera despierto. Mi mente siempre, de alguna manera, accede a múltiples circunstancias; riqueza que llega, muchas veces, a la comprensión o a la incomprensión; operaciones aleatorias convirtiéndose en fabulaciones cargadas de emotividad. Parpadeantes imágenes, lampos de situaciones, de voces, surgen en determinada circunstancia sin haber sido buscadas por mi mente; brotan sorpresivas, como si se me hubiera escapado el control de mi lógica, de mi razón cotidiana, de mis ideas, por lo mismo siempre en el filo de mi experiencia, en la frontera entre realidad y ficción.

piso del edificio, al costado del cual vivo, han dejado de tener luces, ahora las luces vuelven a las ventanas.

Desde el norte viene una nube, la nube está ahí y mancha el firmamento. Está ahí porque la miro y la nombro. La nube lleva una dirección, un sentido, ¿pero cuál? Aún no sé nada de cuanto voy a referir; no sé si será una historia, o proyección de la misma

Cuanto he venido creando son poéticas y como tales se manifiestan en la escritura. Poéticas abiertas,

enciales, son un todo integrado; un campo no se comprende ni se explica sin la presencia del otro; igualmente considero que, si hemos venido hablando de interdisciplinariedad, nada mejor que mirar en conjunto dos modos de ver y de hacer mundos (mundos posibles) y de establecer juegos, de modo que es conveniente y saludable para la Maestría un ejercicio como el que propongo. No veo la razón de una teoría crítica escindida de la praxis ficcional.

La novela metaficcional, como construcción autorreflexiva, ha sido poco estudiada en Colombia; los autores que se han ocupado del campo de la posmodernidad literaria han sido Jaime Alejandro Rodríguez con su texto *Autoconciencia y posmodernidad. Metaficción en la novela Colombiana* (1995); el sociólogo colombiano Jaime Eduardo Jaramillo Jiménez, con su libro breve, *Modernidad y posmodernidad en Latinoamérica*; Carlos Rincón, teórico y crítico académico, con su escrito *La no simultaneidad de lo simultáneo*; Adalberto Ojeda, *La novela posmoderna y su aplicación como herramienta de análisis en la obra del escritor colombiano Julio Olaciregui*, tesis dirigida por Jaime Alejandro Rodríguez, Pontificia Universidad Javeriana, 1997 y, finalmente, el trabajo del norteamericano Raymond Williams, *Posmodernidades latinoamericanas. La novela posmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*, 1998.

Como escritor de ficción, especialmente en el campo de la novela metaficcional (he publicado: un

---

inclasificables. Otros los órdenes, las categorías.

Desplazamientos de la realidad con su lógica circunstancial. Asuntos puros en medio de una situación concreta, pensamientos lúcidos, como si estuviera despierto. Mi mente siempre, de alguna manera, accede a múltiples circunstancias; riqueza que llega, muchas veces, a la comprensión o a la incomprensión; operaciones aleatorias convirtiéndose en fabulaciones cargadas de emotividad. Parpadeantes imágenes, lampos de situaciones, de voces, surgen en determinada circunstancia sin haber sido buscadas por mi mente; brotan sorprendidas, como si se me hubiera escapado el control de mi lógica, de mi razón cotidiana, de mis ideas, por lo mismo siempre en el filo de mi experiencia, en la frontera entre realidad y ficción.

La continuidad en esta narración un oficio de ubicación, dada la circunstancia en la cual estoy, pero sin seguir esta circunstancia para derivar una línea recta, un lugar de causas y efectos. Imágenes de frecuencia elevada que aparecen por instantes y, al quererlas atrapar, se

Cuanto vivo en mi interior, en lo más oculto de la mente, muestra a las claras cómo estoy lleno de actividad de la que no soy consciente, (prueba de mi continua creatividad en el cerebro), lleno de imágenes de lugares, gente, cosas, situaciones nunca vistas, de voces nunca antes escuchadas. Todo locura, sin ser espectador.

libro de cuentos: *Ojos de Arena*, tres novelas: *Puertas Cerradas*, *Cada día después de la noche* y *Narración a la diabla*), me he interesado por el origen, desarrollo y presencia de este tipo de construcción novelística, en general y particularmente en América Latina y Colombia. Por otra parte he tenido inquietud por entender la “investigación” dentro de la construcción de una novela; qué hace que este tipo de “investigación” sea distinto al desarrollado en las ciencias sociales: antropología, sociología, historia, etc. Lo anterior implica una discursividad que tenga en cuenta la idea de verdad frente a la idea de verosimilitud.

Mi interés y pertinencia para hacer este estudio, particularmente en la Maestría de Literatura, se debe, además de lo dicho atrás, al hecho de que en Colombia se han propuesto y propondrán especializaciones, maestrías y doctorados en el campo de la creación literaria. La Universidad Central, la Universidad Nacional están incursionando en este tipo de conocimiento. El ejercicio teórico-crítico, como práctico, puede ofrecer luces a los alumnos en la construcción de sus ficciones literarias.

Las preguntas que planteo son las siguientes: ¿Qué entender por novela metaficcional en y cuál su desarrollo hasta el momento actual? ¿En qué sentido es posible hablar de investigación en la construcción de una novela y qué tipo de autorreflexividad se da en ella? ¿Cómo entender la idea de verdad frente a la idea de verosimilitud en la novela metaficcional? ¿Es posible hablar de presentación en la

---

desvanecen, de ello queda la desconcertante sensación de estar ubicado en otra esfera, en otra dimensión.

Estas imágenes son inopinadas, anárquicas y fragmentarias, se desvanecen tan rápidas en un carrusel de fantasmagorías y subliminalidades; asombrosamente elusivas. Aunque se presenten de este modo, en lo absoluto del instante,

he aprendido a reconocerles una historia, un cuerpo de secuencias con un sentido de mundo paralelo. Imágenes que no se disuelven unas en otras, cada una de ellas posee entidad propia. Son mis propios sentidos caminando por otros espacios, otras temporalidades. Vidas paralelas con reglas lógicas igualmente exigentes.

Voy a entrar y salir de mí. Nunca tan afuera ni tan adentro como ahora. En estas dos esferas creo la espiral donde el todo está en lo particular y viceversa. ¿Historias? ¿Una historia? No. Momentos, singularidades. Ninguna singularidad se agota. Los extremos, los centros, adentro y afuera simultáneamente. Entre lo rápido y lo lento, el potro de mi imaginación.

novela metaficcional? ¿Cómo hablar de una novela construida con la construcción de otra novela? ¿Cuáles son los contenidos de la novela *Sin límite* y por qué se ubica dentro del campo de la metafiction? ¿Es posible construir la novela de una novela en la que se establezcan relaciones con los cuerpos conceptuales teóricos sin que la novela pierda su esencia ficcional?

Los objetivos a desarrollar son los siguientes: Construir la octava variante a la novela *Sin Límite*, en la que se muestren los pasos y los ejercicios investigativos para que la novela posea esa estructura dinámica y autorreflexiva que la caracteriza. Hacer una reflexión crítica al modo como teóricamente se ha entendido la novela metaficcional desde el momento de su aparición hasta hoy. Planteamiento que se hará desde las teorías de la ficción literaria. Conceptualizar la investigación de la novela teniendo en cuenta las siguientes categorías: verdad y verosimilitud, presentación, el texto como mundo posible, como juego. Para lograr lo anterior, parto, en primer lugar de la conceptualización en torno de la novela posmoderna y, dentro de ella, la novela metaficcional.

### **Investigación de la literatura**

El interés es perfilar la cuestión de la investigación en el ejercicio mismo de la labor creativa. Lo primero que me pregunto es: “¿Qué es investigación en literatura?” “¿Se puede llamar investigación

---

### **Singulares y complejos como suelen ser, los eventos iniciales son estos:**

#### **Día Uno**

Espero a Anastasia.

Parque San Diego.

Una taberna.

Sillas y mesas sobre la calzada que rodea al parque.

He tomado un puesto y me he sentado con la mirada hacia el Hotel Santa Clara, la hermosa arquitectura en otro tiempo convento, hoy hotel de lujo. He pedido una limonada al natural. El vaso se perla de agua y en la madera los círculos entrelazados, cuando lo levanto para beber.

He salido de la universidad directo al parque San Diego para esperar a Anastasia. En la universidad he hablado en clase de situaciones contemporáneas, luego hemos comentado la muerte de una madre y su hija, baleadas cuando quisieron escapar de un retén establecido por la guerrilla entre Zambrano y Carmen de Bolívar.

Conocí a Anastasia la noche inmediatamente anterior en una exposición de un pintor cartagenero. Los

en literatura?” “¿Qué áreas del trabajo en literatura se podría llamar investigación?”. ¿Cómo entender la verosimilitud y la verdad en el texto ficcional?, etc.<sup>3</sup>

La investigación desde la perspectiva de ciencias sociales como la antropología, la sociología, etc., parten de la noción de que ellas, como disciplinas, poseen un cuerpo teórico y unas herramientas metodológicas que las enmarcan, por una parte, dentro del terreno de las ciencias y por otra parte las lleva a establecer criterios de validación de su pensamiento. La literatura, como ejercicio de creación, establece sus propias reglas, de acuerdo con la situación, dominio de los hechos y cognición del artista. No es investigación, en el sentido de las ciencias sociales, la “investigación” que el escritor hace para producir su obra (poema, relato, novela, obra de teatro u otro), por más indagativa y creativa que sea la investigación; tal “investigación”, en el ejercicio literario, aunque escrute una realidad dada, ésta realidad resulta sometida a los mundos posibles y a las reglas de juego que establece el creador y a la necesidad de presentar la realidad ficcional.

Lo anterior se apoyará en la idea de texto como mundo posible y texto como juego<sup>4</sup>. Dos marcos conceptuales propios para comprender la novela posmoderna en su especificidad metaficcional y su tensión creativa.

---

primero que vi de ella fue su espalda, el delineamientos de sus caderas y muslos; el vestido enterizo negro, ajustado, le llegaba hasta sus pies. Cruzado sobre su cuello un chal blanco, de seda; los flecos y las líneas, trazados sobre sus omóplatos, la asimilaban a una pintura de trazos nerviosos. El cabello recogido y negro brillaba listones de plata en la luz de los reflectores. Cuando le vi el perfil supe que en ella había mucho de cuanto buscaba en una mujer, lo corroboré al verle de frente los ojos de un esmeralda aceitoso.

Mediada la distancia de ocho metros, pensé:

Conozco a esta mujer, todo en ella me es familiar, de momento no sé dónde ni cómo entró a formar parte de mi vida.

Dejé que fuera de un cuadro a otro, hasta saberla sola, entonces hice un rodeo desprevenido para tomar la ruta contraria y dar de frente con ella. Una vez la tuve a mi lado, inclinado sobre la pintura, murmuré cómo la combinación de colores en el cuadro estallaba en explosión de selva e inundación de lluvia.

La mujer, un tanto detrás de mí:

- Más bien frontera donde el tiempo se acaba; todo parece detenerse para dar paso a espirales donde

### *Texto como Juego*

Los romanos parten del concepto platónico de *ludus* (comportamiento regido por reglas que requiere esfuerzo, habilidad e ingenuidad por parte de los jugadores) y de *paidia*, una actividad caracterizada por la “diversión”, la turbulencia, la improvisación libre y la fantasía. Como vemos desde entonces la idea de juego tiene un carácter flexible, no hay ningún juego específico que sirva de prototipo para una analogía textual. En literatura se habla de forma genérica y aplica libremente las características de diferentes tipos de juego. A la literatura le interesa la relación entre “juego” y “texto”. Según lo anterior podemos decir que un texto es un juego literalmente, metonímicamente, metafóricamente; ya sea de manera estricta o flexible.

La metáfora del juego en la literatura, funciona a través de unas reglas, pero ellas no son obstáculo ni autoridad tiránica en el camino del jugador que desea alcanzar una meta. El diseño (diseño abierto, dinámico) que aquí pueda darse garantiza una participación activa y placentera del jugador en el mundo del juego.

La literatura, como discurso especializado, crea sus propias reglas y, al hacerlo establece sus propias convenciones arbitrarias, quiero decir, su ordenamiento es situado, provisional y relativo, esto conforma lo que Juri Lotman, citado por Ryan, llama “un sistema modelador secundario”. En las reglas

---

cuanto es, Es, y no lo que queremos sea.

La frase me hizo erguir inmediatamente para mirar en sus ojos el enigma de la misma. El movimiento rápido punzó mis costillas, aún no habían sanado del todo después del accidente. Lo escuchado me sacudió, algo de lo dicho por ella yo lo había tratado con estudiantes de octavo semestre de Comunicación el mismo día: las paradojas del sueño y del tiempo en esos sueños.

Una vez nuestras miradas conocieron la benevolencia y condescendencia de nuestras actitudes, la sonrisa de ella fue pliegues en la comisura de sus labios, trazos en sus mejillas un tanto pálidas. Nuestros trayectos opuestos se unieron para derivar hacia pinturas que ni ella ni yo habíamos visto.

Yo sé que eso es representación de indiferencia irredimible. En algún lugar del tiempo y del espacio campea su punto débil. En este equilibrio de darse y negarse, en apariencia compacto, hay un desajuste futuro, una grieta por donde me precipitaré para tocar el fondo de esa sensibilidad bien protegida.

Esa noche, en el Museo de Arte Moderno, entre la confusión de los amigos, las hablas, el ir de un espacio a otro, la perdí. Antes había concertado una cita con ella en el pequeño parque San Diego. Una

literarias de segundo orden, ninguna es más básica que otra u otras; las convenciones se crean en la medida del ejercicio propuesto; no hay ninguna regla más básica que la convención que permite al lenguaje de ficción crear su propio mundo sin tener que responsabilizarse de la autenticidad de sus declaraciones sobre la realidad. En el nivel más elemental, por lo tanto, está el poder declarativo del lenguaje de ficción sobre el que descansa la analogía del texto juego. Para expresar este poder, se propone reemplazar la noción de representación literaria por el concepto de juego donde es posible hablar de presentación. Esto tiene “dos ventajas heurísticas”; 1) el juego no tiene que ocuparse de lo que representa, y 2) el juego no tiene que representar nada más que a sí mismo<sup>5</sup> .

Manuela Romo, en su libro *Psicología de la creatividad*<sup>6</sup> formula lo siguiente: la construcción de un texto literario-novelístico, siempre es de carácter personal y estético; en tal sentido no hay solución de continuidad entre el proceso de búsqueda y la solución del problema. Lo que ocurre es que se definen conductas de búsqueda de problemas sea en la etapa inicial, media o final. Ello es así dado que la formulación del problema debe ser igualmente de orden creativo, pues lo que se crea aquí son mundos posibles desde la perspectiva del juego. El problema del acto creativo casi siempre no es visualizado por el “ojo de la mente”, se puede descubrir por la interacción con los elementos que lo constituyen. El trabajo, en su proceso, no impone restricciones al trabajo por hacer. En el acto creador se suele

---

vez me percaté de su ausencia salí a buscarla en la plazoleta de San Pedro Claver, a un costado del museo. Nada.

Mientras la espero me siento cazador de mariposas desplegando su malla tejida de palabras venidas desde antiguo.

Vuelvo a pensar:

No me es ajena, en torno a ella ha habido periplos, aún no logro definirlos.

Cuando la veo entrar y se dirige por entre las mesas desperdigadas en el parque, finge no percatarse de mi presencia. Pero sé que ella quiere dominarme con la sutileza de su artístico coqueteo, con el arte sutil de la seducción y del disimulo. Es su manera de llevarme a su aparente docilidad y desamparo, alternados con su perspicaz indiferencia.

Me levanto de la silla, rodeo la mesa, retiro otra silla de la mesa. Mis manos la toman por los brazos, rozo levemente mis labios en sus mejillas a modo de saludo. Estoy contento de tenerla aquí, se lo hago saber cuando presiono mis dedos en sus brazos. La invito a hacerse junto a la mesa para acercarle la silla. Me agrada su perfume. Al sol la veo más blanca, más oscuro su cabello, más oscuro el



aplazar la estructura final. Esto de mantener abierto los problemas permite una mayor tolerancia a la ambigüedad, impidiendo de este modo el cierre prematuro. Cuando no hay cierre prematuro se favorece la incorporación de nuevos elementos o nuevos enfoques facilitadores de la solución. El artista mantiene siempre una actitud escéptica y de autoexigencia en el sentido autorreflexivo, lo que le permite mantenerse abierto e indefinido hasta la culminación de su obra, y aún así.

### *Texto como mundo*

La noción de mundos posibles está presente (no necesariamente explícito) en la actuación, en las propuestas imaginativas y creativas de la empresa cotidiana de los hombres; siempre existirá un mundo real y un mundo alternativo a este. Algunos de los mundos alternativos pueden, en determinadas ocasiones, llegar igualmente a ser reales, a tener su propia autonomía, quiero decir, la propiedad de ser verosímiles; otros, en el caso de mundos posibles, se pueden mantener en situación de existencia mental. En otros términos, “los mundos posibles tienen su existencia dentro o fuera del mundo que corresponde a la realización objetiva efectivamente actualizada”<sup>7</sup>.

Marie-Laure, Ryan, en *La Narración como realidad virtual*<sup>8</sup> expresa que

La teoría de los mundos posibles se basa en la idea establecida teóricamente de que la realidad (la suma total de lo imagin-

---

aceite esmeralda de sus ojos. Anastasia ha acudido a la cita y sabe bien de mis intenciones respecto de ella. Comprende cómo tarde o temprano deberá llegar a una decisión; sin embargo, no quiere sentir la urgencia de ello. Una vez establecida, cómoda, suspira, le pregunto qué desea beber. Quiere un vino. Mientras lo traen, Anastasia finge ignorarme sin saber que estoy al corriente de su verdad oculta. Anastasia no tiene intención de engañar, no tiene claridad sobre su comportamiento, no está infectada por este mismo. Ahí, al otro lado de la mesa, es incapaz de mostrar totalmente su deseo, enmascara su deseo y no es consciente de ello, así que se aplica a distraer el placer mismo del deseo, y lo distrae con lo leído, visto, oído, imaginado en lugares y tiempos donde yo no he estado.

No hay duda, Anastasia sabe de su deseo, es sensible al apetito que inspira en mí, sabe delante de sí a un amante. Sin embargo muestra frialdad y distanciamiento.

Traen el vino. Da un sorbo. Luego ella retira la silla de la mesa y, antes de ponerse de pie, me dice que va al baño. El vaivén corto, rápido, eléctrico de sus caderas dibuja trazos en su ropa vaporosa. Es un andar saltarín, cimbreante, de animal montuno. En esos movimientos ella se aferra a las armas de su juventud, de su belleza para alimentar mi codicia.

De regreso, sentada ya, veo sus manos sobre la mesa, avanzo las mías hasta tomarlas. Ni las abandona

able) es un universo compuesto de una pluralidad de elementos distintos, o mundos, y está jerárquicamente estructurada por la oposición de un elemento claramente designado, que funciona como centro del mismo para los demás miembros del conjunto. El elemento central se supone que es el “mundo actual y los satélites son solamente mundos posibles.

Para lo anterior, se tendrá en cuenta los textos de ficción como: Augusto Roa Bastos, *Vigilia del Almirante*, Juan Carlos Onetti, *Para una tumba sin nombre* y Fernando Vallejo, *Chapolas negras*, donde lectura y escritura se imbrican para dar cuenta de un proceso de investigación en torno a la vida de los personajes. Estos autores investigan, organizan y analizan la información sobre la propuesta. Se tiene, pues, entre manos, proceso y resultado al mismo tiempo. El narrador le cuenta al lector el proceso que llevó y está llevando en el momento de la escritura, como igual le ofrece el resultado; hace referencia al espacio desde el cual escribe y cómo es su experiencia con las múltiples fuentes.

### *Autorreflexividad*

Finalmente, en torno a las cuestiones conceptuales, tendré en cuenta la autorreflexividad, enmarcada dentro del constructivismo. La autorreflexividad existe desde hace mucho tiempo en la literatura, la encontramos en la lírica, se puede pensar sobre todo en la llamada poesía “poetológica”, cuyo tema

---

ni las retira, un temblor apenas perceptible. Si las abandona consiente el cortejo, si las retira rompe el hechizo, la armonía turbadora e inestable que conforman el encanto del momento.

La miro a los ojos, los tiene entornados, puestos en una realidad donde ella no quiere pensar. Bajo la mirada a las manos y el leve temblor en ellas es lucha para retrasar lo más el instante de la decisión de dejarlas o retirarlas. Así, pues, abandona la mano, pero no se da cuenta, o no quiere percibir que la deja en mi mano. Ella, en este momento es instante puro, total espiritualidad. Una cosa, ni consentida ni resistente. Contempla su cuerpo desde afuera, como un objeto pasivo, al cual le pueden ocurrir cosas, pero no tiene fuerza de voluntad para provocarlas ni evitarlas, todas sus potencialidades están fuera de su voluntad.

La miro, me mira.

Uno en el otro, la mirada es una mirada para penetrarnos y buscar dentro de nosotros cuanto hay de uno para el otro.

Las miradas ahondan, socavan, indagan.

Total y absoluta mirada.

es escribir poesías o a veces escribir esta poesía. En la dramaturgia también se da lugar a la “realidad inventada”, construida, en la aparente realidad de las situaciones que se desarrollan en escena; piénsese en *Las nubes* o en *Las avispas* de Aristófanes; piénsese en *Hamlet*; Hamlet escenifica, con algunos autores, usando ligeras variantes, de lo que ha sido víctima su padre; piénsese en Bertol Brech, Thornton Wilder o Peter Weiss.

Sin embargo, la autorreflexividad viene a darse fuertemente en el siglo XX en la narrativa moderna y posmoderna cuando se ahonda en la existencia de un narrador cuya consciencia ordena el texto, es decir introduce e integra estructuras reflexivas al interior del texto.

La novela metaficcional destaca su carácter didáctico y lúdico y la fuerza de la creatividad en los mundos posibles. En ella se invierte el tiempo y el espacio, se reelaboran convenciones tradicionales al tiempo que hace referencia a la creación artística propiamente dicha; igualmente explora la relación entre ficción y realidad. Es una estética que se aleja radicalmente de la realista al llevar implícita la preocupación y la duda en torno a la naturaleza de la realidad, esto hace que se vuelva sobre sí misma para verse como lo que realmente es, ficción y al mismo tiempo presentación. Trata más de ella que de la realidad misma.

Para este aspecto se tendrá en cuenta el siguiente corpus, Samuel Beckett, su trilogía: *Molloy*, *Malone*

---

Nada existe fuera de ellas.

Desde nuestras miradas las preguntas  
para saber cómo perpetuar la especie.

Yo me sumerjo en esa mirada  
y trato de ir al fondo de la historia en ella,  
trato de saber por qué ella ahí, mirándome.

Dónde ella,  
cuándo ella para empezar nuestra historia,  
construirla juntos,

la historia secreta como una película  
tendida en la distancia de sus ojos a mis ojos.

Ella pregunta por mí  
y yo la veo venir desde antiguo,  
trayendo todas las mujeres amadas en mi camino.

O, probablemente, está ahí para traerme otra historia,

*Muere y El innombrable*; Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios* y Rodrigo Parra Sandoval, *El don de Juan*.

El texto como mundo, el texto como juego y la autorreflexividad ayudarán argumentativamente a conceputar sobre la cuestión de la investigación y cómo esta posee su especificidad, distinta a la metodología en las ciencias sociales y humanas, al tiempo que permitirá caracterizar el ejercicio de la metaficcionalidad.

El modo como se procederá será de la siguiente manera: se hará un recorrido por la novela de la modernidad, las implicaciones que la modernidad tiene sobre ella y, al mismo tiempo, las respuestas que ofrece la novela a la episteme del momento. A continuación se mostrará el tránsito de la novela moderna a la posmoderna, desde qué momento se puede hablar de novela posmoderna y dentro de esta la novela metaficcional. Una vez logrado lo anterior se entrará a hacer la reflexión crítica en torno al fenómeno de la autorreflexividad y la investigación para, finalmente ubicar la producción metaficcional en un mundo de economía global (producción y recepción), es decir las implicaciones de la posmodernidad en la novela metaficcional, así como las respuestas que ella ofrece a la episteme del momento.

Todo lo anterior, implica mirar la historia como una espiral, no como un círculo. Un regreso al pasado

---

la historia desconocida por mí,

la posibilidad de que en esta historia todo sea lentitud,

sea naranja degustada,

todo sea fresco en la desnudez.

Si le digo algo en relación con mi concupiscencia, ella me rechazará ofendida. Me desea, pero no debo concretar su gusto ahora, pues lo echaré todo a perder. La seriedad de su rostro neutraliza un

poco su belleza. Tiene un lunar en la parte izquierda de su frente, exactamente donde comienza el parietal y lo miro para guardar silencio.

No le diré nada, decirle algo es equivocarme.

Me ofrezco llevarla a su casa; ella se incomoda, prefiere

La verdad no es un punto fijo, no es estática, dinámica en espiral. Cuestión individual dada a partir de condiciones únicas en mi propia vida.

Hemos estado llenos de prejuicios limitando nuestras percepciones del momento: convicciones, gustos, opiniones. No hay verdades, lo dado es creatividad en relación con la naturaleza y con cuanto nosotros mismos somos, y esto está más allá de nuestras palabras, de nuestras opiniones, de nuestros gustos, de nuestras emociones.

pero bajo perspectivas distintas. Ciertamente cuestiones examinadas con anterioridad, olvidadas o momentáneamente resueltas, vueltas a plantear con el intento de solucionar dilemas contemporáneos que de otro modo parecen inabordables. El conocimiento no es mera repetición, es acumulativo, crece a través del redescubrimiento creador de cuestiones antiguas.

Una vez desarrollado lo anterior, la idea, apunta a entrar en la discusión crítica (ventajas y problemas) de los contenidos específicos del arte de novelar en el postmodernismo, teniendo en cuenta que en la novela postmodernista se da la novela metaficcional, la nueva novela histórica, la novela negra, la novela de ciencia ficción, y las escrituras hipermediáticas, para centrarnos particularmente en la meta-ficción, en dos aspectos: en primer lugar la autorreflexividad; en segundo lugar, la investigación de una realidad para insertarla en la construcción de los mundos posibles y los juegos que se establecen en tales construcciones ficcionales. En ello está implicado el fenómeno de la verdad y la verosimilitud que permitirá hablar de la búsqueda de la ficción en construir presentaciones más que representaciones, el viejo problema de la mimesis y la autonomía en la novela. Hago énfasis en la presentación, pues me parece que lo que la novela posmoderna del actual momento apunta es a construir mundos absolutamente autónomos, cuyo sentido de realidad se deben buscar en la creación misma y no en la realidad factual como tal; esto nos llevará a discurrir sobre la verdad y la verosimilitud. Como se

---

tomar un taxi, sola. Insisto y sólo consigo su mirada fría. No quiero dejarla ir así, le pido me de una seña para buscarla, para llamarla.

Ella concluye:

- Yo te buscaré, sé dónde hacerlo.

Levanta la mano, detiene el taxi. A pesar de sus rotundas negativas, no está descompuesta por algo dicho o hecho. Algo sabe de mí, sabe dónde yo.

De regreso a casa, en el auto, sin la absorción de mi ánimo en su presencia, me esfuerzo por sondear

Así, puedo usar todos los términos, desentrañar los juegos en el ejercicio mismo de jugarlos, y ninguno es absoluto.

Cada juego un término y, a partir de este juego el flujo de mi percepción se desvanece o se llena por completo; aquí no dependo de categorías, nombres, máscaras, experiencias; soy flexible, traspaso la barrera de la individualidad, entonces soy uno y diverso; pierdo una libertad al tiempo de ganar muchas. De este modo; a mayor libertad, mayor cantidad de opciones. Y las opciones son los espacios de mi narración a partir de la pérdida de mis sentidos en lo cotidiano de los vivos. En el umbral de la muerte como en el ahora de mi vigilia, las imágenes se sostienen, esto me impele a escribirlas.

puede observar, el apoyo conceptual sobre el que se sustenta el presente trabajo tiene que ver con la teoría de los mundos posibles y la teoría de los juegos.

En segundo lugar, para lograr el objetivo de la construcción de la novela *Desencadenantes de Sin límite*, me apoyo en la novela *Sin límite* cuyas características son la de ser inacabada, abierta y autorreflexiva; la razón, he encontrado problemático el lenguaje, lo mismo que los procedimientos tradicionales utilizados por los escritores, especialmente los colombianos, para construir sus historias ficcionales. En consecuencia con lo anterior, he llegado al punto de reflejar por mí mismo el proceso de escribir en el mismo ejercicio de ficcionalidad.

La novela *Sin límite*, como se ha dicho arriba, se compone de las siguientes variantes: *La marca de la ausencia*, *Reloj de arena*, *Yo viendo llover* y *Rizos*, aunque hay otras variantes, como dije atrás, las tales no se tendrán en cuenta aquí. En cada variante los protagonistas principales son Jerónimo y Anastasia. Ellos se ubican en realidades otras cuyas expresiones enriquecen la realidad de lo cotidiano de los hombres. Universos alternativos, mundos posibles, juegos de realidades otras que se concretan en: *La marca de la ausencia*: Lugares de lo cotidiano de un desplazado colombiano junto a las búsquedas del mismo protagonista narrador; *Reloj de arena*: La idea del tiempo y la simultaneidad de los mundos posibles; un tiempo como desprendido del espacio, dado que no hay otro universo desde el cual clas-

---

en mi memoria el lugar y el tiempo que me la hacen familiar. El esfuerzo para recobrar el hilo que me lleve a ella, distrae mi atención, por poco atropello a un transeúnte. Para conjurar riesgos innecesarios detengo el auto a un costado de la Calle del Arsenal, me bajo y me siento a una de las mesas que una taberna ha puesto en la calle, protegidas por bolardos. Pido una cerveza.

Vuelvo al ejercicio de escarbar en la memoria.

Todos mis sentidos se concentran en el accidente de hace tres meses. He tratado de dejar a un lado lo ocurrido allí, pero parece haber muchas razones por las cuales regreso siempre al instante donde todo se trastornó, abandonó lo cotidiano para entrar en otras esferas de conciencia.

Armando manejaba su campero Nissan. Yo al lado de él. Atrás mis dos hijos a quienes había ido a recoger en la mañana en casa de mi exesposa Laura. Veníamos del municipio de Santa Catalina. Habíamos pasado el día en casa de un amigo concejal del pueblo. Por la tarde nuestro entusiasmo nos llevó a comprar boletos para disfrutar de una corraleja, en la que aventureros pusieron en juego sus vidas frente a las astas de toros matreros, rejugados en otras tantas fiestas como municipios aledaños a Cartagena.

ificar temporalmente el nuestro. *Yo viendo llover*: Las posibilidades de inmersión de los protagonistas en la textualidad de las lecturas y ejercicios de imaginación y *Rizos*: Descenso o ascenso al mundo otro como homenaje a Carlos Fuentes, y a eso que se supone está más allá de lo que nos apaña en vida. Y el eje de todo ello, el amor; todas las mujeres amadas por Jerónimo, concretadas en Anastasia. Teniendo en cuenta lo anterior se construye, entonces, la novela *Desencadenantes de Sin límite* un periplo, un viaje más por lo inacabado, indeterminado, lo fluido y las implicaciones que ello tiene en la narrativa metaficcional. El espacio será entonces Cartagena de Indias y la aldea Manzanillo del Mar. Lo anterior llevará al autor a poner en tensión la idea de verdad y verosimilitud (el problema de la investigación). Aquí Jerónimo y Anastasia viven otra experiencia en el amor.

Para el objetivo creativo ficcional se tendrá en cuenta todo cuanto tiene que ver con lo situado, provisional y relativo del mundo actual; tales condiciones se verán presentadas en la novela *Desencadenantes de Sin límite*, no como un estudio riguroso sino como el proceso narrativo de las expresiones del mundo posmoderno, donde se incluye la problemática del desplazado en Colombia.

En el ejercicio de esta construcción novelada abordaré, como lector simplemente en algunos casos y como analista en otros, el siguiente corpus cuya característica es la autorreferencialidad en la meta-ficción. Tal corpus permitirá conocer los mecanismos que otros escritores han usado en su ejercicio

---

Anocheía. Hora en la cual a los ojos se les dificulta definir cuanto la distancia perfila. Frente a la pista del Aeropuerto Rafael Núñez, a una velocidad de ochenta kilómetros por hora del Nissan, el bulto negro de un camión de gas estacionado a la derecha, sin señal lumínica por ninguna parte, pareció venírse nos encima mientras íbamos hacia él con escaso margen de maniobra. El viraje brusco hacia la derecha y mi urgencia por proteger a mis hijos hizo olvidar mi cuerpo. Luego mi entrada en un estado que, a quienes me vieron caer en el mar, les pareció la muerte, a mí, en cambio me colocó en tantos y tan diversos planos de vida como he ido escribiendo en mi novela. Y ahora el nombre, el nombre que tanto he querido recordar y no he podido: Anastasia.

Ahora bien, verdad o no, no importa. Cada cual, desde su perspectiva, lo valorará como desee.

## 1

### Anástasis

Esto, lo que soy, lo que es cuando mi cuerpo ya no más. Abajo o arriba, aquí no es posible determinar-

metaficcional (autorreflexividad) y que pueden, de alguna manera ayudar a la construcción de la novela Desencadenantes de *Sin Límite*: James Joyce, *Ulises*; Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, especialmente el tomo VII: *El tiempo Recobrado*; Laurence Durrell, *Cuarteto de Alejandría*; Samuel Beckett con la trilogía: *El innombrable*, *Malone muere*, *Molloy*; Juan Carlos Onetti, *Para una tumba sin nombre*; a continuación autores colombianos como: Ricardo Cano Gaviria, *Lección de abismo*, Andrés Elías Flores B., *El visitante*, Octavio Escobar Giraldo, *El último diario de Tony Flowers*, Nicolás Suescún, *Los cuadernos de N*, Rodrigo Parra Sandoval, *El don de Juan*; Frenando Vallejo, *Almas en pena chapolas negras*; Jaime García Saucedo, *Los viernes son para Flash Gordon* y Jaime Alejandro Rodríguez, *Morir digitalmente*.

Para la reflexión crítica-teórica, se indaga analíticamente el siguiente canon:

L. Dolezel y Narie-Laura Ryan: la noción de mundos posibles, teoría del juego y la inmersión; Paul Watzlawic y Rolf Breuer: la idea de realidad inventada (constructivismo); autores como Fred-eric Jameson, Guilles Lipovetski, María del Pilar Lozano Mijares, ayudarán a construir el proceso histórico de la novela metaficcional; Raymond Williams y Jaime Alejandro Rodríguez, me permitirán entrar en el proceso de la novela metaficcional en Colombia; Zygmunt Bauman y su idea fluidez en el mundo actual, etc., Scott Lash y la idea de presentación en el arte. Es importante aclarar que tales au-

---

lo; me desocupo de mi sangre y el mar la apaña. En este instante, ciertamente, mi conciencia no reside sólo en mi cerebro. Ahora en plena comunicación con el Cosmos; antes mi cuerpo no me lo permitía del todo. Hago parte de la trama. No se trata de mi alma ni de un más allá, todo está aquí, ha estado aquí. Un punto en la inmensidad eterna. En éste lugar imagino y, al hacerlo, especulo; al especular, fantaseo; al fantasear, imagino. El universo lo permite. Creación continua. Cuanto concibo contenido en este universo. Todas las posibilidades, aunque estas sean relámpagos y como tales no se sostengan en la escritura.

## **Día Dos**

He estado pendiente de ver a Anastasia; por las calles de la ciudad la he buscado acucioso. Si al menos contara con una seña. De ella sé que le gusta la actuación teatral. He preguntado por ella a algunos teatreros pero dicen no conocerla. He estado pendiente del teléfono, sólo ha entrado la llamada de Lenis, hija de Armando, para invitarme a la finca del padre por lados de Turbaco, el fin de semana. Una vez habla pasa el padre, quiere que nos veamos en la Plaza Santo Domingo, a las ocho de la no-



tores permitirán dar una idea más clara de la autorreflexividad, la investigación y la verosimilitud de la novela metaficcional; al tiempo se espera ofrecer luces sobre el acto de composición de una novela, con lo cual otros, en trance de comprometerse con las escrituras creativas, se podrán orientar. En cuanto al corpus escogido, permitirá ejemplificar los marcos conceptuales con los cuales el proponente de la tesis se ha comprometido.

---

che. Un rato de esparcimiento.

En la universidad vuelvo a oír hablar de la madre y la hija baleadas por la guerrilla, hace tres meses. Estudiantes y profesores no terminan su asombro. La hija había estudiado en la misma y se graduó hace dos años en Arquitectura. Aunque me dan señas de su físico no logro ubicarla en mi memoria, las posibles miradas que sobre ella pude haber puesto

Me siento agotado, anoche trabajé hasta las tres de la mañana tratando de darle forma a algo que comencé así:

Soy Nadie (Ulises) y estoy aquí para hablar de mi periplo por el azar de una geografía sin tiempo, una geografía infinita en donde soy mapa y acontecimiento al tiempo.

Agotado y, además, desconcertado. De la decanatura de Humanidades me han llamado. Cuanto pasó allí niega el sentido de la Universidad.

Hace tres meses hubo elecciones de decanos. La universidad hirvió de consignas, programas, correndillas, razones, pedidos, alianzas, estrategias, retóricas; de todo esto me mantuve al margen.

Al entrar a la decanatura el hombre está detrás de su escritorio, en su cómodo sillón de cuero. La

## Capítulo I

### La modernidad y el arte de la novela

Desde la segunda mitad del siglo XX el mundo ha generado un discurso cuyos conceptos básicos son caos, incertidumbre, indeterminación, desterritorialización, márgenes, fragmentación, etc.; en ello la literatura, en particular la novela, no ha sido ajena a las desestructuraciones del presente: subjetividades rotas y deconstruidas, una globalización que no desea responder a principios racionales y directrices políticas. Sin embargo, aunque se hable de la segunda mitad del siglo XX como el lugar donde se asientan los motores del cambio, esto se ha venido cocinando desde finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, con la vanguardia desde el nivel artístico y la ciencia con teorías como la relatividad, la mecánica cuántica, la complejidad, que defienden una nueva razón que no parcela ni falsea la realidad. Una nueva percepción de lo real, más incluyente, ha venido a afectar a la novela. El mundo actual está en nosotros y en este sentido carece de protagonistas claros, carece de referentes comunes y se expresa en una gama ampliada de expresiones ancladas en la movilidad. Los jóvenes,

---

mesa austera brilla. No levanta la mirada de los papeles que probablemente simula leer cuando indica me siente. Una vez lo hago cierra la carpeta donde supuestamente ha sumergido su inteligencia.

Lo veo en su escritorio, posesivo, soberbio. Está ahí para hacer valer su posición, para valorar la conducta externa, lo formal y no la experiencia personal. La experiencia personal en un sistema férreamente jerarquizado y poco democrático como se da en la universidad, conduce a una relación podrida, tensa, y se debe sostener con imposiciones. Los niveles de seguridad se rebasan en el interior de las relaciones; la unidad aquí no depende

Hay dos bandos, pero él, muy hábilmente, para destruir uno con el otro, repartió cargos: este ascenso es para tu cordada, este puesto para la mía. En este juego se elige uno, pero se agarran cinco o diez, sin contar la pléyade de aduladores. Toda una serie de contubernios que tienden a amalgamarse para defender sus intereses chauvinistas; todos ellos ávidos de carrera y de dinero bajo la forma de corruptelas y favores personales, a su juicio irrelevantes. Para el adepto al clan la enseñanza es: “Cuando recibes un don, un ascenso, un premio, debes ser consciente de que alguien lo ha pagado por ti y lo tienes que corresponder por lo menos con reverente disponibilidad”

las mujeres, los marginales, los gay, las etnias y otros devienen en actores sociales, portadores del mensaje del presente, piden cambios y se oponen a lo tradicional. Son respuestas contraculturales y cuentan con que los medios de comunicación de masas los hace visibles. El conocimiento es su valor, la estética su guía, la creación su oficio y la comunicación su necesidad.

No hay reglas que todos conozcan definitivamente para todo el tiempo de la creación y de la invención. Ahora debemos ponernos de acuerdo sobre todo de acuerdo con nuestras opiniones, todo el tiempo. El mundo se desplaza de la seguridad del texto y el ritual fijos, a la incertidumbre, a la indeterminación, al azar.

La comunicación gana espacio y tiempo. Irrumpe la sociedad del conocimiento, la expansión de la información, el fortalecimiento de las industrias culturales. Muchos los mundos y todos posibles. El significado y la realidad son creados y no descubiertos. La negociación es el arte de crear o construir nuevos significados con los cuales regular las relaciones y expresar el cómo de las cosas, los eventos, las situaciones, las creaciones artísticas.

Las nuevas concepciones rechazan el orden impuesto desde arriba y lo substituye por bucles de realimentación, más adaptables a las modificaciones de lo real, de manera que todo depende, es decir, todo es situado, provisional y relativo.

---

de la pluralidad, por lo mismo su desenvolvimiento es tirano.

El hombre, detrás del escritorio, sabe que hace carrera en un medio donde lo principal es negar al otro, donde lo adecuado es empujar, asestar codazos, meter zancadilla. Competición salvaje que anula el sentido corporativo. Ahora, tengo claro, en este medio mezquino no es fácil tener éxito, pues me he convertido en un discriminado, en alguien que no está en condiciones de

Este es un mundo de rivalidades, de golpes y codazos. Él, como subalterno, pues tiene a alguien por encima, necesita el empujoncito del protector que está arriba, en los pocos momentos en que me llamó, me pidió proyectos, opiniones, y se los apropió, se los atribuyó a sí mismo con el mayor descaro. Tiene los canales, los pasadizos secretos para ir por ellos sin que yo sepa dónde termina su interés. Posee sus criterios de elección, aceptación y ascenso de mí que soy inferior, posee su decisión discrecional, una decisión indiscutible.

Cuando soy afirmación, usa el poder, las oscuridades tejidas a mis espaldas, me suprime y nombra a otro, a otro menos incómodo, a un mediocre, pues éste es manejable; lo prefiere antes de que me muestre fuerte y de conducta decidida. Necesita personalidades débiles y sumisas. El fuerte, dentro del equipo, es peligroso.

En lo estético se anula la frontera entre alta y baja cultura (cultura popular) para llegar a formas eclécticas; se mezclan estilos, épocas; eclecticismo, incluso, en la misma configuración de la ciudad, en el mismo lenguaje que reúne sin solución de continuidad, idiomas, dialectos; es decir, todo deviene descentrado para sustituir la perspectiva central y ordenada. Neobarroquismo en donde ya no hay centros sino periferias. Neobarroquismo o nuevo manierismo en el sentido de que dominan la ficción y el disfraz, lo posible, el espectáculo, la presentación sobre lo real. En este sentido el pastiche empareja temporalidades, códigos, registros de distinto nivel como una rebelión contra el pasado, contra lo que ha sido, contra el padre que ha construido un mundo que ha pretendido visiones de certeza y de verdad; todo ello ha constituido el núcleo temático que recorre el arte presente, y ello de la mano de la cultura mediática que crea imágenes, relatos que preceden lo real. Imaginario compuesto de mitos mediáticos.

Para que esta sociedad hubiese devenido en lo enunciado arriba, hubo una historia, los lugares del pasado que contribuyen a sentidos, a transformaciones, a procesos; en consecuencia se quiere una conceptualización crítica del presente, que quiere comprender, no explicar, pues de lo que se trata no es de dilucidar una tesis ni encontrar un sentido último a partir de eso que hemos sido y que ha desembocado en lo que se ha dado en llamar posmodernidad y posmodernismo.

---

progresar. Si me quedo debo ser silencio, padecer este silencio es una virtud que me valora frente al otro.

Recuerdo cuando lo encontré días antes de la votación para decanos, en uno de los corredores de la universidad, segunda planta. Me llamó a un costado del corredor, hacia la balaustrada. No acostumbraba a comunicarse, pero esta vez buscó llamar mi atención: “¿Recuerdas la última vez de las votaciones para elección de profesores? Esta vez quiero pedirte que hagas lo mismo por mí. Desde hace cinco años te he servido incondicionalmente, tú puedes dar fe de mi incondicionalidad a tu servicio”. Entonces pensé:

Sí, todo servicio tiene su precio. Es un juego de votos para contabilizar puntos.

Una vez se posesionó en el cargo ha ido por ahí con una solemnidad untuosa e impertinente; su rostro una máquina que posa, una máquina de preocupada dignidad, una fría y erudita actitud que desprecia la valía de sus subalternos. Se molesta si no se le da tratamiento de doctor. Ladea la cabeza hacia un costado, en actitud de profunda meditación, de sumergirse en insondables conocimientos; una actitud dubitativa que esparce como semilla de guama, resbalosa y negra de lo inasible y profunda. Cuando habla deja caer sus palabras con epicúrea ponderación; la mirada fría sobre el interlocutor.

El arte, independiente de la ciencia, ha anticipado cuanto desde la filosofía y la ciencia se ha entendido. El arte guió el propio desarrollo de la modernidad hacia lo que hoy se ha dado en llamar posmodernidad, sociedad del riesgo, modernidad tardía, modernidad líquida, modernidad mundo. En el arte los aspectos metafísicos desde los cuales se cimentaban los valores de verdad o de utilidad para los requerimientos de legitimación desaparecen antes de haberse producido el desarraigo metafísico en que se ha encontrado la ciencia. El arte, a diferencia de la ciencia descubrió que la novedad (como valor) es pathos y rutina lo cual vacía el concepto de progreso y también de futuro, como lo expresa más adelante Rodríguez. J. A. Bauman, Z. encuentra que en la pluralidad de formas de vida, el campo del arte proporciona un ejemplo conspicuo de procesos que implican giro en la estructura del mundo y la percepción que se tiene del mismo.

El arte, en general, siempre ha estado ubicado en lo liviano (leve), en lo efímero (velocidad- instantaneidad), como tal es una expresión abierta, inacabada y flexible. Levedad y velocidad dos aspectos importantes de la modernidad líquida, dos aspectos que Italo Calvino expone en su libro *Seis propuestas para el próximo milenio*<sup>10</sup>, que retratan la imposibilidad de las definiciones, los fundamentos, los universales. Liviandad e instantaneidad hacen ilimitada las sensaciones, de tal modo que cada momento parece espacioso, de capacidad infinita para lo que pueda extraerse del mundo. Y esto lo ha

---

Por información filtrada supe que un mes después de estar en el poder se enteró de que yo no tenía hijos sueltos por ahí ni padecía enfermedades hereditarias; se documentó de que fuese buen profesor y sabía administrar los bienes y, lo fundamental, no venía de la izquierda.

Sí, una vez llegó como decano, para que se notara su presencia, empezó a cambiar las cosas y a hacer justo lo contrario de su predecesor. Comenzó a pedir que todos fueran para uno y uno para todos. Espíritu de cuerpo. Los miembros del equipo deben apoyarse mutuamente. Esto da lugar a un hábil juego de contrapesos y acrobacias virtuosistas, pues se pretende mantener el equilibrio entre corrientes y personajes.

Ahora me llama para decirme: “He sabido que no votaste por mí, a pesar de habértelo solicitado. Es más, he sabido que ni siquiera votaste. Dado esto, sólo me queda pensar que no puedo contar contigo. Espero consideres tu pertenencia a la institución”.

Lo dice todo de una vez, sin tomar aire, la mirada puesta en la puerta, no en mis ojos, como para no comprometerse con sentimientos. Se levanta de la silla y este gesto me hace comprender que debo irme.

captado muy bien el arte, especialmente las vanguardias y el arte actual.

## **Modernidad estética**

### *Primera modernidad*

Las palabras clave de la modernidad son: Progreso, descubrimiento, simplicidad, unidad, dominio, dominio incluso del universo. La ciencia tiene que ver con la construcción de tales conceptos. La ciencia deriva, para los siglos XVI y XVII, principalmente del estudio de la mecánica celeste y desde ella legitima y da prioridad a la búsqueda científica de las leyes de la naturaleza, sin hacer distinción entre ciencia y filosofía. Posteriormente, en la medida en que se diferencian los dominios por el trabajo experimental que se realiza en algunos de ellos, la filosofía comienza a parecerles a los científicos naturales cada vez como sustituto de la teología, culpable, igualmente de afirmaciones *a priori*, de verdades imposibles de poner a prueba. Conocimiento cierto (ciencia), distinto de un conocimiento imaginado (imaginario; lo que no es ciencia). “Finalmente, al inicio del siglo XIX, el triunfo de la ciencia fue consagrado por la lingüística: el término ciencia sin adjetivo calificativo, pasó a ser identi-

---

Mi afirmación delante de él, es negación de su valía. Para él soy una amenaza, así frente al poder que tiene, lo mejor es irme.

Este es un mundo de rivalidades, de golpes y codazos. Él, como subalterno, pues tiene a alguien por encima, necesita el empujoncito del protector que está arriba, en los pocos momentos en que me llamó, me pidió proyectos, opiniones, y se los apropió, se los atribuyó a sí mismo con el mayor descaro. Tiene los canales, los pasadizos secretos para ir por ellos sin que yo sepa dónde termina su interés. Posee sus criterios de elección, aceptación y ascenso de mí que soy inferior, posee su decisión discrecional, una decisión indiscutible.

Cuando soy afirmación, usa el poder, las oscuridades tejidas a mis espaldas, me suprime y nombra a otro, a otro menos incómodo, a un mediocre, pues éste es manejable; lo prefiere antes de que me muestre fuerte y de conducta decidida. Necesita personalidades débiles y sumisas. El fuerte, dentro del equipo, es peligroso.

ficado principalmente (y a menudo exclusivamente) con la ciencia natural”<sup>11</sup>. Esto da como resultado una profunda necesidad social de racionalizar los cambios y los componentes sociales, pero sobre una base “positiva”, estable, exacta. Tal empresa es lo que tienen presente muchos de los científicos que empiezan a echar las bases de la ciencia social moderna en la primera mitad del siglo XIX; se vuelcan sobre la física newtoniana como modelo a seguir. En este sentido la modernidad como episteme aún a los presupuestos filosóficos de la Ilustración y el racionalismo cartesiano, la base social del estado burgués centralizado y democrático y el fundamento científico del progreso de la tecnología y el capitalismo; de modo que las claves de la modernidad vendrían a ser: lo científico técnico, la idea de sujeto, la idea del tiempo lineal, la necesidad de ruptura con lo tradicional y la búsqueda de lo nuevo. En este período hay necesidad de tejer la unidad social de los estados lo que los lleva a invertir su pensamiento en la elaboración de relatos históricos nacionales con el objeto de ofrecer un soporte a nuevas o potenciales soberanías. Los relatos entonces dejan de ser biografías de príncipes, para centrarse en los “pueblos”: la verdadera historia del pasado debe explicar el presente y ofrecer las bases para una elección sabia del futuro (historia basada en la investigación empírica de archivos). Se rechaza la “especulación” y la “deducción” (prácticas calificadas de pura filosofía). Se dan cuenta, entonces, de que cada pueblo es empíricamente diferente de otro; surge la sospecha de la imposibilidad

---

## 2

### Transición

Primero oscuridad. Antes de lo primero el desprendimiento; la súbita caída en el movimiento de las olas. En la oscuridad pienso el vacío y éste tiene su contenido, el nombre. Noche intergaláctica, extraña y desolada de primer momento. Ceñido por esta noche y en ésta la luz. De momento no veo la luz y sé que

En este estado movimiento, energía pura; ir de un lugar a otro y cada lugar único, irrepitible. Prolongación hacia universos concéntricos. Aunque no los perciba están aquí. Cada universo posee el ser que lo percibe, lo dice, y al decirlo lo crea. En estos lugares, quienes lo componen, me nombran, cuando sus deseos lo quieren. Entrecruzamientos. Red de universos conscientes. Algunos tejen efectos precedidos de causas. Como nacer en tumbas, como morir en la matriz. Tantas galerías por donde ir, tantos entrecruzamientos. Galerías que suprimen distancias intermedias. Lugar dentro de otros lugares. Agujeros negros. Y lo fundamental: ninguna mezquindad; nadie dueño de un rincón. Un descanso para olvidar la tierra de donde vengo e ir otra vez a los ojos esmeralda aceituna.

de generalizar, es decir, de establecer leyes generales de la sociedad.

En el curso del siglo XIX se toma conciencia clara de cómo las ciencias se abren y cubren toda una gama de posiciones epistemológicas: 1. La matemática (actividad no empírica). 2. Ciencias naturales experimentales (física, química, biología). En el otro extremo las humanidades (artes y letras). Entre las humanidades y las ciencias naturales está el estudio de las realidades sociales con la historia (ideográfica) más cerca de las facultades de artes y letras, y a menudo parte de ellas, y la “ciencia social” más cerca de las ciencias naturales.

Las narrativas, asociadas a la Ilustración, buscan extender los métodos de la revolución científica a la aplicación del mundo social como parte de un esfuerzo más amplio del ser humano por ampliar el control racional de su entorno. Se trata de aprehender la realidad, y de paso la verdad y no inventarla o intuirlo. Se intenta pensar, en consecuencia, que las ciencias sociales pueden considerarse en algún sentido como una “tercera cultura”, situada entre la ciencia y la literatura

La modernidad nació bajo el signo de este orden. Orden sujeto al diseño racional, a la supervisión constante, a la administración. Administración respaldada en la convicción de que cuando las cosas se dejan libradas a las propias fuerzas, tienden a romperse o a perder el control. Eso significa que elimina lo accidental y lo contingente: hace de lo ambiguo algo ordenado, de lo espontáneo algo calculable, de

---

está aquí. La noche no impide la progresión de la luz. A mi alrededor, a la distancia, zarcillos de luz; débiles y tenues aunque en su interior la turbulencia. Gas y polvo entre zarcillos. Parpadean, inciertas, las luces; se encienden y oscurecen a ritmo inalterado. Una luz gira frenética, se deforma en oblongos. Ahora un lugar caliente, azul y blanco. Derivo hacia enjambres gigantescos de bolas de nieve y roca. Una luz roja; pasa cerca, se sacude el azul, el blanco, la nieve y la roca. Detrás de la luz roja el hielo se vaporiza en cola de cometa. Una estrella arrastra nubes de polvo, luz en el polvo. El movimiento es lento, tan lento que tiende al rojo.

Lleno de lasitud dejo a un lado cuanto escribo para recostarme en la cama. Enciendo el televisor. Hay una tanda de comerciales. Miro el reloj. Me digo:

Hora de noticias.

Hago “zapping” mientras terminan los anuncios propagandísticos. Al regresar al canal de noticias, por la pantalla, pasan ataques guerrilleros a poblaciones inermes. El panorama es de total destrucción alrededor de la estación de policía y varias cuadras a la redonda. Una decena de civiles muertos por cilindros explosivos que la guerrilla ha lanzado sobre el pueblo de modo indiscriminado.



lo incierto algo predecible. Los propósitos se determinan de antemano.

De acuerdo con el interés que nos ocupa particularmente, la génesis del modernismo o modernidad artística y la cuestión de la autorreflexividad, la modernidad es un período rico en ideas, en razonamientos donde el hombre y la sociedad ocupan lugar preponderante. Los antiguos cimientos son cuestionados de modo riguroso y sistemático. Rechaza todo dogmatismo y, pragmática como es, al tratar de definirla es casi imposible.

Pero, ¿dónde comienza la modernidad? Para los alemanes y Hegel, con la Reforma Protestante; para otros comienza con el surgimiento del capitalismo, o con la Revolución Francesa, o con la Ilustración, o con la conquista de América; la ciencia nos remonta a Galileo; para los filósofos se inicia con Descartes, la ruptura de éste filósofo con el pasado, en el sentido de que encuentran en él una teoría autoconsciente y reflexiva de la modernidad, el *cogito* exterioriza a la reflexividad como característica de la modernidad. El cogito como representación, como representación de la conciencia o la subjetividad. Es aquí donde se inicia la escisión entre sujeto y objeto. Con él surge el sujeto, el sujeto occidental. Ahora bien, el sujeto moderno del cogito resultó ser, no la subjetividad, sino la extensión; “y si hay alguna causalidad en este intento de comienzo absoluto, el objeto es entonces el que constituye al

---

Del anterior espectáculo de desolación las noticias desembocan en multitudes que frente a un centro de convención, en Estados Unidos, protestan por las políticas que establecen los representantes de las naciones poderosas reunidas allí. Tanquetas, llenas de agua, arrojan a chorros el líquido sobre la multitud, las personas resbalan y el agua se las lleva como briznas sobre el pavimento. Hombres uniformados, jineteando caballos lustrosos y fuertes, reparten desde sus alturas, cachiporrazos a la multitud. Luego, para reforzar el sentido de la gente que protesta, la cámara hace un paneo por desiertos, lugares donde antes hubo vegetación y ahora desolación; muestra fábricas cuyas chimeneas ensombrecen el firmamento, una ciudad cubierta de nubes marrón y los habitantes con caretas de filtro para respirar; luego la pantalla se llena de fotografías comparativas de la tierra antes, la tierra ahora, una desertización que crece quitándole carne a los huesos de los hombres. Entonces me sumerjo en un estado hipnagógico.

La niña no había podido cerrar sus ojos durante la noche. Igual el resto de la familia. La luna llena mantuvo su espejo sobre un paisaje árido, polvoriento y silencioso. A ella, como a los otros, el calor le hacía sentir llamas dentro de la piel, la hacía trepidar. Se quedaba quieta en la cama, de espaldas o

sujeto frente a sí mismo, junto con su distancia respecto de ese sujeto y viceversa (la famosa escisión entre sujeto y objeto)”<sup>12</sup>.

Esto nos lleva, en primer lugar, a mirar la modernidad como acontecimiento en el sentido de que se la aprehende en su lógica cultural. En segundo lugar, nos permite mirar la modernidad como autoconciencia o reflexividad, es decir se le presta mayor atención al lenguaje o a la representación, la materialidad de la superficie pintada. Para Jameson “La modernidad no es un concepto, ni filosófico ni de ningún otro tipo, sino una categoría narrativa”<sup>13</sup>. Por tanto, en este sentido, el relato de la modernidad no puede organizarse en torno a las categorías de la subjetividad (la conciencia y la subjetividad son irrepresentables). Hablar de la subjetividad es hacerlo de modo figurativo, a través de metáforas. “Pero quien dice figuración evoca un fracaso de la representación: una figura siempre es, necesariamente un sustituto, una segunda opción, la admisión de una derrota lingüística y expresiva”<sup>14</sup>. Figuras que no son necesariamente falsas, lo que ocurre es que no hay un lenguaje literal. En estos términos, sólo pueden contarse situaciones de la modernidad, sólo pueden referirse relatos.

En épocas más recientes, Foucault, en *Las palabras y las cosas*, afirma la significación de una clase especial de reflexividad de tipo historicista, en la que el modernismo estético reifica el lenguaje y promueve la emergencia de toda clase de abstracciones formales. Para Foucault<sup>15</sup> hay los siguientes

---

bocabajo para que ningún miembro de su cuerpo se tocara con otro propio y empezara a sentir que el calor era agua y fuego.

Habían abierto todas las ventanas del apartamento; habían descolgado las cortinas de los cuartos y la sala para que no interrumpieran la brisa que pudiera venir del mar. Se mendigaba a la atmósfera un lengüetazo fresco cuando el mar, de vez en cuando, encarrilaba hacia la ciudad cintas de brisa fresca. Cuando la niña no pudo soportar más la cama, salió al balcón, donde hacía rato su padre estaba despierto, mirando la bahía, el cielo limpio y la ciudad iluminada por una luz triste e inútil.

Era una situación en la cual la carencia del agua ponía desesperación y aturdimiento en los hombres. La niña se sentó en una silla de mimbre, junto a su padre que se había acomodado en una de plástico. Más tarde llegó su hermano, de seis años, acomodó su frágil cuerpo en el piso hasta quedarse dormido.

El padre se arrodilló y le pasó una mano por la garganta, quería averiguarle la temperatura. Estaba normal. Con la otra mano, en el piso, lo supo fresco. Se lo dijo a la niña, entonces se tendieron en él, sólo así pudieron conciliar el sueño hasta la alborada de un cielo más azul que el azul fabricado por hombre alguno.

momentos en la arqueología del saber. El primero, un momento premoderno; elementos del Medioevo se combinan con el Renacimiento para presentar un mundo mítico atemporal en el que las realidades están en un libro o texto leído por sus intérpretes.

Ese texto se organiza alrededor de semejanzas microscópicas y macroscópicas (*conventia, aemulatio*, analogía y simpatía), en las que la preponderancia de catálogos y enciclopedias grotescas, bestiarios e historias fantásticas no deben concebirse como un error o una superstición en un sentido moderno, sino como un reflejo de un tipo radicalmente diferente de interés, objetivo y atención: un interés en ‘todo lo que ha sido *visto* u *oído*, todo lo que ha sido *narrado*, sea por la naturaleza o por los hombres, por el lenguaje del mundo, por la tradición o por los poetas’<sup>16</sup>

Luego viene el período de la “representación”, los siglos XVII y XVIII; un tercer período que va del siglo XIX al XX, éste último denominado moderno como tal, el momento del historicismo, el vitalismo y el humanismo, período de la construcción de las llamadas ciencias humanas. El cuarto período es el del reino del lenguaje, un reino alimentado por el estructuralismo, por el posmodernismo, también período de la desaparición del antropomorfismo. Heidegger dice: “el hombre se borraría, como un rostro dibujado en la arena a orillas del mar”<sup>17</sup>.

El mundo moderno inventa la historia, pues se ve como proceso, controla el tiempo a la vez que lo gestiona; inaugura la escritura como lectura del mundo, como interpretación, como posibilidad de

---

En el horizonte del oriente el sol era explosión de llamas dolorosas que llegaban en intensas oleadas hasta la ciudad cuyo gris de los techos se veía más gris y más blanco el color de las paredes pintados de blanco, un blanco con ribetes de violeta.

La niña sentía plomo en sus células, se le metía por la piel y le templaban los nervios, un plomo que hervía y levantaba de sus frágiles miembros brumas que le enturbiaban la mirada. Lo primero que le dijo al padre, al ver la explosión del sol en el gris del amanecer, fue: Papá, siento caminar cucarachas y lagartijas por el cuerpo. He soñado con ellas, y ahora arrastran sus patas por mi piel.

Su hermano, que acababa de despertarse, la ropa arrugada y una mirada desesperanzada y ávida de respuestas, dijo: He soñado cómo de las paredes del apartamento brotaba agua, manantiales que al querer beber se me escurrían de las manos y, al descender, se evaporaba antes de llegar a la tierra.

El padre, que no sabía qué hacer con sus manos mugrientas, pegajosas, los ojos fogaradas, ni qué responder a sus hijos, entró en el cuarto y sacudió a su mujer por los hombros para traerla al centro de esta realidad donde él enmudecía. La mujer se despertó sobresaltada, preguntó qué estaba pasando, dónde, por qué me asustan. El marido sintió lástima de la inconsciencia de la mujer, tan desarreglada

variantes construidas a partir de ciertas reglas. El tiempo se abre pero a la vez está bajo control. A la modernidad del lugar se le adiciona el tiempo y aquí el tiempo es la imagen clara del progreso. El mundo moderno se mueve e invita al movimiento. Algunos son los encargados de definir el orden del movimiento, otros sólo serán capacitados para asumir ese movimiento sintetizado. La charla, la tematización, aparecen como formas emergentes de interacción. Esta interacción emerge como forma de construcción de lo social, siempre bajo ciertas reglas y bajo ciertos dominios vigilados y controlados; y esto es posible por la democracia, lugar donde se da el diálogo negociador y concertador. Los textos sagrados, las formas fijas de la ritualización, son sustituidos por nuevas formas rituales de discusión y configuración de sentido por consenso; diálogo, no por un dogma autoritario. En el mundo moderno la gramática se expande. La gramática viene a ser forma de la modernidad, desde ella se fijan las reglas que contribuyen a la construcción de lo posible, de modo que el punto clave ahora es el control a través de textos y su lectura única. Quien configura las reglas y las administra y tiene el control, domina. Este punto lo veremos claramente cuando hablemos de Colombia, en especial en la literatura de finales del siglo XIX y comienzos del XX. En su momento, en la primera modernidad artística, el arte equivale a una búsqueda de la pureza, del orden, de la proporción, la simetría; el ideal es la perfección. Belleza significa perfección, lo perfecto

---

en sus emociones; le dijo: Calma, calma mujer.

El hombre salió de nuevo a la terraza donde los hijos aún no se habían puesto en pie. Miró a la bahía, al sopor levantándose de las aguas punteadas de veleros y barcos balanceados por el tenue oleaje, barcos y veleros que ahora nadie usaba. Dijo: Necesitamos salir de la ciudad, buscar la corriente de un río, de una quebrada, alguna ciénaga de agua dulce. Pero antes iremos al mar a bañarnos.

La mujer, detrás de él, le opuso: Vamos a continuar igual de pegajosos; con agua de mar, la sal, el cuerpo es miel y sal.

Entonces el hombre le respondió: Llevaremos champú, el champú hace espuma, abundante espuma con el agua del mar y deja la piel con sensación de limpieza. Luego buscaremos la carretera Troncal, hacia el río Magdalena.

Una vez el hombre terminó de hablar, relámpagos fantasmales trazaron una estela de ruido por el sur oriente, más allá de la Isla Barú. Ráfagas eléctricas en desfile, como si el cielo se resquebrajara, ruidoso e intimidante.

Bajaron a la primera planta, desde su apartamento en el séptimo piso. A nadie encontraron en el ascensor, nadie en la portería. Tomaron el carro y salieron en dirección al mar.

es lo que merece llamarse bello. Una vez alcanzada la belleza, nada más puede suceder<sup>18</sup>. Expresado en términos de Lyotard, citado por Bauman, el arte de la modernidad busca un camino para “representar lo ‘sublime’, aquello que por naturaleza desafía a la representación; la búsqueda de lo sublime por los artistas modernos, produce una ‘estética nostálgica’; “plantearon lo representable simplemente como un ‘contenido ausente’”<sup>19</sup>. Se pretende que el arte sólo es significativo dentro de las artes particulares y que el propio objeto artístico puede sustituir (metafóricamente) su referente<sup>20</sup>. En su momento esa voluntad de pureza resulta subversiva; se transgrede lo dado de antemano; el artista se hace autónomo, crítico (trascendentemente); aunque tales transgresiones resultan un tanto tímidas. Tal pureza es inevitable tanto para la especialización profesional de la academia, como para la comercialización típica de la industrialización de las mercancías. Por otra parte se pretende que la idea misma de arte es consecuencia de esta pureza que cuenta con una historia particular<sup>21</sup>. En tal sentido el arte moderno es experimental: su tarea es la creación de nuevas formas, especialmente cuando se trata del arte vanguardista.

En el arte de la modernidad hay pasión por el orden, las divisiones claras y la rígida disciplina. Es un mundo que jura buscar y alcanzar la certidumbre y hace lo imposible por convertir la palabra en carne. Es un mundo dominado por el miedo mortal a todo lo contingente, opaco e inflexible. Un mundo

---

No había rocío en los árboles ni en la hierba seca. Los árboles perdían sus hojas ahora calcinadas. Cuando llegaron a la playa observaron la calle del malecón atiborrada de carros y en el mar gente, mucha, bañándose. No conversaron entre sí, más bien se miraron con reproche, en el fondo todos se sabían culpables de cuanto estaba sucediendo; por esto, para no echarle más fuego al malestar, preferían callar.

Quienes abandonaban la playa habían escogido no colocarse más prenda que sus vestidos de baño. El comercio no había abierto. Ningún vendedor ambulante pregonaba sus productos. La gente buscaba, a pie o en carro, salir de la ciudad. Quienes lo hacían a pie, de vez en cuando se detenían y pedían a los que iban en carro, los recogieran; alguien se apiadaba.

La niña, de nueve años, dormitaba en el puesto trasero del carro, reposada su respiración, tal vez lejos de los animales que en la noche arrastraron sus patas por su cuerpo; su hermano, en paz con su cuerpo limpio, miraba, a través de la ventana, las piernas de los caminantes, las calles sucias de papeles, las ventanas polvorientas y la mañana cayendo como papel periódico arrugado sobre los techos de las construcciones.

Todos habían tomado la avenida principal que los saca de la ciudad. Los carros iban lentos, tan lentos

en guerra contra la diferencia y la pluralidad, aunque trazan nuevas diferencias como diseños concebidos de un orden homogéneo que debe superponerse sobre la desordenada y heterogénea realidad. De modo que la destrucción de la diferencia es condición para establecer el orden<sup>22</sup> .

En la modernidad primera se crean símbolos y normas convencionales, que, al ser observados, garantizan la categoría “representativa” de la creación artística. Pero el arte mismo, en su proceso, va trastocando las normas y los símbolos heredados, rechaza con insolencia la autoridad de la tradición, desacredita las herramientas de representación del pasado, busca incansablemente nuevos códigos y nuevas técnicas para enfrentar lo convencional/habitual de ver el mundo. Establece, entonces, nuevos vínculos y cualquier cosa que deba ser reconocida como imagen. Sin embargo, no cuestiona el valor de la representación como tal; “todo lo que los artistas contemporáneos (a la modernidad) hicieran, se hace bajo los auspicios de una representación mejor que la anterior, y estaba motivado por el impulso de acercarse cada vez más a ‘la verdad’”<sup>23</sup> .

Desde la perspectiva del tiempo, el arte del siglo XIX, cree en la naturaleza vectorial (longitud, dirección y sentido) del tiempo, es decir la existencia del flujo del tiempo en una dirección, así que lo que viniese “después era también (debía ser, tenía que ser) mejor. Los modernistas no libraban la guerra contra la realidad... en nombre de valores alternativos y de una cosmovisión diferente, sino en nom-

---

como la desesperación en el ánimo de los viajeros en busca de agua.

Al promediar la mañana la familia sólo había podido llegar a donde, a lado y lado de la carretera, se extienden haciendas ganaderas, punteadas las secas tierras de huesos y cueros de vacas, caballos y burros.

Adelante la hilera de carros era un rumor incesante y sordo, detrás igualmente, y en las ventanas el ruido del aire que entraba y secaba gargantas, encendía ojos, abrazaba de fiebre de verano.

El verano llevaba dos años. El aire era una sombra chamuscada que se restregaba empalagosa en sus cuerpos.

La niña despertó sobresaltada, sudando, lo primero que pidió fue agua. Su padre se desesperaba, no sabía de dónde darle de beber. Sólo se le ocurrió decir que ya iban a llegar al río.

A la altura del kilómetro cien la caravana de carros se detuvo bruscamente. El padre sacó la cabeza por la ventana y trató de mirar hacia delante, con la esperanza de que se movieran. Pero nada. Cendales de calor undulaban sobre las capotas y techos de los vehículos. Igualmente veía millares de cabezas brotando de los carros, los pasos cansinos de quienes no tenían otro tipo de transporte. Nadie se había bajado de los vehículos. Aguardaban dentro. Quienes tenían aire acondicionado volvían a

bre de la aceleración”<sup>24</sup>. Es decir, confiaban en la naturaleza progresiva de la historia. Pues bien, el arte posterior, no vio con buenos ojos esto, como lo veremos más adelante.

En el orden de la literatura la situación se expresa del siguiente modo. En el período que nos ocupa se establecen cómodas distinciones entre la ficción y lo fáctico o científico en materia de escritura; la novela histórica (mero entretenimiento) se opone a los enfoques históricos serios. El lenguaje “literal” o la literatura científica son juzgados objetivos, en tanto que el lenguaje metafórico o “bello”, queda reservado al arte. En consecuencia hay un tipo de novela realista que maneja macrocosmos espaciales integrados, ajustados al modelo newtoniano de la realidad; el tiempo aquí es una apariencia incomparable dentro del contexto histórico existencial, para el cual existe una realidad a la vez fundante y normativa en la que construir la contingencia de mundo.

La literatura, especialmente la novela, (novela decimonónica) tiende a la descripción y representación de la realidad social y su lenguaje al formalismo, con el propósito de proyectar coherencia y significado al texto de ficción. La novela intenta describir la realidad para darle cierto orden moral y espiritual, basado en las fórmulas del realismo y el naturalismo. Al encasillar la novela en una categoría estable, con formas definibles, se está diciendo que la obra de arte, que la novela, es considerada un documento social. Es un tipo de novela que se define por la necesidad de reflejar una visión del mundo tal

---

cerrar las ventanillas cuando sabían de la espera.

El padre recordó que estaba a la altura de la bocatomía de donde se toma agua para la ciudad, allí ahora el agua del Magdalena no llegaba, pues el Canal del Dique se había secado. Adelante a cinco kilómetros se alcanzaba a ver el puente sobresaliendo en la llanura, puente de hierro y hormigón atravesando lado a lado el Canal. El padre tenía la esperanza de que allí corriera un hilo de agua; su intención llegar lo antes posible, recoger en recipientes el líquido, luego hacer una hoguera para hervirlo, airearlo trasvasándolo continuamente de un recipiente a otro hasta enfriarlo y poder tomarlo, después continuar el trayecto hasta el río madre, a la altura de Plato. Pero la esperanza se le vino abajo cuando uno que estaba delante de él le dijo que allí sólo había un lecho gredoso y cuarteado; desde el puente había venido corriendo la voz de la desesperanza.

El tiempo corría y la fila de carros seguía quieta. Ahora había gente que comenzaba a salir de los carros para mirar y medir mejor la distancia. El hombre entabló conversación con los más cercanos, supo de un accidente delante de las casetas que controlan el pago de peaje. Se enteró de las medidas para corregir el paso.

El calor era segunda piel, pegajosa como caucho que se derrite. Los comentarios llegaban hasta hablar

como el mundo aparece a nuestros sentidos, es decir, se fundamenta en el concepto de *mimesis*. Pero una vez adquirido estas premisas, en cierto modo fijas, en las cuales basar su fisonomía, empieza a desmoronarse su aparato representativo. Hace de la duda el motor impulsor de su avance o exploración. Ya en el siglo XIX, en el período modernista propiamente, el mundo no se considera un ente transparente y comprensible de manera clara para los sentidos, lo que da lugar a que se cuestione la capacidad del ser humano para entender la realidad externa a la conciencia, entonces lo que se ofrece es la introspección basada en el “conócete a ti mismo”, paso previo para el conocimiento del sentido de la vida. En este sentido surge la novela psicológica y el interés por llegar a experiencias “epifánicas” donde el protagonista de la obra recibe, aunque brevemente, la revelación vital.

Hay un tono artístico aristocrático que defiende la originalidad de la obra artística y la atención de la realidad social a favor de una perspectiva psicologista en la que prima la interiorización de la experiencia personal. Se concibe la mente del artista como la columna de una mente organizada, lo cual permite una transparente distinción entre el horizonte de la realidad y el horizonte de la ficción. Los artistas temen a la entropía y quieren, a través de la metáfora y el mito, un orden o un más allá de la experiencia del mundo moderno. Hay obsesión por resaltar la superioridad del yo del artista, lo cual da como resultado un arte elitista.

---

entre ellos de la existencia de espíritus nauseabundos manoseándolos, de flotas de marcianos que, soplete en mano, los cosían a...

Quienes vivían al borde de la carretera, habían cerrado sus ranchos con candados y cadenas. Los animales muertos inficionan el aire, este mismo era también un cadáver descompuesto.

La esposa dijo estar a punto de no resistir más; su hijo habló de que la tela del vestido se pegaba a la piel y lo asfixiaba.

Adelante carros, atrás carros y el calor crecía aún más con la temperatura de los motores encendidos. El esposo, al subir de nuevo al vehículo para apagar el motor, cuando creía que no avanzaría nada, detuvo su mirada debajo del vehículo y vio la humedad creciendo en un punto, con insistente goteo el agua caía al asfalto, esto lo llevó a tomar la decisión de recogerla en un recipiente; entonces fue a la guantera y sacó un vaso de plástico. A la media hora el vaso tenía líquido hasta la mitad. Lo recogió rebulló y dio de beber al hijo.

Intentaban hablar lo mínimo para no agotar el líquido de sus células.

El marido posó los ojos en un hombre, recordó haberlo visto en las pantallas de los televisores; sacudió la cabeza cuando se dio cuenta que estaba viendo cómo de la boca del hombre brotaba un



En lo que atañe a la cuestión moral, se ofrece un pensamiento desacralizador, un pensamiento donde los valores son laicizados. El discurso, fuertemente humano, sustituye el discurso de la muerte y el pecado. El placer, la felicidad y la satisfacción pasan a ser legítimos: la moral consiste en seguir las leyes de la naturaleza. No hay oposición entre razón y sentimiento; la moral es iluminada por la razón y la sensibilidad está guiada por el corazón. Esta moral rehabilita al individuo, lo quiere criatura libre. Es una moral utilitaria que concilia los intereses de los individuos con los de la sociedad; se propone la tolerancia, el humanismo y la beneficencia. La búsqueda del placer es posible si no se opone al derecho de todos de lograr la felicidad. De este modo el libertinaje se mantiene en la línea del equilibrio; es un deber social buscar el placer y lograr la felicidad, respetando, claro, los derechos de los demás. La literatura trata de captar esta profunda intimidad, hacen del yo uno de sus temas favoritos; en esta línea encontrar escrituras como las *Confesiones*, de J.J. Rousseau; *Werther*, de Goethe; *El sobrino de Rameau*; *Jacques el fatalista* de Diderot (novela fuertemente autorreflexiva); los héroes de Sade, etc. Aquí el individuo es el único juez de sus reglas al tiempo que se fijan los límites sociales a las pasiones, sometiéndolas a la razón.

La Ilustración no propone nunca una estética única: ni el rococó, ni el neoclasicismo. Se dan siempre nuevas concepciones del tiempo y de la vida. Si las virtudes primarias son la utilidad y el placer, la

---

surtidor de agua; la carretera río de agua fresca donde sus hijos se bañan despreocupados.

No había nubes en el cielo, sólo borrones que el aire hacía cuando circulaba rápido. Las sombras de los árboles trazos esqueléticos en la tierra. Las mismas sombras de los hombres parecían calcinadas. De los potreros, sorpresivamente, vinieron millares de ratas corriendo sin norte, pasaban por encima de los pies de las personas, trepaban a los vehículos. Ninguna mujer estuvo más fuera de los carros. Nadie con aliento para matar animales.

El día se iba y la familia no había avanzado desde las diez de la mañana. La noche atenuó el sopor, el pegamento del sudor. Arriba el firmamento se encendió de estrellas. Era una noche clara, bella, una belleza extrema que paralizaba los sentidos.

La hija se movió en el asiento de atrás. Las ratas habían dejado de estar. La niña dijo tener ganas de orinar, pero el miedo le impedía salir del carro. Entonces su padre la calmó: Te acompañaré y protegeré. La niña accedió pero no dejó de temblar su cuerpo pegado al padre. Cuando se bajó los pantaloncito dijo: Papá, han vuelto las cucarachas, muchas, me caminan por el cuerpo.

Y el padre: Todos sentimos lo mismo, hija, no desesperes, ya verás, mañana o esta misma noche vamos a llegar al río.

Ilustración privilegia el arte literario y artístico más apto para realizar ambas misiones. En síntesis, es un arte del placer de la vida, de los sentidos, un arte terreno. Se propone siempre un lenguaje útil, en el que el novelista imparte una lección de moral, al tiempo que entretiene. Textos ligados a la exaltación del individuo y a una concepción del tiempo percibido entonces como una entidad dinámica y lineal.

De modo que estamos, pues, frente a un “realismo narrativo”. Son narraciones que tienen un principio, un medio y un fin, los acontecimientos se siguen uno a otro como causa y efecto. Casi siempre apela a una suerte de causalidad psicológica donde las acciones son efectos cuyas causas surgen de los rasgos de carácter o de los propósitos de los individuos. En el realismo narrativo, los acontecimientos no pueden ser una cuestión de coincidencia como sucede en el melodrama sino que, según la concepción de Aristóteles, deben tener mínimos niveles de verosimilitud y previsibilidad en relación con los acontecimientos precedentes. Tampoco la causalidad debe ser teleológica, proveniente de una causa exterior o “causa final” como sucede en el mito griego o en la teleología cristiana. Las causas deben ser temporariamente precedentes o simultáneas a los efectos<sup>25</sup>.

En oposición a la literatura de peripecias, llena de personajes que obedecían a argumentos definidos, hay autores que no caben dentro de los parámetros de la modernidad en busca de orden. Casos: Na-

---

Cuando terminó de decir esto, en el firmamento, el estallido de una luz de intenso azul salió de un centro enceguecedor; avanzó en ondas concéntricas, hasta llegar a ellos en limpia, fresca y dulce agua vivificante que, a la vez, los sumió en un sueño reparador, descansado y puro donde la respiración se trocaba en música de acordes universales compacta en el palpitar de linfas, libélulas y aves fénix. Esto que acabo de tener en mi mente, posee su razón, sólo es cuestión de detenerme, escindir, descomponer, reparar y armar. Más allá de la realidad no hay nada.

En esta circunstancia, recostado en la cama, puedo saberme sentado en un taburete, en un café y percibir varias realidades. Por ejemplo, las manos sobre la cabeza, desperezándome, al tiempo de oír ruidos de carambolas, de tacos de madera en cuya parte gruesa el caucho apaga el sonido que hace el taco al golpear el piso, el resoplido de quien no ha dado con el taz-taz de la carambola. Finalmente me doy cuenta que no estoy sentado en taburete alguno, o estoy en él e imagino el café, la mesa de billar, los hombres jugando. Pero, igualmente, miro detalles de una calle empedrada vuelta larga frase de una persona encontrándose con un amigo que no ve desde hace mucho tiempo. Ahora el peso de mi cuerpo en la cama.

thaniel Hawthorne (1837), *Wakefield*; Herman Melville (1853), *Bartleby, el escribiente*, para mencionar algunos. Una vez el lector entra en estas narraciones no le queda más que girar en espirales extravagantes con sus personajes. Cuanto se da es la iteración de las postergaciones, la excentricidad de los comportamientos y las fisuras de nuestros aparentemente sólidos y monolíticos engranajes sociales. Entonces se duda de que el universo tenga un plan trascendente.

¿Obras desesperanzadas? No. Aunque no sean propiamente festivas, se da en ellas una vertiginosa y original inteligencia, una oscura belleza que está más cerca de la esperanza de comprender mejor el mundo, o una desesperanza de destinos inexorables donde la lucha es vana. Narraciones, en fin, que nos ponen en el lugar del círculo virtuoso, es decir, en el círculo que no se cierra; la espiral.

Ahora bien, si hilamos aún más delgado en este acontecer de universos deterministas, perfectos, cuyos atributos es el orden absoluto, con su necesidad de eliminar todo cuanto sea individual y singular, para retener nada más que las leyes generales y las identidades simples y cerradas, la literatura de la época (Goethe, Balzac, Dickens, Laclos, Flaubert, Dostoiesky) muestra seres singulares en contextos y tiempos específicos. En estos autores y sus obras se plasma la vida cotidiana, vida en la que se juegan varios roles sociales, de acuerdo con su soledad, con su trabajo, con el mundo de la vida en general; es decir, el ser humano con multitud de identidades.

---

Pero también camino, nervioso, por un callejón oscuro y de malos presagios. De frente alguien que se acerca con su vestidura talar, esclavina y sombrero de pico alto. Me esfuerzo por verle el rostro debajo de su capucha y nada logro. Pasa por mi lado y, donde debe estar la cara, sólo una niebla profunda, profusa y espesa, entonces, la piel granulada y fría; sospecho que esta realidad otra se enmarca en misterios ancestrales. Ha perdido su rostro y ha querido encontrarlo en el mío, pero no se atrevió, de modo que prefirió seguir de largo.

Y yo en la cama o en el taburete, con mi madre al lado:

Hijo, despierta, mira, se hace tarde en la noche, es hora de quitarte la ropa, ponerte el pijama.

Necesito orquídeas salvajes en el cuarto para obedecerle en este mismo instante a quien murió el año pasado de un cáncer que, al reventarse, le produjo un ataque cardíaco, cansada de batallar con la vida a la cual le había dado ocho hijos.

Pienso en mis hijos

y me veo con el mayor en una noche llena de neblina por las faldas de Turbaco. Neblina que impide ver la costa y el mar que se recuesta a esta, las islas, el Cerro de la Popa. Hace frío. Le pido a mi hijo baje de la piedra, donde está sentado, y se meta en el cambucho levantado en el curso del día para es-

La novela que viene a continuación desafía esta estabilidad para reflejar, más que el contenido, la apariencia de la realidad, donde la estructura, el lenguaje, la sintaxis, manifiestan precisamente la descomposición del sujeto. Es aquí donde aparece el romanticismo que experimenta una forma superior de conciencia respecto de la mera comprensión discursiva suministrada por el conocimiento científico. El arte es, entonces, un rechazo de “la racionalidad instrumental de la cotidianidad burguesa”, el distanciamiento frente a un mundo social invadido por el fetichismo de la mercancía; el resultado no es más que otro arte mirado desde su misma esfera. Entonces viene la segunda fase. Se escriben obras autorreflexivas que exploran los límites de la ficcionalidad como principal tema de preocupación. El que todo fuera posible a partir de unas reglas fijas no aguanta el impacto de la estética en el arte. La estética en el arte nos da noticia de que las reglas pueden cambiar, que la creación puede mutar en formas casi infinitas, por lo mismo no es necesario ni deseable mantener el rigor de las reglas fijas o más estables. El mundo del orden fijo y eterno como el mundo normado, estalla. Todo principio de orden es puesto a juicio bajo la crítica y la creatividad sin límites. De modo que en este caso no es el tono enfático de la certeza, sino el horizonte de la incertidumbre, entendida esta no como vaga imprecisión o nebulosidad envolvente, sino la imprecisión de los modelos, el lugar de las múltiples posibilidades. El primer filósofo en la modernidad que elabora conceptos claros y sistemáticos es Hegel, este pen-

---

perar la disipación de la niebla y nos deje mirar los probables pantanos que el mar pudo haber dejado, luego de retirarse después del maremoto.

Hay un silencio sobrecogedor, dilatado y misterioso arruga sombras. Como nunca deseo el estridor de los bichos, el canto de las aves nocturnas, el ruido de los animales arrastrándose por la húmeda hojarasca. El silencio sacude mis sentidos, los aguza y trastorna mi ánimo. Le pido a mi hijo se abrigue bien, necesito saberlo sentado a mi lado, en el madero donde me encuentro. Quiero escuchar su respiración, sentir de alguna manera el calor de su cuerpo, tal vez la única presencia viva en este entorno de niebla.

Obedece. Sus pasos, al oírlos, me indican que estamos aquí para ser uno apoyo del otro, para sentir el temblor de nuestros celos tasajeando la niebla con el fin de mirar dentro de ella, para buscar en ella una ruta que nos lleve, paso a paso, hasta donde el mar gime como monstruo de mil cabezas tratando de alcanzar la luna.

Una vez se acomoda a mi lado me reprocho haber venido con él a esta desesperanza anieblada. Veo en sus ojos la desconfianza que el silencio y la cerrazón de la niebla le produce. Hay en su corazón angustiadas preguntas, me pide resolverlas antes de la disipación de la niebla.

sador entiende la modernidad como una nueva época teórica cuyos hilos se tejen en la Ilustración y en la Revolución Francesa, lugares donde se funda la subjetividad basada en el principio de libertad, el individualismo, el derecho de crítica y la autonomía en el obrar. El autor ve la subjetividad como fundamento de la cultura moderna: ciencia objetiva, moral autónoma que reconoce los derechos de los individuos, y un arte moderno cuyo atributo se encuentra en el romanticismo.

Ahora bien; esta subjetividad construida en la historia como lugar donde sujeto o individuo realizan intercambios simbólicos con el mundo, deviene poco a poco en una subjetividad fragmentada, fugaz, inestable, precaria. Según el lugar donde se encuentre actúa de determinada manera. Es la forma de experimentar el yo consigo mismo, con el otro, con el espacio, con el tiempo de acuerdo con las épocas, en el sentido de que nuestra relación con el mundo cambia permanentemente en lo temporal y en lo espacial. No es lo mismo una subjetividad que vive en la metrópolis, frente a otra que vive en lo rural. Igualmente es una subjetividad que entra en relación con las masas, con los medios masivos, los significados que atraviesan el conjunto social como al individuo: el problema del anonimato, de la soledad, de la marginalidad, de la pérdida de la identidad, la dinerización de todo vínculo que los novelistas tratan cuando expresan el absurdo de la vida; aportes de un sujeto, una individualidad, desde la imaginación, desde las sensaciones y los sentimientos al expresar el problema de la subjetividad en el

---

Me digo: No quiero esta noche, no la deseo. Lo que he decidido hacer con mi hijo, en vez de haberlo dejado con su madre y su hermana en la cueva, no hace más que producirle daño. Pero necesito que él sepa hasta dónde llegamos los hombres con nuestro orgullo y poderío. Tanta elegancia y maestría para destruirnos.

Dentro del abanico de posibilidades en mi mente esta escena me espanta. Entonces dejo que todo sea blanco, más adentro de la niebla donde todo es más blanco que la misma blancura de la superficie. Pero esto sólo dura diez segundos para volver a ver a mi hijo, para observar cómo en sus ojos la neblina ya no existe, ya no más su terror y angustia.

Abajo se van dibujando los contornos de la costa, las islas, el Cerro de la Popa. Los faroles de las estrellas alumbran arriba. El mar, elegante y fosforescente descansa en el gris de las playas y a un lado la desolada ciudad de Cartagena.

Entonces empiezo a hablarle: En este momento, hijo, ves la ciudad sabiéndose erguida desde la Colonia hasta hoy; ella supo llegar a ocasos tendiéndose desde la luz de la alborada al rojo encendido del ocaso; ciudad perfumada de comidas, de aromas callejeros; Ella se trajeó de orgullo y vanidad con las voces de las tantas familias que la habitaron. Ella bregó arrugas y, heridas en la piel, temblores

mundo: optimista, pesimista, arraigada, utópica, esperanzada.

La modernidad es el lugar donde se objetiviza la historia, es decir, hay la conciencia de que preexiste un punto necesario de encontrar y cada cual da con él a su manera. La modernidad es, igualmente, el proceso de racionalización impregnado de esperanza, quiero decir, se sitúa en el optimismo que funda la Ilustración: optimismo en el progreso definido, en la capacidad civilizatoria hacia la felicidad; significa que la historia tiene un sentido, una dirección, una meta, un final. El mundo moderno es también el descubrimiento de la ambivalencia entre el caos de lo real y el orden del mundo en el sentido de que permite contar con utopías, apuntar a metas, saber encausarlas, llevarlas a cabo. La modernidad, es también, como cosmovisión global, un mundo de grandes relatos que llevan adelante la historia de las sociedades. Es el momento de los relatos de la igualdad, de las ideas liberales, de la revolución y de la democracia. Relatos fundadores de otros relatos.

Esto tiene importantes repercusiones en América Latina. Los héroes emancipadores, trabajan comprometidos con el ideario de la Ilustración. Estos relatos son los que leen Martí, Bolívar, Miranda, Antonio Nariño, etc. Los relatos que llegan a América Latina son los de Voltaire, Diderot, Montesquieu, Rousseau, etc. Podemos deducir que en la modernidad aparece un nuevo poder, el del autor. Autores que tienen sus lectores y se dedican a la política, a la revolución, a las armas. El eco de esas ideas

---

en el pecho, pulsos acelerados cuando el deseo buscaba al mismo deseo en otro u otra. Ciudad de fatigas referidas en anhelo de compasión, de descansos compartidos. Aquí los pasos vinieron de otros lados y se sentaron en escaños, sillas, llenos de otras opciones de camino; pasos que supieron del sosiego y la seguridad de techo que ella daba. Ciudad de presencias y ausencias. De antiguo, hijo, esta ciudad fue consumida por la sed; de esta ahora desolación para mirar, sentir. Ahora ciudad conquistada por el cielo, sentada en el aire, ciudad de paredes de nubes como larga ceremonia de inciensos. Nunca se cerrará, como fue cerrada cuando la asediaron piratas, y ahora no, para siempre jamás no se cerrará pues estará eternamente asediada por cuanto viene de afuera y ella es. Todos, absolutamente todos la habitamos; nos pertenece a todos. Vas a saber de esta ciudad hijo porque tu madre, y tú mismo, la habitaron y la habitan ahora que la nombro, pues ahora está hecha de palabras. Está aquí entre y en nosotros, nosotros en ella pues se compone de lo que el Universo contiene, nos componemos de sus paredes, de sus ventanas, de sus techos, de sus calles, de sus ruidos, de sus silencios llenos de telarañas; muros de palabras en espiral. Es la ciudad de tu madre, de tu hermana; la ciudad que cada noche habitamos para soñar cuanto va del misterio al misterio; ciudad muchas veces abandonamos para retornar a ella. Ciudad mirada por nuestros ojos, por el líquido que el mar ha dejado en nuestros

viene a repercutir en las revoluciones y gestas emancipadoras de Latinoamérica. Fueron autores que insuflaron en el ánimo de los lectores la idea de reformar cuanto el pasado impone al tiempo que impregnan un segundo momento: el pensamiento romántico en nuestras tierras. El pensamiento romántico tiene como centro, casi paralelo a la Ilustración, a Inglaterra y a Alemania. Es un pensamiento que celebra la libertad, la nueva autonomía del hombre. Ejerce, por un lado, una crítica profunda a los sueños totalitarios de la razón científica; por otro lado trabaja ideas y sentimientos patrios, el amor, la nacionalidad.

Siguiendo a Frederic Jameson<sup>26</sup>, en el modernismo hay dos momentos, el modernismo como tal (que denomino primer modernismo) y el tardomodernismo (que denomino segunda modernidad). Los dos ofrecen la característica de una autonomización lingüística; autonomización con dos zonas distintas: la diferenciación del lenguaje decimonónico que se expresa en dos reinos radicalmente distintos y semiautónomos: el lenguaje aristocrático, culto y burgués y el popular, los lenguajes de la alta literatura y la oratoria, frente al lenguaje de la incipiente prensa masiva y el intercambio comercial (la retórica frente al estilo);

y más allá una suerte de dominio utópico vacío del lenguaje tan inexistente y sin embargo tan demostrable y conjetural como la geometría no euclidiana. Tal dominio surge en el marco de un discurso comercial degradado que se propone re-

---

ojos. Lugar de navegación y de naufragios. Ciudad, hijo, en el borde de esto que somos, de este mar humedeciendo nuestros pasos sobre una tierra que da firmeza a nuestras trashumancias. Esta, hijo, la ciudad danza apañada de nubes, recostada al mar para danzar. Ciudad de versos, hijo, y cada habitante hace su verso para nombrar la sustancia de los cuerpos que la habitaron. Esta ciudad eres tú, soy yo. Ciudad que, si nos es dado, llevaremos allende el mar; olorosa a vientos de otras tempestades, a forcejeo de ríos sobre piedras, de árboles desgñados por el viento. Techo para sudar en lechos, nidos de pájaros donde tu madre, tú y tu hermana hicieron la presencia. Todo dentro de nosotros porque eso ha estado afuera, y afuera el frío y el calor entorpecía lo que era más lugar necesitado de ser otro lugar.

Afuera, a través de los ventanales de la terraza, veo la bahía, las señales de luces orientando embarcaciones deseosas de atracar en el puerto.

De esta ciudad, hijo, te digo lo que fue, cuánto pudo haber sido y no fue, cuánto quisimos evitar pero dado irremediabilmente, por encima de nuestros deseos se impuso; te digo cuánto dejamos a un lado y luego volvió terco y desafiante. Aquí la risa y el dolor, el placer y la angustia, uno no es más que mezcla de fuerzas que se oponen y se imponen cuando se está débil y confundido. Está el

cuperar, rescatar, transformar y transfigurar el koiné de una vida cotidiana capitalista en un *Ur*-discurso en el cual nuestra relación auténtica con el mundo y el ser pueda reinventarse. Mallarmé lo expresa del siguiente modo: “dar un sentido más puro a las palabras de la tribu”<sup>27</sup>.

Antiguamente se despliega la oratoria, esencialmente decorativa (a menudo como demostración simbólica de poder político o de clase social) que tiene notable influencia en los discursos de la nacionalidad colombiana. En la Revolución Francesa, cede este tipo de lenguaje para dar paso a un lenguaje llano y democrático, como el de Wordsworth, cuyas “cualidades deben percibirse ahora, no en términos de identidad y su aproximación a los floridos períodos de los antiguos, sino desde el punto de vista de las diferencias que poco a poco llegan a aprehenderse como las correspondientes a las diversas individualidades subjetivas y a entenderse como otros tantos estilos”<sup>28</sup>. Tal autonomización tiene luego consecuencias trascendentales para la representación y otros tipos de “significados” artísticos (Manet, Waquer, Paxton, sus comienzos; Baudelaire es el primero que hace formulaciones teóricas artísticas que se basan en las rupturas y discontinuidades de la modernidad; para este autor lo bello es inseparable de la modernidad, de la moda, de lo contingente). En este sentido se puede decir que en el modernismo el realismo asigna a las formas culturales el carácter de simples significantes que, también de manera simple, representan la realidad.

---

lugar del más fuerte, el de la empresa feliz al tiempo que abusiva y usurera, su intención dominar el destino de los rezagados, de los débiles, de los menos dotados, y no había duda, yo era uno de estos. Fue creada, hijo, una economía de competencia despiadada, que impedía el triunfo de los otros. En un mundo de competencias, para que se diera un ganador debía darse perdedores, la entropía en el oficio humano. El perdedor lo pierde todo, el ganador lo gana todo. Así, hijo, nuestra ciudad era también el lugar de la mentira humana; disfraz de perversiones, negaciones, trampas para justificar la nunca satisfecha sed depredadora. Pensar en otros, para otros, oficio de tontos. El pensamiento filosófico, religioso, antropológico, científico, como se estructuró, no sirvió para mucho. De poco sirvieron nuestras universidades. Se asesinaron nuestras emociones. Los lazos sentimentales y afectivos desaparecieron. Poco obtuvimos del arte. La sensualidad y la sexualidad perdieron la primariedad que las hacía encantadoras, devinieron enredos, absurdas prohibiciones que pocos sabían podían cumplir. Nos insensibilizamos frente al dolor del otro. El sentir, componente esencial de la existencia, nos lo dejamos quitar, contribuimos a su desaparición. Sentir ha sido siempre un lugar para estar en paz con otros y con uno mismo. Sentir nos aproxima al placer, el placer lleva al placer; lo inadecuado fue habernos aferrado al consumismo y esto nos llevó a creer que se conquistaba el placer si obteníamos bienes materiales.



Al problematizar la representación el alto modernismo o segunda modernidad, quiere apuntar a la resolución de problemas, donde el problema a resolverse es la elaboración de las posibilidades del material estético. Caso distinto viene a suceder en la posmodernidad, donde lo que se problematiza es la realidad, no es el proceso de significación, no es la superficie del cuadro, sino la realidad misma dentro del texto, es decir, la presentación. Más adelante se tratará con mayor detalle esto.

En el modernismo o alto modernismo, hay una especie de reflexividad, completamente distinta a la autorreferencialidad o autodesignación identificada en la segunda modernidad, o mejor los neomodernos, por ejemplo, Nabokov y Beckett.

Los modernos clásicos (vanguardistas) o alto modernos eran, como tales, reflexivos o autoconscientes con respecto a la representación. La mayoría de las veces dejaban a esta seguir su curso semiautónomo, de acuerdo con su lógica interna: esto es, le permitían separarse de su contenido y su objeto y, por decirlo así, de construirse. Se conformaban en poner en primer plano lo que podemos llamar arbitrariedad del significante (y no del signo), y dejaban que el material significante demostrara sus propios dilemas y contradicciones internas, los del medio mismo (...) y no los de cualquier objeto que este procurara 'representar' <sup>29</sup>.

La reflexividad aquí es diferente a la de los modernistas, tiene que ver con el estatus del artista como modernista e implica un retorno constante al arte sobre el arte y al arte sobre la creación del arte. El

---

Tener nos hace sentir bien, pero llegamos al lugar donde, si teníamos, la paz ya no era posible, tener nos daba intranquilidad, nos convertimos en guardianes celosos de las riquezas materiales. Vivíamos para comprar, y una vez en nuestras manos las cosas, había que cuidarlas de las manos de los otros que las buscaban con urgencia, y esto nos llenaba de desasosiego, la preocupación dominaba nuestras vidas. Lo importante fue, entonces, producir y no el bienestar de nosotros mismos. Y, produciendo, hijo, contaminamos nuestras ciudades, nuestros caminos, nuestros mares, nuestro aire, nuestros lechos; enfermamos nuestros órganos vitales, nuestra ciudad.

La noche está plácida y el sueño comienza a caminar piano por mi cerebro.

Mi hijo se levanta del madero y vuelve a la piedra. El aire es cálido. Mi hijo suspira profundo y fuerte, levanta los brazos sobre su cabeza, estira el cuerpo: Padre, tengo sueño. Yo le acomodo la estera al fondo del cambucho. Ordeno pasto seco en la cabecera. Lo llamo. Viene y se tiende. Dice: Padre, mañana bajaremos a la ciudad, ¿verdad? Y le digo: Sí. Primero tendremos que vadear pantanos; pero antes buscaremos un nacedero de agua por aquí, lugar donde originariamente se extraía el agua para la ciudad, cuando esta aún no tenía el tamaño que tuvo después, Matute, se llama. Mi cuerpo ya no soporta ni mi sudor ni mi grasa. El agua traída en odres se acaba.

otro, el modernista clásico, es custodio de lo absoluto.

En la primera modernidad los modernistas buscan apoyo en el mecenazgo y no en el mercado. En este sentido están confinados a la alta cultura. Estos modernistas clásicos llegan a un mundo sin modelos (o a lo sumo con modelos religiosos y proféticos), un mundo sin ningún papel social preexistente para cumplir. No quieren, en general, convertirse en artistas profesionales. Tampoco se adhieren a un sistema de géneros artísticos, donde la tarea del artista no consiste en otra cosa que reproducir una forma dada y ofrecer nuevos ejemplos de ella.

Sus libertades eran completamente ciegas y vacilantes; no conocían ningún público identificable (“escribo para mí misma y para extraños, según las célebres palabras de Gertrude Stein). Y en ausencia de cualquier estatus o función social determinada –no eran artistas en el sentido convencional y tampoco intelectuales-. Tomaba prestadas de la era romántica todo tipo de nociones ampulosas sobre el genio y la inspiración...<sup>30</sup>.

Para Jameson los primeros modernistas actúan en un mundo en el cual no existe ningún rol social reconocido o codificado y donde falta la forma y el concepto mismo de sus “obras de arte” específicas. En cuanto a los modernistas de la segunda modernidad el asunto es distinto. Nabokov tiene la tradición Joyciana; García Márquez toma como modelo a Kafka. Los modernos clásicos no tenían acceso a esa imitación.

---

Cuando termino de hablar veo cómo su respiración expande y recoge su pecho y su vientre a ritmo acompasado. Abajo la ciudad un domo inmenso cubriendo las tumbas en ella.

### 3

#### **Desprendimiento**

Todo desfila ante mis ojos, lo que creo son mis ojos. Luego oscuridad. Todo pasa por eso que soy sin el cuerpo. No sé nada de mi apariencia. Pienso y soy, veo y soy. Energía pura sin volumen de materia perfilada. La transición de una circunstancia a otra es rápida, sin embargo puedo detenerme en una y en otra según mi deseo. Así, luz y oscuridad, devienen momentáneos cuando los pienso, los veo. Día y noche. Y la noche no es lugar de fantasmas. Las sombras ni me aturden ni me pierden. La coherencia y justicia está en hacer de las situaciones expresiones de mí mirar para saber la intención de las presencias pensadas. En la luz no se requiere denodado esfuerzo, las cosas tienen perfiles definidos. Ruidos, lejanos, vienen a mis oídos, a eso que creo mis oídos. Lo borroso poco a poco se diluye en

En la primera ruptura del modernismo se encuentra que el lenguaje se separa de la representación, aparece la escritura como una primera diferenciación dentro del lenguaje; autonomización en el lenguaje. La literatura decimonónica proyecta reinos semiautónomos, tal autonomización se da con los lenguajes aristocrático y burgués, en el lenguaje culto y el popular, el lenguaje de la alta literatura y la oratoria, los lenguajes de la incipiente prensa masiva y el lenguaje del intercambio comercial que viene a ser un lenguaje alienado. Frente a esta alienación de la omnipresencia de un discurso comercial degradado, Mallarmé se propone rescatar el lenguaje en el sentido de encontrar lo más puro de “las palabras de la tribu”.

### *Segunda modernidad, las vanguardias*

La segunda ruptura, la segunda modernidad o tardomodernismo en términos de Jameson, viene dada por el simbolismo. El imperativo aquí es innovar o “hacerlo nuevo”. Expulsar al pasado en nombre de la búsqueda de la innovación en y por sí misma. El telos es la innovación; se llega hasta fetichización de la novedad. El telos modernista reproduce el telos de la moda; en éste se inscriben los ritmos propios de la producción de mercancías. “El relato del mercado (...) es persuasivo y resulta más satisfactorio si, con Adorno, inscribimos el proceso de mercantilización dentro de la propia obra de arte,

---

formas nebulosas. Me veo desde una altura prudencial. Han dicho:

Cuando ves tu rostro, ya no más entre los vivos. Antes me había visto en el agua, en los espejos, en vídeos. Ahora cara a cara, sin mediación de nada. Pienso que cuanto me ocurre es razonable.

No estoy triste, no hay razón para la tristeza. Quiero hablarme y sé lo que deseo decirme. Me preocupa no poder llegar donde Anastasia; en algún lugar espera. Veo la línea asfaltada del Anillo Vial, al final de la pista de aterrizaje del Aeropuerto Rafael Núñez. Veo el espolón por donde se precipitó el carro. Oigo el estruendo de las latas, la caída en el agua, los vidrios al romperse. Precipitados los peces se apartan para dar paso a la mole engullida por el océano. Veo mi cuerpo atrapado entre las arrugas de las latas y la silla. Desde mi cabeza y uno de mis costados el mar se tinte de rojo. Veo gente corriendo desde muchas partes; salen de la nada, de las paredes de los edificios más cercanos; cruzan cercas y marcan huellas en la arena, en el asfalto. Veo el bote pesquero rumbo a La Boquilla. Vienen a mirar, meterse en el mar, dirigir el rescate, terminar con mi agonía o sentirse impotentes frente a esta.

ahora captada como una resistencia a ese contenido (...)”<sup>31</sup> . Los artistas buscan la objetivación de la obra, una sustancialidad que no pueda ser absorbida por la lógica de la mercancía.

Otro rasgo determinante de esta segunda modernidad es su autorreferencialidad o autodesignación. Las obras pueden verse, implícita o explícitamente, como alegorías de su propia producción. En tal sentido las obras se vuelven cada vez más inclasificables y comienzan a resistirse a las categorías comerciales de los géneros en el esfuerzo de separarse de las formas de las mercancías; inventan reivindicaciones míticas e ideológicas de un estatus formal único sin referentes sociales, artísticos y políticos, lo que las lleva socialmente a no ser muy aceptadas; de modo que generan un vacío donde están obligados a reconocerse y a aceptarse por sí solos. “La autorreferencialidad es la dinámica misma de este proceso, en el cual la obra de arte se autodesigna y proporciona los criterios en función de los cuales se presume que debe utilizarse y evaluarse”<sup>32</sup> .

El lenguaje ya no se piensa sólo como material, sino también como objeto de la reflexión y práctica poética; se convierte al texto literario en objeto autorreferencial. “El lenguaje pierde la capacidad para representar el mundo de acuerdo con una norma socialmente consensuada, provocando un abismo, una brecha total entre palabra y cosa, lenguaje y realidad todo ello dentro de la quiebra de la racionalidad y la progresiva disolución del sentido único y dominante del texto”<sup>33</sup> . Entonces deviene un arte

---

## **Día Tres**

Me levanto de la cama y siento no estar en el cuerpo, es como verlo hacer cuanto hace a medida que la distancia se ensancha entre los dos. Me alisto a caminar por la ciudad.

Normalmente enrumbo por la Avenida Miramar en el barrio Manga, llego al fuerte Pastelillo, salto, corro un poco, luego tomo el Puente Román que separa la Isla de Manga del barrio Getsemaní; llego al centro amurallado de la ciudad, lo cruzo, camino por el malecón de la Avenida Santander donde el mar se estrella ruidoso en contrafuertes de piedra, regreso. En la Avenida del Arsenal topo con Armando, compra comestibles, vino y güisqui en un almacén de Sanandresito. Me pide que almuerce en su casa de Villa Venecia.

Armando es hermano de mi padre, los dos se parecen notablemente. Mi padre hace veintiún años murió en la avalancha del Nevado del Ruiz sobre Armero. Era abogado y poseía fincas con ganados perdidas en la voracidad del lodo y en el hambre de bienes de otros hermanos y hermanas que, desde sus casas, pescaban en río revuelto. No fue mucho cuanto pudieron obtener, pues pesaba más la imagen de tener un hermano con propiedades que la certeza de que ello fuera así.

paradójico en el sentido de que se sabe temporal y mortal; en su lucha por encontrar lo nuevo recupera lo antiguo; destruye el concepto tradicional de mimesis como representación, pero al mismo tiempo destruye la presencia misma. Conceptos como belleza y representación son atacados y sustituidos por la experimentación y la creencia en el progreso infinito, en la utopía. De este ataque deviene la fragmentación, la descomposición, la quiebra, cuando se trata de que el arte sea recompuesto por el yo del artista. Es el momento en el que la obra es misterio que ha de ser desvelado. Manifestaciones artísticas, que tienen el sello de la hibridación, sustituyen las estéticas cerradas y sistémicas de la primera modernidad. Se anula cualquier criterio jerárquico o canónico; la estética, entonces, es producto histórico.

El yo como ideal de unidad y elemento referencial del texto se pierde o se disuelve para llegar a subjetividades fragmentadas y heterogéneas. El mundo es desmembrado e incoherente en lugar de unitario. Un mundo así, al ser llevado al arte, no puede ser captado más que con la parodia. La parodia como técnica desmitificadora del canon estético; la fusión de lo heterogéneo y contrapuesto; destrucción de la realidad objetiva como referente inmediato y obligado del texto; importancia dada al ritmo y a la musicalidad como elementos prioritarios donde reside la belleza artística, nos dice que ya no estamos frente a formas racionales puras.

---

Armando, visto a lo que sus hermanos habían llegado, sin haber movido un pie o una mano para buscar a mi padre a quien quería en exceso, decidió separarse del resto de la familia para venir a vivir en Cartagena con su esposa y sus hijas. Cortó toda relación con el resto de la familia y hasta ahora no acepta ninguna intromisión. Vendió terrenos en Bogotá, casas y edificios heredados del abuelo o comprados por él mismo y vino a montar un negocio de comercio de telas con lo cual prosperó rápidamente; al cabo de cinco años compró una finca de veraneo por lados Turbaco y un velero para pasear los fines de semana por la bahía, ir a las Islas del Rosario o acercarse a la Islas San Bernardo cuando el clima y el mar lo permiten.

Por la misma época de la venida de Armando, un año después de la avalancha, vista la rapacidad de una familia que miraba el mundo no más allá de sus ombligos, sin salir de sus casas, exigiendo lo suyo sin ser de ellos, como si el mundo girara en torno de sus obligaciones, sin que los otros existiesen, me vine a Cartagena para cortar, como Armando, todo vínculo familiar.

Es con Charles Baudelaire cuando empezamos a percibir los nuevos signos de esta segunda modernidad. Primer crítico de la modernidad y a la vez el máximo poeta moderno. En su ensayo *El pintor de la vida moderna* (1863):

Identifica romanticismo y modernidad: búsqueda de la novedad, rechazo de la tradición, exaltación de la imaginación del genio, antirrealismo, individualismo y anti-igualitarismo, unión de razón y belleza en contra de lo natural, exaltación de la máquina y del artificio, de lo transitorio y puro presente, desprecio hacia la masa vulgar y materialista. Y sobre todo define la modernidad a partir de una dualidad esencial (...): una modernidad estética y una modernidad práctica, ligada esta última, a la clase burguesa y capitalista; una dualidad en conflicto, ya que la primera se nutre de la segunda, pero también la destruye, y es devorada al mismo tiempo por su propia crisis<sup>34</sup>.

La esencia de la modernidad está entonces en lo transitorio, fugaz y fragmentario. He aquí su contradicción.

Otro autor que contribuye al cuestionamiento de la modernidad es Nietzsche. Para éste, la razón no es otra cosa que poder, voluntad de poder, pervertida voluntad de dominio. Con la muerte de Dios deviene la mengua de los valores supremos, de legitimación generalizada. Esto tiene efecto en el discurso artístico. La sensación de la disolución del sujeto, destrucción de los géneros y sustitución por otros nuevos, imitación, diseño, recreación, parodia de modelos, y, sobre todo la necesidad de silencio

---

#### 4

### Regresan los antepasados

Ahora son mis antepasados inmediatos, los que me han nacido y han hecho de mí materia y voz, materia y sentimiento, quienes se presentan. Antepasados que mantuvieron viva la posibilidad de llegar a la vida. Si lo miro desde el origen de éstos, siempre, entonces, he sido y no hay fundamento para pensar la muerte, pues nazco en otros, otros en la cadena interminable de la vida. Entre mis antepasados el padre, la angustia y el dolor que hizo de mí. Puedo escoger entre irme o quedarme y lograr

El origen de todo es resultado de accidentales estructuras de la materia. Hacia delante, la espiral se abre o se cierra para que nada se repita. Tantas las posibilidades, tantas a pesar de la muerte. Mis antepasados bullen y se expresan en mí. Sus ecos se proyectan hasta donde estoy acurrucado mirando la ciudad rompecabezas compuesto de agua, asfalto, árboles, solares y potreros. Y el principal, el padre, el eco de su ira. Ah, pero no está aquí su eco para repetirlo en otro eco de desamor. La justicia está en las variantes, las infinitas variantes donde el padre no es desamor. Tal vez un asesino y me da muerte, tal vez un santo y me aconseja; acaso se reconoce en mi voluntad.

como venimos a encontrar en Joyce con *Ulises*, en Beckett con su novelística y obras de teatro, es el resultado.

Tenemos, pues, a Baudelaire, a Hegel y a Nietzsche como los primeros en generar grietas en la modernidad. A ellos se les suma George Simmel, K. Marx, Dilthey, W. Benjamin, Schopenhauer, Bergson, Unamuno, Heidegger, Sartre y la Escuela de Frankfurt, todos ellos analistas de la sociedad moderna. La modernidad designa el paradigma social, económico y cultural. La modernización es el proceso mediante el cual las estructuras socioeconómicas del antiguo régimen desaparecen en la medida en que asoma el progreso industrial, los nuevos descubrimientos científico-técnicos. El modernismo remite al paradigma estético y en este encontramos las siguientes fases: génesis del romanticismo, apogeo con Baudelaire y los simbolistas, la tensión crítica con los vanguardistas; y la disolución, el modernismo tardío de Borges, Beckett, Nabokov, Olson. Tales fases tienen los siguientes puntos en común: ruptura con la tradición y búsqueda de lo nuevo, lo nunca antes dicho, lo nunca representado (un arte vivo, según Octavio Paz), ligado por su sentido utópico a la posibilidad de transfiguración del yo en el mundo; como fundamento la ausencia de fundamento; la incursión plena en el fluir del tiempo y la imposibilidad de fijarlo; pretensión de unir arte y vida.

Cuando el modernismo adquiere toda su amplitud con el hundimiento del espacio de la representación

---

que comprenda que estoy de nuevo con él. Pero no es mi deseo. Pesa demasiado cuanto ocurrió en vida. Lo miro, a él junto a la madre y entonces pienso: Nada, ahora no hace falta. Están ahí y no hacen falta. Pienso:

Ellos, lo mismo yo, han necesitado no verse. Viejos o jóvenes, según lo deseen, según ellos quieran cuando los acepte en mi circunstancia para hablarles. Comprendo la certeza: nada se repite; jamás una cosa, un evento, una vida, una situación se repite. Cuanto veo es lo que quiero ver y, si los veo puedo vestirlos, puedo ubicarlos en circunstancias, en memorias creadas, fundadas en la vida, y nada es igual. Cada cosa, cada acontecimiento es único, incluso la memoria de mi memoria.

En mi apartamento preparo las notas a emplear con los estudiantes en la clase de las horas de la tarde. Todavía resuenan en mi mente las palabras del decano. De todas maneras he pensado apartarme de la universidad; pero, por el momento es elegante y ético terminar el curso propuesto. Las notas avanzan reflexiones sobre el tiempo, la forma como el tiempo es hoy una flecha, sin posibilidad de editar de

clásica, con la emergencia de una escritura liberada de las represiones de la significación codificada, explodian las vanguardias. Desde este momento incansablemente no cesan de destruir formas y sintaxis instituidas, es una especie de rebelión contra el orden oficial y el academicismo, en búsqueda de renovación total. El cambio se convierte en revolución; la trama del tiempo se rompe; la continuidad entre un antes y un después deja de ser necesaria; es un orden, en últimas, radicalmente distinto. El nuevo orden no se contenta con la producción de variaciones estilísticas y temas inéditos, quiere romper la continuidad que nos liga al pasado, instituir obras absolutamente nuevas.

Como vimos atrás, el modernismo cree en la “naturaleza vectorial del tiempo”, es decir confía en la naturaleza progresiva de la historia. En tal sentido debe ser un arte que supere el pasado. Las vanguardias artísticas contemplan con desagrado y aversión el arte existente. Se critica el papel asignado al arte en la sociedad. Es el momento en el cual se discuten programas comunes y se redactan manifiestos. Los artistas se convierten en heraldos del progreso.

La mayoría de los artistas extraen consejos de la ciencia. Como arte experimental su tarea es la creación de nuevas formas y la ciencia ayuda a ello. El expresionismo se aventura en la óptica antinewtoniana; los cubistas, de la teoría de la relatividad anticartesiana; los surrealistas, del psicoanálisis; los futuristas, de los motores de combustión y de las cadenas de montaje<sup>35</sup>. “Era un arte que tenía la

---

nuevo el pasado.

En casa de Armando, antes de sentarnos a la mesa para almorzar, Ledis quiere mostrarme la página Web diseñada por ella en su computador. Cuando entro en su cuarto percibo sobre la mesa escritorio de colegiala, revistas de Punto G., Vanidades, Cosmópolis, Hombre y un par de novelas de Corín Tellado; de siempre he sabido su gusto por cuanto le puedan ofrecer los consejos y las historias escritas en ellas; en cierto modo se parece a la hermana de Laura.

Ledis, una vez terminamos de almorzar, en la sala, donde nos hacemos a reposar en los muebles, con una pierna doblada debajo de sus nalgas, de medio lado en el sofá, pregunta por mis hijos, cómo han sobrellevado el susto del accidente. Le refiero que parece no haber quedado en ellos secuela alguna. La preocupación se centra en mis costillas rotas, el dolor que aún siento cuando debo hacer movimientos rápidos.

Le hablo del golpe en el pecho, el esternón y la clavícula vencida, las horas en las cuales los sentidos estaban ahí, quietos, expectantes, observando y viviendo una realidad otra en cuya red me debatía



lógica de la estructura de los sueños, la del gesto o la materia. Anhelaba la perfección y exigía pureza, claridad, orden. Y negaba todo lo demás, especialmente el pasado: idealista, ideológico y ‘optimista’ el modernismo se fundaba en el glorioso futuro. Lo nuevo, lo mejor” dice Kim Levin<sup>36</sup> .

Hay una paradoja en la vanguardia: toma el éxito como signo de fracaso; la derrota le confirma que está en lo cierto. Sufre cuando se le niega reconocimiento público, se siente aún más atormentada cuando finalmente los videntes y los aplausos se hacen escuchar. Impulsada por el horror a la aprobación popular, busca formas artísticas cada vez más difíciles. Con razón W. Benjamín escribe que la modernidad ha nacido bajo el signo del suicidio. Buscando huir de lo que le desagradaba ser, el arte de vanguardia adquiere éxito y esto viene a asestarle el golpe final, verse incorporada al “mercado artístico”.

Debido a su polemicidad endémica el arte de vanguardia se convierte en indicador de distinción. Como se sabe, la clase media es arribista y está siempre insegura de su posición y deseosa de per trechase de símbolos irrefutables de prestigio, de tal suerte que son los principales clientes. Por último las fronteras transgresoras parecen agotarse, de modo que el mundo de lo vulgar se niega a mantenerse a distancia<sup>37</sup> . Paradójica situación que la lleva, incluso, a descalificar a las obras más modernas: las obras de vanguardia, tan pronto como han sido realizadas, pasan a la retaguardia y se

---

tratando de alcanzar lo que motivaba mi cortejo en torno de una mujer misteriosa. Le digo que escribo sobre esa experiencia.

Mientras hablamos la esposa de Armando entra en la sala y me tiende el teléfono inalámbrico. Me dice: Laura te necesita. ¿Quieres invitarla, con los niños, a la finca, este sábado? Lo haré, le aseguro.

Tan pronto digo hola, Laura, su voz suave, de antiguo muy amada por el registro claro y sedoso llena mi oído:

Por favor, Jerónimo, no me digas que no. Hace una pausa y agrega: No vengas por los niños este fin de semana, pienso llevarlos a Barranquilla a comprarles ropa, conocer los animales del zoológico y de paso visitar a mi hermana.

hunden en lo ya visto; el modernismo prohíbe el estancamiento. Obliga a la invención perpetua, a la huida hacia adelante, esa es la contradicción inmanente al modernismo: “El modernismo es una especie de autodestrucción creadora... el arte moderno no es solo el hijo de la edad crítica, sino el crítico de sí mismo” (Octavio Paz, *Point de convergence*). Adorno lo dice de otro modo; el modernismo se define menos por declaraciones y manifiestos positivos que por un proceso de negación sin límites y que por este hecho, no se salva ni él mismo; la “tradición de lo nuevo” (H. Rosenberg), fórmula paradójica del modernismo, destruye y desprecia ineluctablemente lo que instituye, lo nuevo se vuelve inmediatamente viejo, ya no se afirma ningún contenido positivo, el único principio que rige al arte es la propia forma del cambio. Lo inédito se ha convertido en el imperativo categórico de la libertad artística<sup>38</sup>.

Lo que buscan estos artistas es un arte total y para ello necesitan, incluso, destruir cuanto se ha elaborado, abolir el fetichismo artístico y dejar a un lado la separación entre arte y vida, y mostrar la vida tal como ella es: contradictoria. En este sentido importa mucho el azar. De este modo no es la revancha de las pulsiones contra la vida cuadrículada de la modernidad, no es la insurrección del deseo, sino la cultura de la igualdad, la misma que “arruina la sacralidad del arte y revaloriza correlativamente, lo fortuito, los ruidos, los gritos, lo cotidiano”. Arte y vida se dan la mano, están aquí y ahora.

---

## 5

### Un lugar para el padre

Acurrucado la ciudad parece inmóvil, aparente inmovilidad, inquietante inmovilidad: la quiero oír rugir, gemir, gritar, vomitar las heridas infligidas a sus habitantes. Más allá el mar dibuja con sus olas y tormentas el rostro de mi padre. Dado esto me obligo a creer en el padre para vivirlo sin la coraza de su desprecio. Una caída desde la cual poco a poco me he ido levantando. El abismo expresó látigos de sombra cuando la familia, estrecha, pendenciera y disputadora quiso quedarse con las propiedades del padre. Familia rencorosa y enmalezada de envidia, de pocos amigos en el círculo de sus hogares. No amigos para festejar mi libertad en esta mar que mira mi cuerpo entre sus olas.

Tanto pasado insiste ser presente; pronto le negaré su porfía. Aunque soy la medida de cuanto he sido, acurrucado, no soy exactamente como he sido. Fui otro, ahora sin el otro. Y, este que soy, no tiene oraciones religiosas y sí voluntades que me guían por la selva de mi búsqueda de otros caminos donde el padre no es duda de él o de otro.

Me consuela que cuanto ocurrió con el padre y en él no es un hecho para repetir al infinito. Hay un

Es el momento en que no se ofrecen obras cronológicas sino fragmentadas, abstractas, pulverizando el sentido, llevando cada vez más lejos la experimentación. No se busca permanencia, estabilización, sino la negación de los sentidos que se van produciendo en el decurso de las cosas, para ello, los recursos se encaminan a proponer obras figurativas como abstractas, oníricas como funcionales, expresionistas como geométricas. En este tipo de arte ya no hay unidad, coexisten en él tendencias, no importa que sean completamente adversas.

Ahora bien, este arte ha podido surgir en un momento cuya lógica social e ideológica flexible se impregna de un profundo individualismo. Por primera vez en la historia, ser individual es ser percibido como fin último, tener el derecho a la libre disposición de él mismo. El individuo que se mira a sí mismo, como lo vio Tocqueville, no está obligado a la veneración a los antepasados que limitan su derecho absoluto de ser él mismo. Desde el momento en que prevalece la autonomía personal desvalorizando los estilos reinantes, los artistas propenden a cambiar de estilo, a posibilitar la multiplicación de los grupos inseparables de la cultura del individuo, cuyo ideal es crear sin Maestro y escapar de lo estático y repetitivo; las escuelas con autoridad, la sedimentación estilística y la fijación, serán criticadas. Lo nuevo es el código sobre el cual se fundamenta el modernismo.

Como consecuencia viene una alianza del arte con el escándalo y la ruptura. Surgen obras que contra-

---

conjunto de posibilidades donde él tiende la mano. ¿Por qué este padre en esferas de nacimientos y muertes no se cuidó de que sus intenciones fueran comprendidas por mí? ¿Por qué no se compadeció del espectáculo de su hijo atormentado por dudas y vacilaciones? ¿Por qué se escondió tras la severidad de su máscara?

Nosotros, los responsables de nuestras omisiones y acciones; teníamos levantado el rostro para que el de arriba nos mirara y en últimas no nos miraba. Entonces nuestros destinos era el destino del de arriba, y éste sólo silencio, aunque sacrificios y dones ofrecimos. Demasiado nos desperdiciamos en Él, poco nos quedó para darnos los dos. En esas circunstancias su espejo dijo lo que éramos, no nuestro espejo. No el espejo del hombre, otro hombre. Y todos en el mismo error, el de arriba, los de abajo; la misma mancha en el espejo.

Pero bien, no es de esto de lo que quiero pensar ahora. Más bien los caminos abiertos, los paisajes a los costados, las sombras sobre camino, los árboles en los campos, la forma como trepo en ellos para buscar a Anastasia. Al final no hay fatiga, y sí satisfacción de hacer lo que puedo, sin esperar recompensas, simplemente la certeza de remover la materia en la redoma. Libertad para estar siempre vivo, siempre vivo el fuego en mis testículos. Ardo, me quemo, cenizas y, desde las cenizas, de nuevo el

dicen la armonía y el sentido; se apartan de nuestra experiencia familiar del espacio y del lenguaje; es un arte que propone grafías dislocadas, abstractas, hermenéuticas; arte *inhumano*, dicen algunos. El individuo aquí es casi sagrado, absoluto; desafía permanentemente las leyes, lo real. Se ha inventado una libertad sin límites. El ejercicio de la libertad no admite límites. “He querido establecer el derecho de atreverme a todo”, dice Gauguin<sup>39</sup>. La libertad, en este caso ya no es adaptación o variación del pasado, de la tradición, sino que exige una ruptura, la destrucción de las leyes y significados heredados: creación soberana, invención sin modelos. Se ha conquistado el demiurgo, el poder de construir las leyes propias de la obra, más allá de lo preexistente. Un arte liberado de la verdad.

La sociedad individualista en busca de libertad lleva a que los individuos sean móviles, de contornos difusos, de tal manera que su existencia necesariamente lleva a la indeterminación, a la contradicción, al hecho de que a cada instante legitima cada impresión, en tal sentido el individuo puede aparecer fragmentado, discontinuo, incoherente. Las novelas de V. Woolf, J. Joyce, M. Proust, W. Faulkner no ofrecen personajes retratados, etiquetados, dominados por el novelista; no están explicados, más bien abandonados a la espontaneidad de sus reacciones; los contornos rígidos de las novelas son permeados, se tornan de plastilina, lo discursivo abre campo a lo asociativo; no hay descripciones objetivas por lo mismo las interpretaciones se relativizan, pierden secuencialidad. Se liquidan las referen-

---

fuego.

Ocho años de vida en común con Laura desembocaron en distancias, en momentos en los cuales ella no me escuchaba, me miraba pero su interés estaba en otra parte. La calidad de nuestros intercambios verbales llegaron a ser problema cuando yo, igual, decidí mis silencios una vez hube indicado lo que me parecía no estaba funcionando. Al final, ella consideró que era yo quien hablaba poco y a propósito.

Cuando la abrazaba, por la noche, ella permanecía rígida entre mis brazos, metida en su interior, carente de ternura. El vacío se fue erigiendo entre nosotros, perentorio y difícil de sobrellevar. La distancia se ejercitaba en que entre menos explicaciones hubiera, mejor.

Entonces empecé a tener claridad sobre lo cotidiano desarrollando, me enteré de circunstancias imponiendo desacuerdos; los baches hicieron temblar mi corazón; por ejemplo: domingo; yo quería salir a disfrutar de la playa y el mar, ella no; la puerta del baño, yo la sostenía abierta mientras estuviera dentro, ella la cerraba;

cias fijas y la oposición exterioridad-interioridad para dar paso a puntos de vista múltiples y a veces indecibles (Pirandello), es decir, son obras abiertas. La novela ya no tiene principio ni fin verdaderos, el personaje es “inacabado”.

Otro rasgo importante del arte modernista es su sincretismo en el sentido de una ausencia de unidad y su tendencia a suprimir distancias para destruir el espacio homogéneo. Entra a desempeñar un papel importante el espectador, que se ha mantenido a distancia en el pasado. “De ahora en adelante situaremos al espectador en el centro del cuadro”, declaran los Futuristas. En la literatura se da la misma disipación del punto de vista único y estático: el *Libro* de Mallarmé, *Ulises* de Joyce; la novela de los años veinte ya no está dominada por la mirada omnisciente y exterior de un autor que posee totalmente el alma de sus personajes, la continuidad del relato se trunca, el fantasma y lo real se entremezclan, la “historia” se cuenta a sí misma según las impresiones subjetivas y casuales de los personajes. No es que se construya arte en y desde sensaciones brutas, todo lo contrario, lo que se quiere es expresar las búsquedas, la investigación sobre los criterios últimos de la creación artística; el resultado es una apertura permanente de las fronteras del arte. De aquí la razón por la cual los artistas se ven en la necesidad de publicar sus posturas en libelos, prefacios de catálogos, es decir, sus manifiestos en torno a la creación artística. Hasta ese momento los artistas se contentaban con escribir novelas y pintar

---

las luces en la noche, yo las mantenía encendidas para leer, ella refunfuñaba para que la apagara y la dejara dormir en paz;

los viajes, mis continuos viajes a otras regiones a dictar conferencias, entonces los reproches por dejarla sola;

la manía de su organización en la casa, que hasta entonces no se daba, acomodando aquí, quitando allí y llenando la casa de decorados que hicieron difícil la circulación;

los noticieros de la tele, yo quería ver un canal, ella otro; la música, ella con sus monótonas baladas frente a mis ganas de escuchar a Chopin;

el teléfono, sus largas conversaciones con amigas y familiares tan pronto llegaba del trabajo;

los hijos, sus negativas reiteradas a no llegar al sexo mientras ellos estuvieran en el apartamento, y, de hacerlo, entonces tarde la noche, cuando ya el cuerpo se dispone al sueño. Y otros tantos temas sobre los cuales se enfrentan las personas cuando están juntas. He aquí la suma de los pequeños rencores; se fueron haciendo conscientes hasta rebasar la rutina y la realidad de una ausencia imponiéndose a pesar de la presencia de los cuerpos.

Cuando solía estar cariñosa me preguntaba si la amaba y yo le decía que sí; sin embargo mis

cuadros, a partir de ahora explican al público el sentido de su trabajo, se convierten en teóricos de sus prácticas, como correlato de un arte individualista liberado de convenciones estéticas; es decir, lo que se ofrece son obras autorreflexivas.

Individualista como es, promueve lo insólito, lo no concertado, lo que aparentemente no tiene racionalidad, de una forma abierta, fluida, líquida; es decir, sobrepasa los límites del yo (la escritura automática, por ejemplo). La cultura modernista, universalista en su proyecto, se rige, en primer lugar por la tendencia a abolir el estereotipo del yo, de lo real y de la lógica en su búsqueda incansable por suprimir las antinomias: subjetivo - objetivo, real - imaginario, sueño - vigilia, bello - feo, razón - locura con la idea de emancipar el espíritu, escapar a la sujeción de los tabúes. Se trata de liberar la imaginación.

Toda regla y convención estilística, al ser sometida a la tensión de nuevos materiales, nuevas combinaciones de signos sonoros o visuales resulta destruido, el producto es en la desestandarización y la personalización. Uno pudiera pensar que se destruyen estéticas codificadas, pero no, lo que se logra es una comunicación que se hace más independiente, confecciona mensajes únicos con códigos únicos, es decir, se pasa cada vez más de la representación a la presentación. El humor y la ironía se convierten en valores importantes en este tipo de arte soberano, autónomo que ya no respeta nada, abierto al

---

sentimientos no estaban claros, había en el amor un cáncer carcomiendo cada vez de manera lenta todo cuanto en un principio estaba seguro de sentir por ella. Entonces, cada vez que me preguntaba eso, sentía lástima porque veía en ella una suerte de humillación desmejorándola como persona.

Luego empezó a importarme poco si la besaba, la estrechaba o la acariciaba. La evitaba en los pasillos, me metía en el estudio, cerraba la puerta para impedirle entrar a preguntarme cosas baladíes, o sentarse en el sofá cama a hacer oficios manuales mientras iba diciendo o preguntando cosas que a mí ya no me importaban. Jugaba con los niños más a menudo para lograr no estar a su lado. Y ella ahí, espionando los movimientos de mi corazón que delataran lo mejor de mí para ella y, como no pasaba nada, entonces me preguntaba qué estaba ocurriendo y yo no sabía qué responderle, de modo que en el juego perdía ella, perdía yo, porque nada teníamos claro. Sí, esperando ver desaparecer los signos nefastos, ver concluido mi universo mudo y ajeno.

Llegamos a esto luego de cumplir cinco años la niña y ocho el niño. Llegamos a esto cuando fue cada vez más difícil la sensualidad que ella pudiera haber tejido con su paso por el apartamento, en la intimidad de nuestra sexualidad. Su miedo fue perentorio cada vez más, un miedo a ser descubiertos por nuestros hijos en el acto; bloqueada como devino, las entregas fueron mecánicas, vigilantes

placer de lo lúdico. “El humor y la risa –no necesariamente la irrisión despectiva- son mis útiles predilectos” (Duchamp). Con humor se borra la separación entre el sentido y el no sentido, de la creación y el juego. El humor es un elemento crucial en la obra abierta. Incluso artistas como Beckett e Ionesco, que insisten en expresar que el sentido es vano, que nada hay que decir, salvo la propia vacuidad, lo expresan con la ligereza del humor

Las recepciones de las obras se personalizan en el sentido de que no está “amarrada” (Kandinsky) a la escueta idea del autor, sino que el espectador las convierte en su propia experiencia artística. Eso significa que no hay espectador privilegiado, la obra no es solamente contemplada o leída desde un punto de vista determinado, lector u observador se ha dinamizado como punto de referencia móvil. Se le exige al espectador como al lector un recorrido, un desplazamiento imaginario o real, en este sentido la obra se recompone en función de referencias y asociaciones propias del lector-observador. Indeterminada, modificable, abierta, la obra moderna exige una forma de participación sistemática; significa que se llama a colaborar con la obra y, de este modo, convertirse en “co-creador”. Son obras donde se valoriza lo arbitrario, lo fortuito, el humor, los juegos de palabras; rechaza las separaciones clásicas: las del arte y la vida, del mal gusto y el buen gusto, del juego y de la creación, del objeto usual al del arte. Esto libera al espectador o al lector de la “sugestión dirigida” que venía ocurriendo con las obras

---

y rápidas. Le pedí buscar espacios más autónomos, lejos de los hijos que nos ligaban: un motel, un paraje desierto, pero, terca, se negaba. Aunque le requiriera explicaciones para dar con el momento en el cual pudiéramos sacar a la luz alternativas, puntos de vista, ella se empeñaba en su mudez o se limitaba a frases incoherentes, a rumores que no concretaban palabras o simplemente desembocaba en frases como estas:

¿Pero no puedes más que pensar en esto?

Yo no sabía cómo mirarla, si como esposa o como mujer; al final se impuso la realidad de verla como la de la madre de mis hijos.

Ya no era la mujer que podía seducir, llevar a un restaurante para intentar cortejos o ir a una taberna para bailar. En definitiva, era un ser que se me escapaba en el mundo de los hijos y su función de madre abnegada. He aquí cómo la bruma del desamor fue llegando para quedarse en una frase como esta: Ocho años de vida en común desgastan.

anteriores; al resolver las diferencias explora todas las posibilidades y hace saltar todas las convenciones, no hay límites *a priori*; las obras son abiertas porque el propio modernismo se alimenta de ello, hace estallar todo encuadramiento. He aquí que tenemos una escritura ficcional que liquida los marcos novelescos con un código flexible o sin código, un arte donde el espectador es activo, y todo ello en una lógica social que es aún disciplinaria; en este sentido el arte moderno tiene la primacía de inaugurar la fiebre revolucionaria.

En el arte moderno lo esencial y lo anecdótico son tratados idénticamente, todos los temas se vuelven legítimos; el sentido y el sinsentido dejan de ser antinómicos y jerarquizados conforme al trabajo de la igualdad. Una cultura abierta al mundo disciplinario y autoritario del entorno. Busca conferir a la estética un valor trascendental que sea incomparable (y, en verdad, que no necesite completarse con descripciones de la estructura de otros tipos de experiencias, sociales o psicológicas; se vale por sí solo, no requiera justificaciones externas).

Todo lo anterior deviene, a mediados del siglo XX, en términos de Jameson, en una nueva ideología. Para Jameson la nueva ideología consiste en la purificación de la obra y la extirpación de todo lo extrínseco a ella, como una especie de “autopreservación del arte” contra todas las fuerzas hostiles a él, tanto políticas como sociales. Entonces tenemos un arte “intrínseco” identificado con el *telos* mod-

---

## 6

### Afuera no hay quién

¿Quién se ocupa de mí? Desde afuera no hay quien. En este orden de las cosas estoy solo. Clima de absoluta indiferencia. De donde vengo el universo fue institucional, oscuro y dogmático. Pretendía claridad y la claridad era ceguera y totalitarismos; irrationalidades como decirle a las mujeres que cubrieran sus cabezas para que Dios y los ángeles no las miraran y desearan. Aquí no tengo que fingir.

Una vez dentro de mis silencios su preocupación se hizo evidente hasta el punto de preguntarme si le ocultaba algo, a lo cual le respondí vagamente que tal vez, y ella giró en torno para descubrir lo que había detrás de ese tal vez sin lograr entender nada.

- ¿Encontraste a alguien? ¿Tienes a otra?

Yo me eché a reír para finalmente responderle:

- ¿Acaso debe haber alguien?

Pensé en la época en la cual solícito le ofrecía la mano para bajar del auto, para ayudarla a



ernista de la innovación y eliminación de lo extrínseco (entendido ahora como figuración).

La transferencia de esa ideología y esa estética se viene a encontrar en las artes del lenguaje. La literatura anhela la solidez de sus historias teleológicas y las certezas y reaseguros de sus materialidades.

Es un tipo de literatura inmersa en la era de la mercantilización, y como tal, cosa. Se piensa en términos de una materialidad del lenguaje artístico: poesía, lenguaje poético, promovido a un lugar central por encima de las demás formas de las artes del lenguaje. Esta autonomía se alcanza cuando se lo separa de lo que no es arte; “se lo purga de sus elementos extrínsecos, como lo sociológico y político, y se recupera la pureza estética del lodazal que la rodea, la vida real, el comercio y el dinero y la vida cotidiana burguesa”<sup>40</sup>. Se coincide en que el concepto de cultura es enemigo del arte en cuanto tal. Si se abre a lo cultural, se mancha el arte y la literatura puros. Cuestión un tanto espinosa, pues la cultura es el espacio de mediación entre la sociedad, la vida y el arte propiamente dicho. Lo que se buscó fue someter todo a áreas extrínsecas cuidadosamente delimitables, positivantes, verificables, falsables, de pruebas cuestionarios y estadísticas.

A esto escapan autores como Vladimir Nabokov y Samuel Beckett que elaboran un lenguaje artístico autónomo desde dentro del lenguaje hegemónico, sutil e imperceptiblemente diferenciados del conocimiento del momento. Beckett, en *Disjecta* habla de su incomodidad con todo lo alegórico y

---

sortear un andén o un bache de calzada; pensé en los abrazos y besos en sus labios, su modo de ser gentil y apasionada. Sonreí.

Y ella:

- ¿Qué pasa?

- Nada.

Insistió apenas. Buscaba en mí el foco que le lanzaba la fría luz apabullante en esa ausencia de palabras.

Le dije:

- Ya no estoy enamorado de ti. No hay otra mujer.

La miré directo al rostro y encontré en él la ternura del pasado y el horror del sufrimiento que en ese momento le infligía, sin poder evitarlo.

- ¿No me amas?

- Bueno, digamos, sí, pero no ya de la misma manera de entonces. Con ese amor cómplice e irresponsable que sabíamos llevar.

explica de antemano las operaciones para la construcción de una obra autónoma, su técnica es el rizo repetitivo del cual se excluye el contenido; esto viene a cumplirse en dos de sus obras, *Esperando a Godot* y *Fin de partida*: el formato amo-esclavo (Godot) se transmuta al vínculo entre Hamm y Clov (Fin de partida) como una relación de mera dependencia neurótica motivada por las discapacidades físicas tomadas de Vladimir y Estrago. Algunos han querido ver en *Esperando a Godot*, en las figuras Pozo y Lucky un esquema alegórico que presenta el imperialismo británico (Pozo) en relación con las colonias en general y con Irlanda en particular (Lucky); esquema que incluye la dramatización de la autoexpresión y el pensamiento, el monólogo de Lucky. Vemos aquí la contingencia como signo de fracaso de la forma en su intento de dominar y apropiarse por completo del contenido que se ha asignado a la obra. Estos autores son conscientes de que no logran dominar el azar, de tal modo que se da un proceso abierto de combinaciones. El signo de esta nueva contingencia se lee en la nueva categoría de la anécdota. En Beckett el núcleo está en situaciones empíricas como el matrimonio desdichado, intolerables recuerdos de juventud, el fracaso de una vida lamentable, hechos en bruto a los que se vuelve una y otra vez en el vano intento de disolverlos, etc., como veremos más adelante con detenimiento.

---

Estábamos sentados a una mesa. En silencio, ella muy cerca, mirando hacia la calle a través de los ventanales del local. Miré hacia donde ella podía tener la mirada y allí una hilera de locales comerciales; los transeúntes iban y venían; un hombre vestido de payaso invitaba, urgido, a comprar la mercancía de un almacén. Luego regresó la mirada a sus manos, sobre la mesa; quise tomar esas manos tamborileando sobre el vidrio. Pero no lo hice. El acíbar y el azúcar, la medicina y el látigo. Un mar de corrientes turbulentas bajo la superficie.

- ¿Pero, qué ha pasado? ¿Dónde lo que fuimos y ya no ahora? ¿Qué hice?

Pero yo, en ese momento, preferí guardarme las razones concernientes. Sencillamente por ahora le cerraba las puertas. Ella lo sabía.

Preguntó:

- ¿Qué vamos a hacer?
- No veo qué hacer
- ¿Quieres que me vaya?
- No, aún no. Podemos seguir juntos. Tal vez algo podamos remediar.
- Sí, algo. Sólo si tú quieres. ¡Ah, pero tú no quieres!

## Capítulo II

### Posmodernidad estética

Este es un momento donde el poder es móvil, escurridizo, evasivo, cambiante, extraterritorial, fugitivo, libre de trabas y compromisos; donde la represión sustituye a la compasión; donde importa menos el desempleo, la gente sin hogar, la juventud ociosa, la drogadicción y se pasa por alto las políticas sociales para centrarse en la disciplina, la contención y el control; donde el “Estado social” se bate en retirada, incapaz de generar certidumbre y seguridad en las vidas de los electores que tienen que buscarla individualmente; donde la velocidad del movimiento llega a ser el principal instrumento de poder de dominación; donde el capital se desprende del trabajo; donde la distancia recorrida en una unidad de tiempo pasa a depender de la tecnología, de los medios de transporte artificiales existentes, y la aceleración se hace palpable; donde las pautas y configuraciones ya no están ‘determinadas’, y no resultan ‘autoevidentes’ de ningún modo, por lo mismo despojadas de su poder coercitivo o estimulante; donde nada es realmente necesario e irremplazable por lo mismo superfluo; donde los individu-

- 
- Cómo se nos escapa lo que creímos sólido y perenne.
  - Sí. Si al menos supiera cómo llegamos a esto. Qué he hecho para estar ahora así.
- Estaba destrozada, quería saber más, de alguna manera encontrar puntos de apoyo. Ahí. Bebiendo su copa de vino, el vino del dolor deslizándose por la rampa hasta un fondo de aguas oscuras y procelosas.

### 7

#### Desconocido en lo conocido

Murmura y rueda sin cesar la materia; rodamos uno en el otro. Integrados, onda tras onda, sin dejar de ser murmullo; extendidos los círculos concéntricos o excéntricos para formar una malla de ondas. Aquí no preciso escuchar ni esforzarme por retener este murmullo, este rodar. Todo tiende a los costados y se mezcla con todo y en todo. No necesito esperar ni ser esperado. Fundido en una fuerza

os se ven en la irrevocable tarea de tener que elegir sin que se den reglas definidas y fiables, objetivos universalmente aprobados, es decir, sin puntos de orientación inequívocos ni directrices a toda prueba; donde las identidades se definen por el consumo (compramos y estamos en venta, clientes y mercancías al mismo tiempo); donde las relaciones entre parejas cada vez duran menos y se definen por negociaciones a corto plazo. En un mundo así el arte se expresa consecuente con lo dicho arriba: pérdida del sujeto, fragmentación, no-linealidad, indeterminación...

Veamos lo anterior como respuestas dadas de la posmodernidad a la modernidad, siguiendo las observaciones de autores como, Umberto Eco, J. Derrida, M. Foucault, G. Vattimo, J. Habermas y F. Jameson. Con ellos se comprende que la idea de progreso no es más que una metanarración construida por la ciencia en su necesidad de descubrir la verdad. Una vez se debilita el colonialismo y el imperialismo comienza a derivar en Imperio en el cual los mandos son huidizos, desterritorializados, se comprende que la vía Europea y la norteamericana no es la única, lo cual está diciendo que no hay una historia lineal sino un pasado con múltiples y distintos puntos de vista, está diciendo que el principio de realidad se erosiona hasta el punto en el cual la atención se dirige a la búsqueda de lo insólito y la novedad se convierte en banal.

En el campo de estas reflexiones ocupa un lugar importante el posestructuralismo (Foucault, Barthes,

---

sosegada que fluye y baña suavemente esta materia de las cosas, esta aprehensión de los eventos. Yo mismo los elementos, el sosiego.

Aquí todo desconocido desde antiguo y para siempre y, sin embargo conocido: está en mí sin haber sido hablado, o, hablado y no escrito, por lo mismo desconocido, pero, igual, está en todo donde me integro. Así no principio, no puerto final. Cada objetivo otro objetivo prefigurando otro puerto. De un lugar a otro tiendo sin comienzo, sin final; firme dirección, sentido guiado por mano segura, paso seguro.

Por la noche entré en ella. Fue mecánico y rápido. Luego se hizo a un lado y se durmió. Me mantuve despierto, hasta cuando las campanas de la iglesia de Manga hicieron su primer llamado para la misa matutina. Mientras estuve despierto la vi ovillada en el otro extremo de la cama, doblada sobre sí misma, como un feto gigante con las manos metidas entre sus piernas, sufriendo pesadillas; sueños

Derrida, Habermas) que aboga por el relativismo, por la destrucción del significado: no es posible fijar un significado único, estable, central en los textos; la palabra escrita está inmersa en un proceso pragmático que anula la posibilidad de comprensión única y la inserta en un juego indefinido de semiosis. De los autores arriba mencionados, Umberto Eco, aúna teoría y práctica (novelista de obras como *El nombre de la rosa*, *El péndulo de Foucault*, *La isla del día de antes*, *Baudolino*). Su teoría semiótica elabora tres conceptos: la apertura o formatividad, la semiosis ilimitada y el lector implicado. La primera es propia de la obra de arte entendida como proceso, como constructo, como dinámica, como movimiento, un hacerse permanente, no como hecho inamovible, de manera que el lenguaje se funde en infinitas presuposiciones: el lector ‘usa’ el texto no en el sentido de interpretación hermenéutica o semiótica, sino de re-creación, y se erige en demiurgo de la estructura de la obra; por lo mismo llegamos a la existencia de significados indefinidos, lo que nos permite hablar de semiosis ilimitada y a la inexistencia de un límite objetivo de la significación.

En 1990 Eco publica *Los límites de la interpretación*<sup>41</sup> ; aquí su pensamiento da un giro y defiende el sentido literal. El acto hermenéutico deberá contemplar simultáneamente las intensiones del autor, del texto y del lector (un ejemplo de ello es la obra de Beckett, que pide ser aceptada como lo que quiso el autor se vea en su obra); entonces lo que queda es una semiosis limitada. “El acuerdo entre los miem-

---

inquietos que algunas veces le hacían sacudir el cuerpo. Mientras tanto mis ojos abiertos en una oscuridad atenuada por las luces que venían de la calle. Luego de la última campanada hundí la cabeza en la almohada para no oír nada; dormir, dormir, hasta despertar en un lugar lejano, nuevo, un acontecer lúcido y feliz al lado de mis hijos.

En la mañana, al despabilarme, Laura estaba sentada al borde de la cama. Su mirada me interrogaba: ¿Qué he hecho? ¿Qué he dejado de hacer? ¿Qué debería de haber hecho, lo que él espera y yo no le doy?

No dijo nada. Yo tampoco. Nada qué decir. No por ahora. Ya llegaría la hora, la circunstancia. Al menos, por entonces, me lo facilitaba, pues nada me reprochaba. Tal vez esperaba que retomáramos el rumbo donde lo habíamos perdido.

Me levanté, la besé en la superficie de los labios.

Dije:

- ¿Bien?
- Sí.

La veía sin cólera, sin remordimiento, sin ninguna animosidad. Estaba ahí, como obligada a pensar, a

bros de una comunidad se erigirá en garantía intersubjetiva de la interpretación”<sup>42</sup> .

J. Derrida<sup>43</sup> , afirma, por su parte, que fuera del lenguaje no hay significado; explicar el mundo no es posible pues lo que tenemos son textos, textos sobre el mundo y no la realidad tal cual ella se presenta. Defiende la construcción en el sentido de que el consumidor de obras debe reelaborar y combinar textos que da como resultado un collage convertido en instrumento hermenéutico de primer orden. Derrida encuentra que la razón es insuficiente, en el sentido de que el discurso logocéntrico dice lo que no es pero no dice lo que es, lo que nos conduce a percibir lo empírico por contigüidad, es decir, por comparación o metáfora, el autor lo llama *différence*. A este concepto opone Derrida el de *différance* entendido como espacio del desgarramiento, de la sutura; hasta allí el lenguaje no puede llegar. La única posibilidad de trascender desde el espacio de lo relativo –*différence*- hasta el espacio de lo absoluto –*différance*- es la escritura.

El significado aquí tendrá que darse por la combinación indefinida de los deseos del autor y los deseos del receptor del texto. Desvanecido el significado como centro lo que queda es la marginalidad o periferia significativa, queda la “diseminación”, o sea, el lugar donde la escritura se resiste a quedar reducida a un centro significativo. El significado estará, para Derrida, en los márgenes del enunciado y no en el enunciado como tal. Significa que hay multiplicidad de discursos y de sujetos, pluralidad de

---

medir el tiempo que nos faltaba por vivir juntos. Entré en el baño.

Le propuse salir a Manzanillo del mar, a la casa en el acantilado, el siguiente fin de semana. Ella aceptó, pero con la condición de que los hijos también fueran. Mis hijos, los necesito, pero bajo tal circunstancia deseaba tenerlos apartados. Pero ella se empeñaba en ponerlos entre los dos. Con esto, parecía, evitaba el compromiso evidente de los cuerpos; con éstos alejaba la posibilidad del diálogo que sondeara en sus miedos y los mecanismos a usar, de parte mía, para sortearlo. Miedo a ser sorprendida, miedo a oír. Miedo a ser mirada como amante, miedo a tener los niños cerca cuando la pasión se despertaba.

lenguajes, diseminación de significados, opacidad de la escritura, la *différance*, y la revalorización de lo heterogéneo.

Para Michel Foucault, el discurso es cómplice del poder, el conocimiento se reduce a poder sobre los demás. La razón impuesta por la modernidad no sólo impide la libertad, sino que encarcela al hombre en jaulas contra las que, al no ser consciente de ellas, no puede luchar. El concepto de panóptico (*Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*, 1965). En este sentido la sociedad moderna es una prisión generalizada que ejerce diversas formas de control y de dominación.

Tenemos pues a Eco, Derrida y Foucault; por la misma línea también Kristeva, Barthes, Paul de Man, Deleuze y Guattari. Todos ellos apuntan a la crisis del significado y la deconstrucción de metanarraciones como el psicoanálisis, el marxismo, la crítica textual o la metafísica. Están dentro de la relatividad de la unidad significativa en todos los campos del saber humano.

Pero viene un pensador que les hace oposición; Gianni Vattimo acusará a los anteriores de intentar una nueva fundamentación en vez de asumir completamente la pérdida de directrices. Vattimo, al enfrentar la posmodernidad, dice que no hay un fundamento, una fundamentación última. Frente a la crisis de la idea de verdad la posmodernidad ofrece múltiples tendencias y reflexiones que el autor denomina “pensamiento débil”, pensamiento que se caracteriza por un debilitamiento del ser, en el sentido

---

## 8

### Un irme sin haberme despedido

Atrás queda enmudecido el murmullo de la vida mía, la forja circunstancial de mi cuerpo al estrechar los círculos entre la tierra y la carne de mi tierra. Hechos, historia, allí y aquí construyendo sentido; están allí, están aquí; allí hablados por otros, los aún en la envoltura de sus cuerpos.

Un irme sin haberme despedido de quienes hicieron de mi historia un lugar para la palabra, para que la palabra me creara vivo de sueños. Vida simultánea a lecturas, rota la monotonía de mi voz en los sueños de los otros. Ahora un ir hacia lo múltiple en mí; un irme de la familia, sus imágenes, la familiaridad de sus rostros, del sepulcro que es el mar, para llegar primero a la niebla y en la niebla verme inerte, llenos los pulmones de agua, pesado de agua, blando el cuerpo, los ojos reprochándole al mar su abrazo. Luego la mirada, desde lo alto, a la gente que se arrima al mar e intenta conocer la certeza de mi muerte; todos tan cerca, tan al borde de mis estertores, sin ver nada, sólo intuyendo una realidad que creen no les toca a ellos. La mirada sobre el perfil del acontecimiento que los bordea sin penetrarlos. Yo el perfecto desconocido de sus vidas.

de liberación del carácter de estabilidad y de presencia. El ser entonces vendría a ser un evento, un acaecer. El pensamiento débil, según Vattimo, rechaza la filosofía que pretende restaurar la vigencia de la razón clásica, o tiene la nostalgia de reconstruir una razón global. La identificación entre el ser y el pensar, en el pensamiento débil, no es un medio para reencontrar el ser originario y verdadero sino una vía para hallar el ser entendido como huella, como eso que ha dejado en su paso por el mundo, es decir, el recuerdo de eso que ha sido. En ello hay una paradoja, quiere separarse de la razón al tiempo que le es imposible lograrlo del todo.

La modernidad deja de existir, primero, cuando se hace imposible seguir hablando de la historia como entidad unitaria. Esta manera de entender la historia, construida desde un centro (Europa, Estados Unidos), es ideológica: responde a la representación del pasado construida por grupos dominantes. Para Vattimo, los medios de comunicación junto con el final del colonialismo y del imperialismo, vienen a ser un factor más que ha disuelto la idea de historia y ha dado al traste con la modernidad. Vattimo plantea su tesis en tres premisas: “a) que en el nacimiento de una sociedad posmoderna desempeñan un papel determinante los medios de comunicación; b) que esos medios caracterizan a esta sociedad no como una sociedad más ‘transparente’, más consciente de sí misma, más ‘ilustrada’, sino como una sociedad más compleja, incluso caótica; y, por último, c) que precisamente en este relativo ‘caos’

---

Atrás queda enmudecido el murmullo de la vida mía, la forja circunstancial de mi cuerpo al estrechar los círculos entre la tierra y la carne de mi tierra. Hechos, historia, allí y aquí construyendo sentido; están allí, están aquí; allí hablados por otros, los aún en la envoltura de sus cuerpos. Están aquí, en mí, pero enmudecidos por el otro murmullo; allí no intuidos los murmullos del aquí. Aquí lo desconocido por el allí. Aquí lo conocido allí.

Ya no advierto el jadeo de la respiración en la ligereza de un levantarse de la cama para integrarse a la luz del amanecer, a la corriente donde se padece y se goza según intenciones, avatares, según el curso de los acontecimientos y lo permitido por otros.

Allí y aquí no fluctúan silencios sobre el murmullo; más que murmullo la ruidosa sacudida de cuanto se transforma para sostener viva la esperanza de que se va a alguna parte. De pie, como siempre ha sido, un coro canta historias y esperanzas, los ojos fijos por encima de la concurrencia, en un lugar sin lugar, pues aquí se congregan todos los lugares. Una dirección, sí, mas no claridad de objetivo; un detenerme en la palidez de una circunstancia.

Los ojos fijos en el rumbo de este nuevo acontecimiento. Las manos toman la tela que una inmensa araña ha tejido. El rumbo entonces se multiplica en el entramado de la tela. Atrás el antiguo tejido



residen nuestras esperanzas de emancipación”<sup>44</sup>.

Los medios de comunicación serían entonces los causantes de la disolución de los puntos de vista centrales (los metarrelatos, según Lyotard). Han ocasionado la explosión y multiplicación de concepciones de mundo, han permitido que las minorías tomen la palabra; todo, entonces, considerado como objeto de comunicación. La realidad ahora es el resultado de cruzarse y contaminarse múltiples imágenes, interpretaciones, reconstrucciones. Vattimo habla de “fabulaciones del mundo”; esto explica el regreso del mito, el retorno a un pensamiento de corte mítico y narrativo como “superación de la oposición entre racionalismo e irracionalismo”<sup>45</sup>.

Para Vattimo, en líneas generales, se podría hablar de “muerte del arte”, en términos de autoironización de la propia operación artística, de explosión y ruptura de barreras; una experiencia estética orientada a mantener vivo el *desarraigo*, la oscilación, el desfundamiento, el *shoc* con lo cual se recupera el concepto de belleza en términos de significado y no de trascendencia de lo real. Lo bello viene a ser definido por Vattimo como negación con respecto a la representación de una verdad inamovible. Jürgen Habermas acusa a los pensadores posmodernos de neoconservadores; defiende la modernidad en tanto proyecto no llevado a término. Para este pensador “la progresiva autorreferencialidad del arte, su alejamiento de la representación y la asunción de técnicas y medios de expresión como objeto

---

de los acontecimientos es un retazo desvaído y polvoriento, no alcanza a amparar el requerimiento de quienes se han acercado a murmurar. Ningún avión entonces usaba la pista de aterrizaje del aeropuerto. Despedida inmutable, acontecimiento único. En ellos, allí, matices. En mí, aquí, pinceladas exuberantes e inexorables.

Mientras embalábamos cuanto íbamos a llevar a Manzanillo, en el cuarto, me interrogó sobre lo que pensaba hacer.

- No sé.
- ¿Vas a abandonarme?
- Por ahora no.

Pensé que esa respuesta la hería menos que la idea de saberse separada de mí desde ese instante; todavía podíamos concedernos mutuamente confianza, pues sabía que yo no le estaba mintiendo; no se

estético, conducen a la alienación del arte con respecto a la vida”<sup>46</sup> Habermas quiere recuperar el proyecto originario de la modernidad mediante la unión de dos principios opuestos, la especialización y la popularización, por medio de una teoría social totalizante basada en el “consenso universal” realizable por medio del discurso o diálogo de argumentaciones. Igualmente quiere recuperar el sentido de la modernidad en su esencia y para ello genera la *Teoría de la acción comunicativa* en la que pretende oponerse a las teorías posestructuralistas del significado y afirmar la posibilidad de recuperar la razón, de llegar a acuerdos válidos y a un consenso universal. Se quiere una razón que vaya del sujeto a la razón comunicativa. Razón comunicativa encarnada en relaciones de acción comunicativa, no separada de la vida.

Frederic Jameson<sup>47</sup>, crítico literario marxista, parte de tener en cuenta a los siguientes autores con rasgos posmodernos: la reacción contra formas establecidas del modernismo clásico (E. Pound, Eliot, Stravinsky, Joyce, Proust) en autores como John Cage, John Ashbery, Phillippe Sollers, Robert Wilson, Andy Warhol, Philip Glass, Ismael Reed y Michel Snow. En ellos se da la difuminación de los límites anteriormente claros como aquel que separaba cultura superior y la cultura popular o de masas, al incorporar textos paraliterarios en sus obras. Para Jameson el modernismo terminó en “el expresionismo abstracto en la pintura, el existencialismo en la filosofía, las formas finales de la representación en la

---

trataba de un triángulo amoroso.

Laura dijo:

- La vida cotidiana nos ha ahogado.

Detrás de esa frase entendí que no siempre yo había estado ahí, que me ocupaba poco de ella, ausente en mis libros, la escritura, en mis conferencias. Ella lo aceptaba; desde el principio supo que esto era la vida si se unía a mí, sabía que tenía que ser así. Por lo demás, no tenía más quejas sobre mí. En su haber no tenía que luchar contra pasiones ajenas. En esa circunstancia supe que no era momento de arreglar cuentas, de aquí la ambigüedad de mis respuestas.

Con el correr de la semana fui descubriendo en ella a otra mujer. Aunque fuera la misma del pasado, ahora ella parecía tener menos de algo, algo que progresivamente había ido desapareciendo desde el momento en el cual yo le había dicho no la amarla; entonces crecían otros signos fundamentando otra memoria que prontamente me le llevaría a la decisión final: dejarla.

A medida que el tiempo corría los gestos de buen consentimiento y solicitudes desaparecían. Quedaban, entonces, las heridas. Así, cuando le dirigía palabras suaves o tiernas ella se sobresaltaba y

novela, las películas de los grandes *auteurs* o la escuela modernista de la poesía”<sup>48</sup>, en tanto que el posmodernismo resulta como expresión estética de una nueva realidad social económica y cultural que obedece a las leyes del capitalismo tardío, multinacional, un nuevo orden internacional gobernado por el arte estadounidense globalizado. Aquí el arte, lejos de oponerse al sistema, como ocurre en la modernidad, se acoge a la cultura oficial, a la cultura de la “sociedad del espectáculo” o “sociedad de la imagen” administrada por los medios de comunicación de masas. En este sentido el posmodernismo responde al concepto de norma hegemónica o de lógica cultural dominante.

Rasgos como el pastiche y la esquizofrenia, que tienen que ver con el espacio y el tiempo, dominan en el posmodernismo en su fase de capitalismo tardío. Para Jameson la parodia, como imitación estilística, se burla del original; en este sentido necesita de la existencia de un “lenguaje normal” funcionando como elemento comparativo del lenguaje individual que se desea mimetizar. En el momento en que los lenguajes individuales llegan a un grado alto de especialización se produce la negación del lenguaje normal, de la norma y del discurso ordinario; en el momento que se llega a la pluralización y heterogeneidad de los lenguajes se está al punto extremo de una sociedad fragmentada lingüísticamente, lo cual hace posible el pastiche y desaparece la parodia. Jameson escribe:

El pastiche, como la parodia, es la imitación de un estilo peculiar o único, llevar una máscara estilística, hablar en un

---

me miraba a los ojos buscando explicaciones, guías que le significaran algo alrededor de mi conducta. Luego, evitaba mi mirada, la huía para no tropezar más con la historia forjada en los últimos días. Era como si prefiriera acechar las sombras que yo le iba dejando por el apartamento, en los restaurantes donde procurábamos elaborar sucedáneos al derrumbe de nuestra relación. En tales circunstancias se ponía la ropa, el perfume que a mí me gustaba. Pero todo era inútil. No había nada en ella de qué agarrarme.

## 9

### La amiga de mi madre

De pronto un lugar sin principio ni fin; en este, consciente del inicio de una búsqueda, o, la búsqueda de algo sin ser buscado, pues no sé qué busco. Cada vez, al llegar a un acontecer, hecho o situación, percibo que algo me hace falta y debo abandonar la escena sin haber llegado al fondo, a la solución

lenguaje muerto: pero es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo normal en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante cómico. El pastiche es parodia neutra, parodia que ha perdido su sentido del humor<sup>50</sup>.

La estética modernista se basa en la concepción de un yo único, con una visión de mundo y un estilo únicos e inimitables; el pastiche, en cambio, sólo es posible en la era de la disolución del sujeto, del fin del individualismo. Ahora bien, la extensión del pastiche en la interpretación del pasado lleva a que la historia resulte traspapelada, suplantada por un historicismo que convierte el pasado en simulacro, en “copia idéntica de la que jamás ha existido el original”, lo cual no sólo pone entre paréntesis el pasado en cuanto a referente sino que el mismo pasado desaparece convertido en textos susceptibles de mimesis y juego. Claramente lo observamos en los textos denominados ficción historiográfica o nueva novela histórica. Pasado y presente ofrecidos a través de imágenes, en simulacros.

Para Jameson, el pastiche, como estrategia cognoscitiva y expresiva de la posmodernidad, lleva a la esquizofrenia en el entendimiento de una ruptura en la relación entre significantes, lo que viene a provocar la imposibilidad de sentidos. El pastiche se completa, en tanto que estrategia cognoscitiva y expresiva de la posmodernidad, con la esquizofrenia, en la significación de una ruptura en la relación entre significantes, lo que provoca la imposibilidad de sentidos.

---

del evento.

Tal vez voy hacia algo no concluido antes del espolón. Flujos y reflujos borran definitivamente la nebulosidad que ha buscado introducirse en mí, en las cosas. Comienzo mi peregrinar por la sustancia profunda de la luz y las sombras, buscando algo, sin saber qué. La luz cae y me penetra; masa de arena. Cuando quiero mirarme no me veo, cuando quiero saberme me siento. La luz golpea y ciega mi mirada; resplandor tranquilizante.

Poco a poco, en medio de la tibia luz, me doy cuenta que estoy entre paredes de esterilla de guadua. De pie, en el suelo de una cocina, yo. Una tarima de madera y barro seco; en la tarima utensilios de peltre, aluminio y cucharones de madera; en estípites de piedra las ollas hierven, los alimentos se cuecen. La mujer, enfrente de todo esto, mi madre. Las llamas crecen y crepitan cuando ella agita una sopladora de murrapo trenzado. Hecha bastimento en el agua hirviendo.

Oigo pasos, vienen por el camino que bordea la cocina y la casa, separadas por un corredor de piedra. Los pasos entran en la cocina. La voz que sale de los pasos saluda a mi madre; voz de mujer.

Mis ojos tropiezan con los ojos esmeralda aceituna de la mujer avanzando hacia la tarima donde está mi madre.

El esquizofrénico no puede ordenar coherentemente el presente, el pasado y el futuro no sólo de la frase, sino también de su propia identidad, de su vida psíquica: ya no puede concebir la identidad como algo estable, como algo que persiste a lo largo del tiempo y se ve arrojado a ‘vivir’ en un presente perpetuo con el que los diversos momentos de su pasado tienen escasa conexión y para el que no hay ningún futuro concebible en el horizonte<sup>51</sup>

El esquizofrénico, al no tener identidad, carece también de proyectos; el proyecto implica continuidad a lo largo del tiempo, esto hace que el esquizofrénico, como pérdida de sentido, esté arrojado a un presente que experimenta como irreal. He aquí, como al perderse el significado, el significante se convierte en imagen. Imágenes sobre otras imágenes (presentificación). De todo ello se deriva la imposibilidad de realismo y de la mimesis histórica. Presente y pasado convertidos en simulacros, en imágenes, en presentificación.

Hoy ya no estamos obsesionados por el control y las predicciones, no ponemos tanta atención a la lógica, al análisis, a la objetividad, más bien nos abandonamos a lo emergente, a la sutileza, a lo intuitivo. Sabemos que detrás de la información poseída en un instante hay información ausente y ésta es más de la que creemos tener asida. Nos salimos de la rígida idea del orden, de lo anquilosado, para entrar en la esfera del desorden que impele a aprehender mundos aparentemente imposibles. Después de

---

Acurrucado, la mujer coloca la palma de su mano izquierda en mi pelo, la sacude y me despeina.

Siento mis células saltando entre cafetales, hojarascas y laderas sombreadas de nogales, cámbulos, ocovos y gualandayes.

Es amiga de mi madre y vive en una finca contigua a la nuestra. Hay en su rostro un ligero toque de arrogancia; estilo en su caminar, estilo color chocolate en sus celajes. La mirada sobre mí es guiño y sonrisa. Siento cómo el vacío en mi derredor se llena con el aroma de su cuerpo.

Me parece conocerla desde antiguo. No puedo adivinar por qué. Seguro de haber visto sus facciones en otras partes.

Ayuda a mi madre a echar bastimento en la olla. Sus brazos se impregnan de la luz de las llamas del fogón. La mujer dice a mi madre:

Mariana, debemos irnos. Están cerca. Mi esposo dice que debemos partir en la madrugada; dice que están molestos; aseguran que somos informantes del ejército.

Mi madre toma un cucharón y rebulle la olla.

La mujer me mira de nuevo. En sus ojos las imágenes fantasmales de una huida dolorosa y desconcertada.

haber ingeniado cualquier cantidad de teorías se pensaba (aún se argumenta) que entre más explicaciones creábamos creímos tener mayor control sobre el mundo; sin embargo, cada vez que se ahonda más y más en los eventos, en las situaciones, mayor borrosidad experimentamos. Para una teoría ingeniábamos otras teorías; así, hasta cuando estalló todo y lo que devino fue la expresión fuerte del desorden. Las teorías, como casos generales que pretendieron ser, dejaron por fuera excepciones. Ahora es lo contrario, los casos generales son excepciones dentro del caos. En el caos, en el desorden, en lo líquido, en lo indeterminado, en el azar, se es incapaz de predecir, de controlar, dado la presencia de información ausente. La incompletud se da al infinito. Situación volátil la de hoy, volatilidad que exaspera a quienes están ávidos de fundamentos; volatilidad con la que ha sido consecuente la novela. En la vida cotidiana queremos siempre ordenar, pero esto es ilusión. El orden excesivo rutiniza, y la rutina nos pone el campo del hastío, la desesperanza, la desmotivación. El desorden, se sabe, es un portador infinito de posibilidades. Si es verdad que dependemos de órdenes preestablecidos, de transferencias condicionales, de la lógica formal, de lo coherente según nuestra racionalidad instrumental, Lewis Carroll no hubiese podido crear a *Alicia en el país de las maravillas*. El hombre ha tendido a descartar lo que lo pone en contradicción; es más comfortable vivir en un mundo de falsas certezas que en uno plagado de incómodas incertidumbres. Hemos tendido a vivir en

---

Mi madre:

Sí, debemos abandonar esto. Pasaremos por tu casa a la una de la madrugada. Nos iremos de este infierno. Esperaremos la llegada de nuestros esposos para arreglar nuestras cosas.

Ya no estoy acurrucado sino sentado en una banqueta; al acomodar mi temor la madera suena como si la lijara con mi trasero. Entonces viene de afuera el ruido de una lata de metal, las botas de hombres acercándose a la cocina. Se mueven rápido y el tropel es de barranco que se desmorona para caer sobre la casa y la cocina.

Madre y mujer dan la vuelta al cuerpo y apoyan sus caderas en la tarima: en la mano de aquella el cucharón, en la mano de ésta un trozo de plátano mondado.

Están ahí, en la puerta, tres; quieren entrar al mismo tiempo y se atropellan; entonces se ponen de acuerdo para saber quién lo hace primero cuando saben que no hay hombres adultos dentro. Se mueven rápido en botas de caucho hasta los costados de las mujeres. En bandolera los fusiles; en la cintura, de un lado, el revólver, del otro, cuchillos que lanzan destellos sobre la esterilla de la cocina.

Toman de los brazos y las cinturas a las mujeres y las empujan hacia el patio. Se resisten, pero los hombres utilizan ahora sus pies para golpear sus muslos, sus vientres. Entonces me abalanzo sobre

mundos de certidumbres, de solidez perceptual, donde nuestras convicciones prueban que las cosas sólo son de la manera que las vemos, hasta el punto en que lo que nos parece cierto no puede tener otra alternativa. La idea de lo preciso está más en nuestras mentes que dentro de la naturaleza de las cosas. Apenas ahora empezamos a tomar en serio nuestras experiencias más comunes y a reconocer que las cosas no son blancas o negras, sino más o menos grises, es decir, son blancas y negras. Apenas estamos empezando a reconocer que el lenguaje está plagado de vocablos demasiado imprecisos para describir la realidad. Sabemos que las cosas pueden pertenecer a categorías contradictorias (ambivalencia). De modo que nuestras afirmaciones no tienen por qué ser verdaderas o falsas, sino que son parcialmente correctas e incorrectas.

Pues, bien, consecuente con lo anterior, el arte de la posmodernidad se expresa sabiendo que aunque está regulado por la coherencia interna, esta coherencia no se refiere a absolutos ni internos ni externos, de modo que sus sentidos son infinitos y no jerarquizados. Renuncia a la búsqueda de la verdad para preocuparse más por el sentido, sin importar que lo que allí se diga sea verdadero o falso.

En este sentido se está produciendo un arte que perturba profundamente el proceso de comunicación para dejar perplejo al público. Son obras cuyas construcciones insólitas, abstractas o dislocadas, disonantes o mínimas provocan *escándalo*, confunden la evidencia de la comunicación, perturban el orden

---

los hombres, ya no tres, muchos, tantos que no caben en la cocina, tantos que las botas son hedor de muerte saliendo de sus medias húmedas; hedor niebla, abraza y sofoca.

En Manzanillo, frente al mar, en el desamparo de su amor trasapelado, las manos en su regazo, sentada en una mecedora de metal y fibra de plástico, su silencio fue la primera barricada.

Paseábamos por la playa con nuestros hijos quienes recogían caracuchas, caracoles, piedras. Ella, a mi lado, no miraba el mar más bien el largo de la arena; poco sensible al mar, decía que la salinidad se le metía a los ojos para hacerla llorar. Adelante, la niña menor corría y sus huellas quedaba en la arena, hasta tanto el agua las borraba; a un costado, del lado del mar, el mayor metía los pies en el mar y a ratos salpicaba el agua como queriendo devolverla mar adentro.

Una familia común en un fin de semana, de paseo en la playa. Pero en este caso no éramos como otras familias, allí sólo la apariencia de una familia unida. Los proyectos de nuestra existencia eran otros.

Laura dijo:

reconocible de la continuidad espacio-temporal y conducen por ello al espectador no tanto a recibir emocionalmente la obra como a interrogarse en forma crítica. Todo el arte moderno, por el hecho de sus producciones experimentales, está fundado en el efecto de la distanciamiento y provoca sorpresa, sospecha, rechazo, interrogación sobre la finalidad de la obra y del propio arte. A esta distanciamiento del espectador corresponde, en los creadores, una interrogación creciente que gira alrededor de los fundamentos del arte: “¿Qué es una obra de arte, qué es pintar, por qué escribir?” “¿Existe algo como las letras?”, se pregunta Mallarmé.

Desde el mundo de las artes plásticas modernas, la apuesta por la pureza se transforma, en la posmodernidad, en una cosificación de los medios –el arte posmoderno se da entre, a través o al margen de los medios-. La historicización que propicia el museo, como la mercantilización que genera la galería, neutralizan el objeto artístico; el arte posmoderno busca más espacios alternativos, adopta múltiples formas, a menudo dispersas, textuales o efímeras. Los valores que autenticaban el arte se ponen en entredicho<sup>52</sup>.

Douglas Crimp (citado por Foster) postula una ruptura del arte posmoderno frente al moderno; encuentra una teatralización del arte; especialmente el arte minimalista. En efecto, muchas de las obras más importantes de los años setenta, se basan en el video y la performance; participan de la teatrali-

- 
- Te siento cada vez más distante de mí.
  - Es posible.
  - Pero, ¿acaso no hay nada que pueda hacer?, ¿que podamos hacer?
  - Creo que no. Muchas veces lo he intentado. Las palabras en esas circunstancias no supieron orientar nuestros cuerpos por la fiesta que eran capaces de organizar. Cuanto ha habido son equívocos, miedos devenidos en equívocos. Así el deseo, nuestros deseos, se han ido apagando. Tú sin hacer nada. Ha sido duro, puesto que has puesto en cuestión mi desempeño como hombre. Al final la sensación de derrota, el hastío de saber cómo lo que se hace no llega a ser comunitario, sino la satisfacción de una necesidad en solitario, pues tú, allí, ausente, rápida, los ojos puestos en la noche, los ojos alertas al ruido que pudiera venir del cuarto de los niños. En fin, el lugar donde presencia y ausencia se conjugan en el ejercicio del miedo y no en la fiesta del amor.

Se lo dije en tono neutro. En otras oportunidades, a fragmentos, habíamos planteado la situación, la necesidad de buscar ayuda psicológica, pero ella no había hecho nada. Cuando dijo que lo iba intentar, fue eso, intento; cada día lo pospuso hasta cuando la acumulación de vacilaciones, de excusas llenó mi ánimo para decirle finalmente: No más.



dad, en una necesidad de escenificar la obra (preocupación por el tiempo o, más precisamente, por la duración de la experiencia; la duración de la escenificación en un cuadro cuya presencia y temporalidad son eternamente psicológicas). Como vemos es un arte de lo fugaz, de la velocidad, de lo efímero. Por otro lado, en el arte posmoderno se ofrece una “emergencia del discurso”. El lenguaje irrumpe como un personaje más en la ficción. (Arte conceptual y “arte para un lugar y un tiempo específico”). Si en el arte moderno se privilegiaba el mito, el símbolo, la temporalidad, la forma orgánica y el universal concreto, la identidad del sujeto y la continuidad de la expresión lingüística, en el arte posmoderno emerge, desde su comportamiento esquizofrénico, una cultura que acentúa la discontinuidad, la alegoría, lo mecánico, la brecha entre significante y significado, la desaparición del significado, la síncope en la experiencia del sujeto<sup>53</sup>. Cuando la vanguardia (lo moderno) no pudo ir más allá, porque había producido un metalenguaje que hablaba de sus textos, se volcó sobre la ironía de más alcance, ironía de la ironía. Es decir, se ubicó entre la copia y la distorsión heterodoxa como instrumentos de creación artística.

En este caos el artista manipula signos antiguos mediante una lógica nueva. Objetos prefabricados que se reutilizan. Lo que significa que el arte posmoderno no se vincula a la autonomía moderna, sino a “estratos de representación”. Craig Owens, lo manifiesta de la siguiente manera: “no buscamos fu-

---

Una vez metido en este molde no quise luchar más. No volví a hacer compras con ella en los supermercados, como me gustaba, dejamos de ir a pasear los domingos por la Avenida Miramar, frente a la Bahía de las Ánimas. De modo que finalmente estaba metido en el esquema de un hombre que ya no amaba a su mujer. Un hombre insatisfecho en su masculinidad de cuarenta y siete años, asumiendo un patrón desfasado de esa realidad inicial de nuestro matrimonio cuando no había reserva alguna para nuestras entregas.

Entonces no me quedó más que la escritura creativa y mis hijos. La escritura el único lugar donde no me siento traicionado en mi buena fe; y los hijos, porque la sinceridad y la ternura son aquí campos floridos que refrescan mi existencia.

entes u orígenes, sino estructuras de significación: debajo de cada imagen hay siempre otra imagen”<sup>54</sup>. Modos artísticos se transponen, los signos o tipos genéricos chocan, de manera que transgreden los límites estéticos que se despliegan, como códigos culturales, a través de procedimientos de cita, extracto, collage, encuadre y escenificación. Lo que da como resultado apropiación, transitoriedad, acumulación, discursividad y escenificación.

Desde el punto de vista del sentido este se entiende como algo externo, no como una expresión del “yo interior”. Esto hace que se abra la significación: las obras se liberan de los términos para arribar a otros términos. Subvierte mitologías para crear otras mitologías; las “verdades” que postula están más allá de toda ideología. Cuestiona significados ideológicos para “convulsionar” el propio signo (signo articulado en otro signo, según Derrida).

El imperativo del arte posmoderno es cambiar el objeto mismo. Arte contingente que se expresa en red de referencias, no necesariamente localizadas en forma alguna, medio o lugar concreto. “Del mismo modo que el objeto está desestructurado, el sujeto (espectador) está desubicado y el orden moderno de las artes descentrado, he aquí su forma alegórica. Temporal y espacial al mismo tiempo, disuelve el viejo orden; se opone al puro signo; se aprovecha de la distancia que separa el significante del significado, el signo del sentido”<sup>55</sup>.

---

## 10

### Rápido el movimiento

Luego estoy en un intervalo de inercia, sin lugar para pensar cuándo aquí, cuándo ahora. Creo que el movimiento brusco para levantarme a atrapar la mano de las dos mujeres que se llevan para el monte, me ha puesto en otro lugar donde ya no veo los rostros de mi madre y la amiga de mi madre en circunstancias de desamparo y terror.

Dada la circunstancia, entonces, lo que más valoré de Laura fue su nobleza, la manera como minuciosamente cuidaba y cuida su nobleza, el espacio que resguarda esta nobleza, su modo de no despreciarse, de no buscar conmiseración, de hacer las cosas para que yo no la vea como un animal lleno de miedo, acurrucado en un rincón de mi historia. Ella sabe que la quise como lo hace un hombre auténticamente enamorado, y tal vez de aquí saca fuerzas para saber caminar el sendero de la nobleza. Se lo he dicho y cuando esto ha ocurrido ella se ha pegado un tanto a mí.

Hoy no tiene sentido hablar de vanguardia, más bien lo que se produce son poses, no posturas. Si aún hoy persisten las vanguardias, han perdido su sentido de provocación. Los órdenes de la tradición no se defienden, por lo que se carece de la tensión innovadora. La palabra clave de este nuevo proceso, para Lipovetzki, es hedonismo; en este caso las personas se ubican en el plano de experiencias ilimitadas, donde el instinto prima sobre el orden y la imaginación rechaza las críticas de la razón. El hedonismo, que a principios de siglo XX era patrimonio de un reducido número de artistas antiburgueses, se convierte, llevado por el consumo de masas, en valor central de la cultura<sup>56</sup>. Las vanguardias, si las hay ahora, ya no suscitan indignación, a cambio, estamos en el lugar del placer y el estímulo de los sentidos convertidos en valores dominantes de la vida corriente. Triunfo del antiinstitucionalismo, “fin del divorcio entre los valores de la esfera artística y las de lo cotidiano”.

Cuanto se pueda denominar vanguardista en el presente está despojado de su antiguo significado, no augura ni comporta obligación alguna, por lo mismo constituye más bien signo de extravagancia que de rebeldía. La novedad ya no se asocia a la revolución, las innovaciones no equivalen a progreso. Al tenerse la perspectiva del progreso, en el momento en que se acepta, las respuestas objetivas a preguntas como ‘¿qué es y qué no es arte?’ o ‘¿qué es buen arte y qué es mal arte?’ era posible; en este sentido la vanguardia vivía su esfuerzo como actividad revolucionaria.

---

De regreso a Cartagena, desde Manzanillo, por la Vía del Mar, después de las cinco de la tarde, rodábamos silenciosos por una carretera atestada de vehículos desplazándose hacia Barranquilla. Laura miraba hacia la derecha, por la ventanilla del carro, a un punto en el atardecer. Los niños jugaban en los puestos de atrás. Mientras conducía me preguntaba si en esa mirada estaba pensando en mí o en los hijos. Por el espejo retrovisor observé a los niños y pensé: La típica familia. Mamá, papá, los hijos; el papá conduciendo de regreso luego de un fin de semana de descanso en la playa. He aquí un cuadro familiar adecuado.

Ahora que evoco esto, en perspectiva, pienso cómo allí lo contingente se volvió fundamental. La sexualidad, pensada como contingente, cuando no se asume con todas las sombras, los goces, las posturas, los ajustes de un modo total, en la relación final, en la sumatoria, se va tornando fundamental, tan fundamental que va descalabrando los fundamentos del amor.

¿Entonces dónde buscar el carácter distintivo del arte en el mundo posmoderno, posvanguardista cuando hoy, por el contrario, el arte no se preocupa prácticamente de nada de la configuración de la realidad social, cuando la obra de arte ya no se diferencia mucho de otros productos comercializables? ¿Cuando, para ser más exactos, el arte se ha elevado a sí mismo a la categoría de realidad *sui generis* y, por consiguiente, de realidad autosuficiente, cuando ha llegado a eso que Jean Baudrillard denomina “cultura del simulacro” y no de representación? El arte se ha constituido en sí mismo como una de las muchas realidades alternativas, y cada realidad posee su propio acervo de supuestos tácitos y de procedimientos y mecanismos para su afirmación y autenticación<sup>57</sup>. Este grado de independencia frente a la realidad no artística conlleva un precio que pagar, la renuncia de abrir nuevos caminos en el mundo. ¿Al no haber un sentido evidente en el arte cómo puede determinarse la ausencia o existencia de su utilidad? Bauman, citando a Baudrillard, sugiere que la obra de arte se mide hoy en día en función de su notoriedad. “No son el poder de la imagen ni la capacidad de hacerse oír de la voz los que determinan la ‘grandeza’ de la creación, sino la eficacia de las máquinas de reproducción y copia, que son factores fuera de control de los artistas. Lo que importa es el número de copias vendidas y no el original”<sup>58</sup>.

Hay movimientos creadores ricos en originalidad, de modo que no es tanto que las vanguardias lo

---

Los autos comenzaron a encender sus luces. Atrás dormían los niños. Una bocanada de aire tibio ascendió desde mi pecho y oxigenó mi cerebro. Relajado dije:

- Quiero acabar con todo esto.
- Si no tuviéramos a los niños.
- Sí, sería más fácil para tí, para mí. Sería más fácil partir.

Laura se quedó en silencio un par de minutos. La carretera era vértigo desplazándose hacia atrás, en algún lugar de mi oficio como conductor me indicaba el cuidado a tener para evitar un accidente, mientras me ocupaba en cuanto pudiera decir Laura.

- Si estuviéramos solos, esto ya hubiera terminado. Cuánto siento no poder hacer lo que me pides. Perdóname. Puede más el miedo que el deseo.

Me pregunté si había sinceridad en sus palabras, si en realidad contaba sólo el miedo para destruir su libido. Acaso algo más, un secreto guardado celosamente, una oscuridad donde yo nunca podría mirar, pues para hacerlo ella tenía que estar dispuesta a alumbrarme trayectos, y eso no era posible.

Recordé las tantas veces que le pedí saliéramos del apartamento, desviáramos el trayecto para entrar en un motel. Nada. Sus negativas, a veces rotundas, a veces dubitativas o esos silencios empeñosos

hubiesen agotado todo. Sólo que las rupturas son cada vez más raras, no se tiene la sensación de estar en un período revolucionario. Las grandes provocaciones ya no están a la orden del día. Pero ello no significa que el arte se haya agotado, esté muerto, que los artistas hayan perdido imaginación, que ya no buscan la invención de lenguajes en ruptura. Los experimentos prosiguen pero con resultados poco innovadores, las fronteras transgredidas lo son pero de manera infinitesimal. Se ha caído en la experimentación como investigación, mas no como procedimiento. Con el gesto de Duchamp<sup>59</sup> había un mayor nivel subversivo en torno a la obra, de trabajo y de emoción artística. A lo que se llega es a niveles más altos de audacia, audacia que no desbroza caminos, “se agota en el extremismo estereotipado”.

El posmodernismo no sólo consiste en poner en tela de juicio y socavar cualquier forma de consenso existente y de transitoriedad admitida, sino que también socava y sofoca la misma posibilidad de llegar a cualquier acuerdo universal. Entonces lo que produce es una ontología de nosotros mismos y del presente en el sentido de que se cuestiona la verdad, el presente y lo vivido subjetivamente con actos de disensión solitaria.

Como vimos, el arte moderno tenía que ver con la necesidad de representación de lo sublime, representación de contenido ausente, se dice. Los artistas posmodernos, por el contrario, luchan por incor-

---

con algo de rencor era el resultado.

Le dije:

- No vamos a seguir unidos por los niños.

Ella callaba. Acababa de formular un propósito y su silencio me decía que estaba de acuerdo, su mudéz era una forma de consentimiento.

porar lo no representable a la propia representación<sup>60</sup>. Lyotard escribe:

Un artista o escritor posmoderno está en la misma situación que un filósofo: el texto que escribe o la obra que realizan en principio gobernadas por reglas ya establecidas, ya no pueden ser sometidas a un juicio determinado mediante la explicación de categorías conocidas. Son estas formas y estas categorías las que el texto y la obra buscan. El artista y el escritor trabajan, por tanto, sin las normas para establecer las normas de lo que habrá sido hecho. De ahí que la obra y el texto tengan la cualidad de un conocimiento: su realización comienza siempre demasiado pronto. Es necesario comprender lo posmoderno a través de la paradoja del tiempo verbal del futuro anterior<sup>61</sup>.

Con respecto a lo anterior Bauman comenta que en este caso las normas sólo pueden darse *ex post facto*; al final de toda creación; al final de la lectura o del examen. En consecuencia, cada acto de creación es único, carece de precedentes, no hace referencia a antecedente alguno mediante la cita de los mismos. Las normas son únicas, hechas de una vez y para siempre, no se vuelven a repetir. Toda norma, en este sentido, se busca y se encuentra y su perpetuidad es la instantaneidad, no vuelve a reeditarse. La norma, una vez encontrada o compuesta *ad oc*, no será vinculante para nuevas lecturas, para nuevas escrituras, de modo que es un descubrimiento que nunca descubrirá del todo lo que hay que descubrir. Esfuerzo heroico de dar voz a lo inefable.

Desde la perspectiva de la “belleza”, ésta experimenta cambios. Ya no se da el vínculo entre belleza

---

## 11

### Luz, zumbido

Ahora todo  
flota en la luz,  
un suave zum-  
bido rodea a  
la luz como  
invisible  
nube. Todo  
pasa volando  
porque todo  
carece de  
peso. La luz,  
el zumbido,

Todo aquí visto desde adentro, desde una perspectiva interior, concedido sólo a quien sueña, a quien bucea en los corredores del sueño, conocido en la semejanza de mí mismo, manifiesto en el núcleo cristalino de mis situaciones; juego de cuerdas, de líneas que conforman un tejido donde el sueño es color y luz en el color. La percepción crece más allá de mí mismo y se apodera de lo que antes ha sido evanescente. Transformación de símbolos en realidades percibidas en sus formas, en sus cualidades enmarcadas en cosas, en eventos; imágenes que éstos nunca han tenido y que ahora tienen por la invocación que en mi interior se mueve, siempre en movimiento, visto y hecho presencia según mi gusto, según mi necesidad de detenerme o de avanzar. Cosas de instante o de permanencia según lo deseado. Visto por un instante si quiero instante; desaparecido si deseo desaparecido, pero igual nada desaparece, como si lo llamado se llamara todavía y siempre.

y eternidad, entre valor estético y durabilidad. Como no hay pretensión de validez universal, lo que deviene es una especie de “cultura de casino”, como la llamó George Steiner, donde todo producto cultural se calcula para el máximo impacto y la obsolescencia instantánea. Lo último por lo que se averigua ahora es por el valor estético objetivo, imperecedero y universal. Lo bello está destinado a volverse feo en el momento en que se reemplace la moda actual. El gusto ya no asegura nada, por lo mismo confiar tampoco, confiar puede ser trampa más que ayuda. En consecuencia, impera una estética, no de los objetos de arte, sino presentificaciones, *happenings*, instalaciones, mezcla de materiales conscientemente perecederos o cosidos a base de recuerdos de pensamientos inmateriales. Estética flotante, sin objetos fijos, signada por números, por estadísticas, la belleza está en las elevadas cifras de ventas, en los record de taquilla, en los índices de audiencia astronómicos. La belleza no está en la cualidad de los lienzos o representaciones, sino en la cualidad del *evento*<sup>62</sup>.

Sabemos que el arte moderno fomentó los vínculos entre el objeto y cualquier cosa que debiese ser reconocida como imagen, todo bajo la buenaventura de una representación mejor que la anterior. El arte contemporáneo, por su parte, no se ocupa de la “representación”, más bien de la presentificación y la presentación; se da por sentado que la verdad no se capta por la obra de arte, que esa verdad está por ahí o detrás como realidad artística o preartística, esperando que alguien le de expresión artística.

---

yo, nos tocamos y siento que somos tempestad latente, ubicada en vacíos, en agujeros negros. Luz, zumbidos en ninguna parte, sin poder parcelar porque es el mismo contenido de todo; el contenido no está en la luz, en el zumbido, en mí, independiente o integrado. Mi voluntad de clasificar tiene que irse al diablo.

Una mañana, antes de salir hacia el lugar de su trabajo, una agencia de viajes, en Bocagrande, se mostró particularmente arrebatada y vital. Fue como si se hubiera prometido hacer todo cuanto estuviera a su alcance para portarse lo mejor posible. Los niños habían salido para el colegio. La empleada fue enviada a llevar una plata a una amiga, seis cuadras más arriba por la misma calle, por tanto el tiempo de ida y vuelta era de media hora. Entonces me haló hacia la cama y me obligó a acostarme boca arriba, me desnudó con frenesí. Luego se apresuró con su ropa para terminar acaballada moviéndose y gruñendo frenéticamente. Esto me llevó al abandono lento de mis prevenciones, tal lentitud me permitió mirarla hacer, los ojos cerrados, el rictus de su rostro como si la angustia la encerrara en su máscara, el serpear de su cuerpo sobre mí, luego el arqueo estentóreo de su cuerpo, su imperioso re-

Ahora lo que se expresa es la presentificación, en el sentido de que las imágenes no representan una realidad, un mundo real sino que *simulan*<sup>63</sup>, la “simulación hace referencia al mundo sin referencia, del que toda referencia ha desaparecido”; por lo mismo el arte no sólo crea imágenes, sino también su significado, da significado o sentido de identidad a algo que carece de significado, de identidad. Los significados se mueven en busca de signos, los signos se desplazan buscando significados, estimulando procesos de creación de significados al infinito, alerta siempre a la polifonía inherente del significado y a la dificultad de toda interpretación. En este sentido el arte posmoderno descubre que los significados son para siempre incompletos, es decir, lo que se ofrece es la deconstrucción del significado y éste existe sólo como interpretación crítica y acaba en ello.

En este orden de ideas el arte posmoderno es subversivo. No porque busque un orden de grado más elevado; sino porque se niega a cualquier autoridad e insiste en introducir el desorden en su propio diseño. Es subversivo porque “realza la libertad manteniendo los credos en estado líquido, para que no puedan petrificarse y convertirse en certidumbres muertas y cegadoras”<sup>64</sup>.

En este tipo de arte no se acepta ningún método preestablecido, se crea en la medida de la marcha, cuando sea necesario llegar a nuevos significados. Su caso es el poder de la “experimentación”, pero experimentación que torna sobre sí misma para desinstitucionalizarla, desheredarla. Es una experi-

---

spirar, para, finalmente, caer en un lento y profundo desgonzar de todos sus músculos, mientras en mí las lentas elongaciones de su vagina no lograban apresurar mi vértigo.

Hubiera querido que ella se hubiese quedado allí, encima de mí, pero no, se bajó rápido y fue al baño para meterse en la ducha. Allí, a medio camino, me sentí fastidiado y desvalijado de mi hombría.

Pensé:

Ha fingido.

Me levanté, fui al lavamanos, a un lado, debajo de la regadera ella murmuraba:

- No demora en llegar, no demora en llegar, la empleada.

Me dije:

- No es el momento para reproches. Todo reproche es odioso. No puedo llegar a esto.

La acompañé, en automóvil, hasta su oficina. Estaba especialmente amable. Me habló de la montaña de trabajo por realizar. Antes de salir del auto me abrazó. Tenía lágrimas en los ojos.

A medida que subía las escalinatas del edificio sentí que se alejaba de mi corazón. La vi como una mujer extraña, a quien no deseo conquistar ni amar.

Lo que habíamos tenido en esa mañana fueron manifestaciones de ternura sin el ingrediente de la



mentación que traza mapas de territorios aún no certificados e igualmente nada garantiza que vaya emerger el mapa ahora trazado. Tradicionalmente, los experimentos se realizaban bajo la guía de una teoría que se debía poner a prueba con el propósito de confirmar o corregir esa teoría, y eran, por lo tanto, fases bien incorporadas y necesarias de la acción colectiva y continua; ni más ni menos que pasos seguidos por los muchos a lo largo de un camino claramente marcado por señales legibles para todos ellos, expresa Bauman. La experimentación, hoy, es diferente. Es una experimentación que acepta sus riesgos bajo su propia responsabilidad; en sus manos la fuerza de su propia visión como oportunidad única y signada para siempre.

El arte posmoderno obliga al artista, libre de esquemas y métodos rígidos, a liberar las propias posibilidades de vida, que son infinitas, de la tiranía del consenso que es privativo e incapacitador, y en esta tarea involucra al espectador, oyente, lector en el proceso de comprender-interpretar y crear significados. Es un arte, entonces, que está en el camino de la aventura, del descubrimiento, de la búsqueda; lejos de la visión newtoniana con su realismo mojigato. Es, pues, la apuesta por un arte que vulnera límites; que trasciende la causalidad, el destino prefigurado. Apuesta que se concentra en la individuación, que neutraliza el tiempo, que utiliza la memoria de lo que está en las jugadas ocultas y que al mismo tiempo amplía el concepto de realidad<sup>65</sup>.

---

pasión, sin el oficio de los cuerpos, cosa nada parecida a cuanto habíamos gozado cuando la conocí en el velero de Armando, vendido luego porque le resultaba oneroso su mantenimiento. Nos lo había prestado para nuestra luna de miel en las Islas San Bernardo.

El dolor le había dado fuerzas esa mañana, pero un día después el dolor la aniquilaba. Yo, mientras tanto, me preguntaba qué derecho tenía para obligarla a seguirme entre brumas. Harto de incertidumbres, todas se reflejaban en mi rostro. ¿Por qué la obligaba a esperas bajo mis indecisiones, mis dudas, incertidumbres que en últimas me resultaban muy cómodas porque no conducían a nada?

En el campo de la literatura, en especial la novela, las narraciones están signadas por la incertidumbre, por la indeterminación, por contradicciones; son textos que socavan las jerarquías de las facultades y de los acontecimientos, dignifican cada instante, legitiman cada impresión; por ello el individuo puede aparecer personalizado, es decir, fragmentado, discontinuo, incoherente. Las novelas de Virginia Wolf, Joyce, Proust, Kafka, Faulkner, Beckett, Pynchon, Cortazar, Barth, Moreno Durán, Parra Sandoval, Suescun, por mencionar algunos, no ofrecen personajes retratados, etiquetados, dominados por el novelista; ahora están no explicados, abandonados a sus reacciones espontáneas; los contornos rígidos de lo novelesco se disuelven, lo discursivo deja paso a lo asociativo, la descripción objetiva a la interpretación relativa y cambiante, la continuidad a las rupturas brutales de las secuencias. Liquidación de las referencias fijas y de las oposiciones exterioridad-interioridad, para llegar a puntos de vista múltiples y a veces indecibles, espacios sin límite ni centro. La novela ya no tiene ni principio ni fin verdaderos, el personaje es “inacabado”. La novela jerarquizada, continua, discursiva es sustituida por construcciones rotas de escala variable, indeterminadas por su ausencia de referencia absoluta, ajenas a la sujeción de la cronología<sup>66</sup>.

Ya no es tanto la descripción, sino el reto, un componer y recomponer arqueologías de trazos y residuos. Fragmentos heteróclitos, diversos: pastiche, simulacro, virtualidad. En cuestión la obra, la

---

## 12

### Me vivo argonauta

Me vivo argonauta, sacudido por tormentas, mareado de aventuras. A Colcos, en la nave Argos, voy a la conquista del vellocino de oro, del Grial, de la Piedra Filosofal. En el trayecto escribo un texto que quiere parecerse a una novela; tan sólo de la página sesenta, adelante, se hace legible. Quehaceres que me obligan a levantarme temprano en la mañana; tomar un café y sentarme a programar la ruta, a ejercer la palabra en la escritura.

Mis proposiciones se encaminan a argumentar si estoy vivo o muerto. Uno y plural.

Por la noche, cuando ya se habían acostado los niños, en la terraza del apartamento, sentado delante de ella, le dije:

autoría y la realidad. La ironía de los textos ya creados, estilos u obras clásicas se recrean entre el distanciamiento y el pastiche (Robert Coover reescribe las fábulas de Esopo, Umberto Eco y sus novelas). Textos, por lo mismo, en espiral, en abismo, interrogación permanente. Textos que desafían la tradición desde la tradición misma. Una escritura que renueva la fe en la imaginación misma; revela la irracionalidad y racionalidad del hombre. No imita la realidad, expone o presenta más bien el carácter ilusorio de ésta.

Siguiendo a Rosa María Rodríguez, podemos resumir la literatura llamada posmoderna en los siguientes términos:

- Intertextualidad: novela dentro de la novela, citas de otros textos, el punto de partida no es la realidad sino otro texto, y el que escribe en ese momento es origen de una subsiguiente reverberación; copia, pastiche
- Entrecruzamiento de la realidad y de la ficción, de lo racional a lo irracional.
- Ironía y distanciamiento, de lo narrado y de los propios personajes.
- El texto no sigue un patrón clásico, sino que puede agrupar diversos géneros.
- Se reniega tanto del concepto tradicional del autor, cuanto de la internación del canon<sup>67</sup>.

Todo esto viene a darse a partir de los años sesenta, momento en el cual se revelan las siguientes

- 
- Tenemos que pensar en la separación.

Laura fue a la cocina, cuando regresó en sus manos traía un vaso de agua.

Le dije:

- No podemos seguir de este modo. Necesito que hablemos de los niños, del apartamento, la casa, el auto.

Terminaba de colocar la última pieza al rompecabezas de nuestros ocho años de vida en común. Asustada me tomó las manos. Dijo:

- No quiero oír; tengo miedo.

Pensé:

- Tantos los miedos y tan poderosos que un miedo más se purga con la decisión final.

Luego, más serena, ese miedo que hacía un momento había sufrido se había ido al futuro, donde ella sabía que, si ejercía ciertas acciones, finalmente terminaría por ser evitado. Por el momento la decisión estaba ahí, era irremediable.

Dijo:

- Está decidido. Tú lo haz decidido. Me iré a vivir a Bocagrande, la casa, está más cerca de mi trabajo.

características: radicalismo cultural y político, hedonismo exacerbado; una especie de contracultura: moda de la marihuana, LSD, liberación sexual, violencia y crueldad en los espectáculos; liberación femenina, el placer del sexo. Momento donde se lanza una ofensiva contra los valores puritanos y utilitaristas. Los artistas rechazan la disciplina del oficio, tienen lo ‘natural’ por el ideal, así como la espontaneidad y se dedican a una improvisación acelerada (Ginsberg, Kereuc). La literatura adopta como tema privilegiado la locura, las inmundicias, la degradación moral y sexual (Burrougs, Guyotat, Selby); una sensibilidad irracionalista se expande exigiendo sensaciones cada vez más fuertes, impactos y emociones a la manera de *Body art* y de los espectáculos rituales de H. Nietzsche.

María del pilar Lozano<sup>68</sup> anota cómo desde los años sesenta el mundo se percibe como desorden, como caos; cómo en los libros, en el cine, esto se manifiesta en expresiones sin estructura, donde las subjetividades se han roto (una ontología de la duda del ser –espectadores y lectores que se identifican con el narrador-, del no tener un estatuto de realidad) o se perciben deconstruidas; eso de saber que no tenemos estatutos de realidad. Caos en el cual se tienen en cuenta las propiedades autoorganizativas de los fenómenos. En este campo las conceptualizaciones impuestas desde arriba se rechazan y se sustituyen por bucles de realimentación adaptadas a las modificaciones de lo real. El detalle más mínimo sustituye la perspectiva central y ordenada. Como corolario el decir siempre está signado por

---

Me iré con los niños.

### 13

#### Mujer en el puerto

Noche estrangulada por las luces de la ciudad de Cartagena. A esta he llegado, luego de muchas batallas navales. En la ciudad la mujer. La veo desde el barco. El instante de esta mujer, extrañamente solitaria en el muelle, como si el mar la detuviera allí, entra en mí como loca bailarina de mapalé. Convexa de carne y cóncava de sensualidad. Parece salida del mar, como si una ola la hubiera depositado allí. Lentejuelas de agua brillan en la noche. Me digo: Viene de un naufragio. Necesita apoyo, consuelo; y mi brazo está para esto.

Bajo del barco. Cuando estoy próximo a definir la perfección de sus rasgos, purgada de arrogancias,

el depende.

La estética posterior a los años sesenta anula la frontera entre alta y baja cultura. La democratización de la cultura hace desaparecer la frontera entre la cultura popular y la alta cultura. La posmodernidad como discurso de la experiencia de lo cotidiano, del día a día, lleva la misma vida a la estetización, presentación estetizada de la vida.

En el mundo del consumo, la belleza, como afirma Jameson<sup>69</sup> ya no es una protesta subversiva contra el mercado; la conquista de la belleza ya no es un acto político contra la degradación de la realidad, se ha transformado, más bien, en mercancía. Cultura absorbida por el mercado y convertida en “turismo cultural”; el arte transformado en signo de diferencia, de individuación, frente a la uniformidad de la globalización; sin embargo, falsa diferencia.

En este sentido, lo que se construye en literatura está marcado por lo ecléctico: novela negra, ciencia-ficción, nueva novela histórica o ficción historiográfica, metaficción, etc.; se mezclan estilos de épocas diversas; el mismo lenguaje reúne, sin solución de continuidad, distintos idiomas: español, inglés, francés... Neobarroco o nuevo manierismo en el sentido de que domina la ficción y el disfraz, lo posible (el espectáculo o presentificación) sobre lo real. El pastiche como una característica importante en la necesidad de cuestionar lo heredado, al padre, un modo de luchar contra el tiempo, contra la

---

me sonrío y ya no es más. Solo, en la rada, recibo el agua de una tormenta que se desgaja sin antes haber sido transición. La lluvia es la mujer que resbala como una esmeralda purgándome del frío. Recuerdo nuestros primeros encuentros. La primera vez fue en la presentación de una obra de teatro en el Adolfo Mejía. Estaba con un exalumno y una exalumna de mis cursos de la universidad, cada uno casado, sólo Laura no tenía parejo. Llevaba un vestido sencillo que le caía hasta las rodillas, sus aretes de oro y perla coruscaban bajo la luz de las grandes lámparas pendientes del techo. Estaba hermosa y fresca, como recién salida del baño. Hablamos en el salón, antes de entrar a sentarnos para ver la obra. Luego salimos a la Plaza Santo Domingo a conversar y a tomar cócteles hasta las dos de la madrugada. Me gustó su conversación fácil y precisa.

La segunda vez fue en la inauguración de una exposición de pintura, en el Museo de Arte Moderno. Estaba con dos mujeres mayores que ella, y un hombre; éste pasaba el brazo por la cintura de una de ellas. Luego supe que era su hermana con el esposo, recién casados, (luego supe que se separaron después de un año de casados); la otra, amiga de su hermana, de quien supe su costumbre de asistir a cuanto cóctel había para lanzarle el anzuelo al hombre mejor trajeado y limpio con el fin de pasar la noche en algún motel de la ciudad.

disolución definitiva; a ello se le suma la memoria como fundamento de nuestra identidad; la incapacidad de distinguir entre el sueño y la vigilia, la realidad y la ficción; la apocalíptica visión de que nos estamos transformando en seres virtuales, etc. Todo de la mano de la cultura mediática que crea imágenes, relatos que preceden lo real. La consecuencia de ello es que nuestra cultura se compone de mitos mediáticos. Sociedad dominada por las imágenes. La firma de un artista se convierte en elemento fundamental. Ha ganado nombre, el nombre pesa más que la propia creación.

Una sociedad ensimismada en los medios electrónicos no puede más que consumir, estar al tanto de lo que la industria cultural ofrece: la novela romántica, las revistas de temas femeninos (Cosmópolis, Fucsia...), masculinas (Soho, Don Juan...); las revistas del corazón (Hola, Caras...); los Culebrones (Pasión de gavilanes); los *reality* (Desafío de Regiones, La Isla de los Famosos). Géneros sentimentales, banales, que no son importantes en sí mismos, sino por la influencia que ejerce la industria cultural, la crítica especializada. Influencia que se presenta en clave de parodia, de subversión, de ironía (ejemplo, los desnudos de Yidis en la revista Soho). Hay aquí una estrecha unión entre la cultura y el mercado. Todo ello produce personajes típicos de la posmodernidad que se caracterizan porque exaltan el presente, la tolerancia, la individualidad en comunidad; rechazan el racismo, el antisemitismo, la homofobia, el materialismo ostentoso y el anti-intelectualismo. Defienden el consumo inteligente

---

Una vez nos desembarazamos de la otra mujer fuimos a bailar en Calicanto, enfrente del Camellón de los Mártires; aquí, entre contoneos y roces le hice una vaga declaración. Laura rió amablemente. Después vinimos otras noches para bailar y gozar de la penumbra propicia para los enamorados. Nos gustaba la taberna porque allí todo lo prohibido está permitido.

Bailaba muy bien. Se contoneaba frente a mí, avanzando y retrocediendo, con movimientos explícitos y fuertes de cadera que la hacían ver remolino a punto de dispararse sobre la ciudad para devastar todo vestigio camandulero. Yo reía y me dejaba llevar.

La tercera vez la cita fue en un restaurante de la Plazoleta San Diego. Ella llegó y se colgó con reposada ternura a mi cuello. El gesto, lo leí, como una toma de posesión en silencio:

Soy yo y soy tuya porque soy yo.

Después la llevé a un hotel en Bocagrande.

Semanas más tarde nos casamos rápidamente en la iglesia Santo Toribio. Como padrinos su hermana y Armando.

Los primeros tiempos fueron un sueño de ricos y excitantes matices. Luego, al cabo de seis años vinieron los aspectos definatorios de los defectos y cualidades en los cuales creíamos reconocernos

y se vinculan a causas progresistas, una visión responsable y utilitaria del ocio y el placer; practican el turismo con fines culturales; una vida espiritual pluralista e individualista; una vida comunitaria basada en la cohesión social y el compromiso individual; y, en fin, una actitud ante la vida que tiene mucho de modestia epistemológica y ausencia de heroísmo<sup>70</sup>. Esto nos dice de una condición posmoderna en el discurso del momento actual.

En el significado de la condición posmoderna hay dos teorías: Lyotard, por un lado y Jean Baudrillard por el otro; Lyotard<sup>71</sup> propone en su libro que en la sociedad postindustrial, el saber científico, se ha convertido en una clase más de discurso; las transformaciones tecnológicas se basan en el lenguaje, en una “pragmática de las partículas lingüística”, y esto afecta tanto a la investigación como a la transmisión de conocimientos.

El saber se produce para ser vendido, intercambiado, su fin en sí mismo se ha perdido y su valor de uso se ha convertido en una herramienta de poder en la lucha por el dominio de la información. El saber, entonces se identifica con el poder en una unión con la ciencia, la ética y la política. Tal teoría se enmarca en lo que Wittgenstein denominó “juegos del lenguaje”, relativos a los diferentes enunciados y sus respectivos contextos. Sus rasgos, dichos en términos de Lyotard, son: “sus reglas no tienen su legitimación en ellas mismas, sino que forman parte de un contrato explícito o no entre los jugadores”,

---

mutuamente; en donde ya nada se descubre porque la curiosidad ha pasado y sólo queda, entonces, lo reconocido que hace posible la ternura mas no la apasionada conquista; es como alejarse de lo inédito, de lo nuevo, para quedarse en eso ya está establecido, el modo directo como se desordena la pasión, se fragmenta y luego se desvanece, día a día, el estado de gracia que uno descubre en el otro cuando hay apetito del uno por el otro y entregas sin reservas. Un camino a la inversa.

Ví cómo, de a poco, se fue acicalando con los razonables vestidos de la mujer casada, los contenidos movimientos del cuerpo para evitar llamar la atención del hombre. Y lo acepté porque de momento me crearon la sensación de que sólo a mí me pertenecía la esencia de su sexualidad. Era feliz porque nos amábamos para construir juntos una familia. Pero una vez llegó la niña el cambio empezó a darse. La necesidad de no tener más hijos, por lo que de mutuo acuerdo decidimos cortar para siempre la posibilidad de otros hijos. Fue una decisión rápidamente tomada, en el momento en el cual le hacían la cesárea para extraer a nuestra hija. El médico vino a mí a pedir mi consentimiento. Acepté en medio de mi somnolencia, pues el trabajo del parto había durado toda la noche hasta ser tomada la determinación de operar; acepté de inmediato pues había sido una situación hablada con Laura previamente. En el apartamento, seis meses después, las crisis emocionales iniciales se transformaron en angustia,

“a falta de reglas no hay juego”, y “todo enunciado debe ser considerado como una ‘jugada’ hecha en un juego. En resumidas cuentas, todo hecho social (...) está conformado por juegos de lenguaje”. Esto tiene importancia capital en el elemento lúdico de la novela posmoderna, como se verá más adelante cuando se trate la problemática de la autorreflexividad y la investigación en la metaficción.

Según Lyotard, entonces, ya no hay héroes en la historia del momento; el nudo social se ha disuelto; Sacott Lash dirá que la idea de sociedad se ha perdido, ahora lo que tenemos es la cultura. En estos términos, el sujeto no se ha disuelto, sino situado sobre “nudos de circuito de comunicación”, es decir, sobre juegos de lenguaje. Atomizada la sociedad lo que tenemos son “redes flexibles de juegos de lenguaje”, expresadas en culturalidades. Frente al saber científico se sitúa el saber narrativo en microrrelatos, son ellos los que definen los criterios de competencia de la sociedad donde se cuentan. Toda forma narrativa admite una pluralidad de juegos de lenguaje; así, los relatos definen lo que se debe decir y hacer en la cultura, legitimados por la misma cultura.

Para Lyotard el saber científico, aunque pretenda legitimarse por medio de la argumentación, la demostración y la prueba, y que acuse al saber narrativo de “salvaje, primitivo, subdesarrollado, atrasado, alienado”, no puede desprenderse o ignorar el saber narrativo cuando tiene que comunicar su saber para conseguir su legitimación. Ahora, si no hay una búsqueda metafísica de una prueba primera o

---

terror, un pánico que se metió en su cabeza, en su cuerpo para trocar en ella todo cuanto había de esencial para la armonía de nuestras relaciones.

Cuando los niños supieron la realidad de nuestra situación, el mayor preguntó si había algo más que pudiéramos hacer para no llegar a la decisión acordada. La menor, por su edad, dado el carácter de su tiempo vivido siempre en presente, no preguntó nada. Sólo nos miraba con esos ojos claros aún no contaminados por el dolor. Laura se acercó y los abrazó y yo les dije que sería siempre un padre atento a sus necesidades; el amor nunca les iba a faltar.

## 14

### **Crepúsculo a crepúsculo**

El mar se mueve blando y gris de crepúsculo a crepúsculo. Olas tranquilas y en esta tersura de plomo se ahoga lo insulso y modoso. De aurora a ocaso se miran mar y las nubes. Tersura de plomo, exu-



una autoridad trascendente que legitime, que decida lo que es verdadero o no, lo que queda es el consenso del pueblo, el primer paso para restablecer la dignidad de las culturas narrativas populares; la legitimación en el pueblo es la legitimación del saber narrativo y de paso, del mito.

En este sentido la legitimación de los relatos, incluidos los científicos, viene sólo de la práctica lingüística, de la comunicación interpersonal. Tal tipo de legitimación obliga al saber científico a poner al descubierto continuamente las reglas que dan validez a su discurso. En el campo de la novelística contemporánea encontramos, como correlato de lo anterior, la necesidad de legitimación performativa en el sentido de que se multiplican los procedimientos metafictivos que hacen explícitas las reglas de la narración, es decir, autorreflexividad o necesidad de expresar el cómo de la novela.

La historia, como disciplina, como narrativa, implica tratar el acontecer igualmente como relato, ya no puede plantear relatos universales, que acoja todos los acontecimientos humanos. No es posible creer en una historia humana como una historia universal de la emancipación como se vio en la modernidad, como un nosotros, sólo queda el tú y el yo, y ni siquiera esto, pues la misma existencia del sujeto se ha puesto en duda, Lyotard lo llama “desfallecimiento del sujeto moderno”<sup>72</sup>.

Jean Baudrillard<sup>73</sup>, apoyado en un texto de J. L. Borges, que habla del mapa y el territorio (la metáfora clásica del doble del espejo, del concepto como entidad idéntica a lo real, el original se confunde

---

berantes nubes. El nácar del mar levanta su rostro y lo sumerge en el azogue de las alturas. Como una esponja sedienta de paisaje me desvisto para atraer la lluvia cerniéndose sobre el cenit. Una vez más el triángulo.

Un mes más tarde ella vino con la noticia: había conseguido le desocuparan la casa alquilada. Se pasaría en ocho días.

Dijo:

- Los niños se vienen conmigo.
- Está bien. Quiero poder tenerlos una vez a la semana.
- Me parece adecuado.

Los niños estaban ahí, en la puerta que da al ascensor, desconsolados. Juntos habíamos hecho el trasteo de las cosas de ellos y Laura. Les aseguré que en cierto modo no era una separación radical, sencillamente había necesidad de, cada cual, por su lado, buscar parte del destino trasapelado. De modo que nuestra soledad no iba a ser más que una presencia, sin heridas de lamentar cuando las rupturas

con la copia) afirma que hoy “el territorio no precede al mapa ni lo sobrevive, en adelante será el mapa el que precede al territorio –precesión de los simulacros- y el que lo engendre [...]”.

En un mundo hiperreal, de simulacros, gobernado por la televisión, los computadores, donde el mundo que rodea al sujeto se sitúa en el mismo espacio plano, la antigua relación entre sujeto y objeto, basada en una división concluyente parecida a la oposición tajante entre un espejo y el sujeto, ya no es posible. Esto hace que, con respecto a la novela posmoderna, la estética decimonónica sea imposible. La definición de Stendhal, de la novela como espejo paseando a lo largo de un camino, donde lo real se muestra firme y seguro, hoy ha desaparecido, la realidad se ha convertido en hiperrealidad, la distinción entre copia y original se desvanece, por lo mismo la mimesis no tiene mucho sentido.

No sólo no se han liquidado los referentes, sino que los signos han devenido en artificio, aboliendo los significados. Lo real ha sido suplantado por los signos. Las imágenes resultan más reales que el mismo modelo. En un mundo gobernado por el simulacro, la diferencia entre ficción y realidad ha sido deconstruida: todo es simulacro, incluso la pretensión de ficción. A esto lo llamo la pérdida de la naturaleza; conocemos de ella cuando ha pasado por los canales tecnológicos. Poco a poco se ha ido disipando el sentido de lo real natural por lo real artificial, por la presentificación que se hace desde la tecnología y desde los relatos, donde los signos poseen estatuto fuerte y lo real estatuto débil. Tene-

---

son abruptas y rencorosas.

Los niños estaban ahí y los amaba. Los había visto crecer, escuchar los balbuceos de sus primeras palabras, los acuné en mis brazos para calmarles el llanto, les di de tomar el biberón, limpié sus heces, les inventé juegos. Todo cuanto hace que uno se sienta ligado a ellos por siempre, por encima de todo. Me llené de cólera por dentro por Laura, por mí, por no haber sabido hacer las cosas.

Desde entonces, semana a semana voy a la casa de Laura, los visito, juego con los niños, los llevo al parque, a otras partes de la ciudad, a un cine, a un restaurante; la madre, cuando quiere, viene con nosotros. Cuando no, entonces ellos viene a mi apartamento y se quedan a dormir.

## 15

### Mirada desde adentro

Atrás los ruidos de la vida, la cinta de la playa; inaccesible la ciudad. Atrás el flujo de la música, la resonancia de los amores, el eco de mi voz al levantarse de mi pecho y volar como pájaro de nido en riscos. Atrás el zumbido del haber sido, el resplandor acuoso de mis ojos mirados por otros ojos. Atrás

mos necesidad de realismo, pero la realidad parece no haber sido asimilada, por eso hemos tenido que inventar otra realidad a través de la tecnología y de los relatos. Hay una necesidad colectiva de hiperrealismo dadas en nuestras presentificaciones artísticas, sociales, dado que hay ausencia de anclajes. La hiperrealidad intenta fijar algo que ha desaparecido.

El sujeto colectivo ha devenido en hiperreal. El individuo tradicional ya no se da más, lo ha absorbido un colectivo que carece de significado. Ya no existen los referentes clase o pueblo. Esto desemboca en que la esfera pública desaparezca y sea sustituida por el dominio privado. El contenido ha cedido lugar al medio, al signo.

En términos de Baudrillard, las esencias y los conceptos originales de las cosas, su ser-en-sí, ya no van más; no hay modo de aislarlos de su modelo, de lo que se supone han de ser. Lo que se percibe no es más que el velo, el velo del simulacro, construido por los medios de comunicación masiva, la tecnología de punta y el conjunto de signos e imágenes que configuran nuestra cultura. El significado, igualmente, ya no va más, ahogado por el ruido de la información que sustituye rápidamente lo que en un momento se ha construido, significado. En estas condiciones los límites entre realidad e irrealidad se difuminan; lo artificial deviene en más real que lo real mismo. Vemos y asimilamos eventos, situaciones, cosas por mediaciones, imágenes ya producidas o insertas en las mitologías mediáticas.

---

cuanto quedó inédito, lo que no usé y se perdió en otras esperas y esferas; porciones de silencio demasiado fuertes todavía y que igual ahora pueden surgir como quietud, silencio, zumbido, olas de planos tranquilos. Espejo donde se mira este azul de cielo que tardo en dejar. Todo común al espejo y al reflejo; correspondencia estrecha, estado de los dos en los dos, unidad, en fin, simultaneidad, de modo que yo aquí, sin cuerpo, capto todo porque lo sensible sigue intacto, aunque mi cuerpo halla quedado atrás, abandonado al ruido que los hombres hacen para sacarme del mar; atrás en lo invisible, en lo inaudible y, aunque caiga en lo abandonado, no pierde ni su nombre ni su esencia; todo aquello atrás, superado, sin embargo presente, permanencia transformada, superada, sin ningún tipo de evasión; variado y pleno de contenidos materiales y humanos. Lo que se transforma, en esta circunstancia, en lo exterior e interior es este atrás. Miro desde adentro lo que aquí es; por tanto nuevas invocaciones; la unificación del rostro interior en el rostro exterior; un cambio anhelado en vida, nunca antes alcanzado, está ahora de un solo golpe, tan rápido en su caída de meteoro.

## Posmodernidad y novela

El experimentalismo en la novela se venía dando antes de los años sesenta, pero sólo a partir de este momento toma mayor auge. Desde entonces se ha venido produciéndose dos tipos de novela: una respeta las convenciones narrativas tradicionales con las que el lector está familiarizado; la otra es aquella que rechaza tales convenciones utilizando un nuevo lenguaje, nuevas expresiones espacio-temporales y subjetivas, a la que algunos, como J. P. Sartre, denominó antinovela; otros, nueva novela, como A. Rama. En ellas tenemos, para el ámbito europeo norteamericano: Michel Butor, Robert Desnos, Marguerite Duras, Robert Pinget, Nathalie Serrault, Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett, John Hawkes, Vladimir Navokov, Gertude Stein y otros. En el contexto latinoamericano: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, José Donoso, Juan Carlos Onetti, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y otros; conocidos como *narrativa de experimentación*, Nouveau roman y Boom; y que vienen a ser como los antecedentes de la novela posmoderna en el sentido de que están en la línea de la crítica del pensamiento occidental a la metafísica, la trascendencia, la identidad y el sujeto.

“La nueva novela” rompe con las convenciones decimonónicas: el tiempo, la identidad, la neutrali-

---

Si viví con Laura durante ocho años fue porque la amaba, si la amaba era porque pertenecía a algo esencial muy mío; era una persona recta, vital en el trabajo, a quien siempre admiré y admiro; que lo nuestro no hubiera funcionado había sido un bache en el camino que no supimos sortear, tropezamos, caímos, nos levantamos, sacudimos nuestros cuerpos y cada cual siguió por sus lado,

ella sin la sustancia de su sexualidad,

yo, desacomodado e incierto, sin saber cómo llegar a ella para diluirle sus miedos.

Haber estado juntos durante tanto tiempo para caer agua helada en las brasas del amor y luego las conversaciones para salir del atolladero nos dieron una madurez serena para vernos luego sin llegar a reproches o reconvenciones.

Cuando nos conocimos estábamos solos, ni ella ni yo teníamos amantes. De modo que el fracaso de nuestra relación no estaba en la separación, en la encrucijada donde debíamos decidir nuestra salud como personas coherentes. Hicimos juntos parte de un camino, ahora uno de nosotros se resistió a seguir acompañado. Y esto no quitaba que pudiéramos despedirnos con ternura. No nos separábamos para no encontrarnos de vez en cuando, más por lo placentero del encuentro que por la casualidad. Así, el fracaso hubiera sido tenaz y destructor, si no hubiéramos sabido llevar esta ruptura.

dad del lenguaje y en especial con el desarrollo histórico del argumento y el personaje. Los nuevos novelistas comparten con los posestructuralistas un análisis del discurso basado en la filosofía del lenguaje, crítica del lenguaje focalizado. Es decir la perspectiva de conocimiento no se funda en la epistemología sino en la ontología.

Al adscribir significado a las cosas (naturales y sociales) logramos comprenderlas. En la episteme de la modernidad clasificábamos (hoy ocurre, igualmente, en el pensamiento positivista) para atribuirle significado lógico a las cosas. Así sucedía no sólo en las ciencias sociales sino también el arte. Este tipo de clasificación daba sentido al mundo a través de la *epistemología*. La epistemología se ocupa del estatus del conocimiento, logrando así el conocimiento científico válido, en rigor, un conocimiento objetivo en donde se da correspondencia entre las representaciones y las cosas. Hoy, desde la fenomenología, comprendemos menos por la lógica epistemológica y más por medio de la *ontología*. Comprendemos, experimentamos e interrogamos a personas y cosas teniendo en cuenta el significado lógico como su significado *existencial*. Nos apropiamos del significado ontológico. De modo que estamos pues en el mundo de la vida donde el conocimiento se construye a través de un sujeto entendido como vida (cuerpo, intereses de clase, inconsciente, voluntad de poder). El sujeto, al ubicarse con las cosas, en el mundo, y no por encima de ellas, construye conocimiento desde la perspectiva ontológica.

---

## 16

### Singladura

Retener. ¿Qué? Nada. Desposeído de mi cuerpo. Ya no preciso de éste. Lo dejo palidecer en la distancia. Mi desplazamiento ahora es en solitario. Maravillosa singladura. Aquí todo encuentro es todos los encuentros.

La luz cambia de crepúsculo a crepúsculo; inusitado cromatismo que carece de principio y de fin. La luz en los perfiles de este comienzo, de estos fines, una inmensa onda que no acaba de nacer y sumergirse en la nada;

pende abarcándolo todo con el centelleo de todas las luminarias juntas del universo. Todo acontece sobre una vacía quietud, sobre una inalterabilidad cerniéndose apaciguada desde los bordes de la espiral al centro.

El desplazamiento no lleva ninguna dirección, más bien todas las direcciones. El firmamento sobrepasa, con su claridad, todos los límites que la luz en sí misma parece contener.

No sé si soy movilidad o simulación de movimiento o, por el contrario, quietud en una cúpula desde

En este sentido, la nueva novela reorganiza, autorregula su producción cuestionando el argumento como secuencia racionalizada en donde personajes e historia tienen un origen, una causalidad lógica y un final. Ello exige del lector, privado de la significación estable, una participación dinámica en la historia que se desarrolla en la novela; debe esforzarse por entender y descifrar, es decir ser cómplice y copartícipe de la escritura.

Ya en el campo de la posmodernidad los novelistas propiamente posmodernos vendrían a ser John Barth, Thomas Pynchon, Robert Coover, Donald Barthelme, Kurt Vonnegut, John Fowles, Italo Calvino, Antonio Tabuchi, Umberto Eco, Manuel Puig, Emilio Pacheco; Salvador Elizondo, Sergio Pitol y otros.

La novela creada por los autores arriba mencionados asume y normaliza todo cuanto la novela experimental considera en términos de reivindicación, polémica, destrucción y extrañeza. Significa que no implica necesariamente un conjunto de rasgos nuevos que configuren una tendencia literaria nueva, sino una nueva combinación de elementos ya dados precedentemente, sobre todo de la modernidad heterodoxa y crítica en la que cuentan autores como Joyce, Borges, Samuel Beckett, Navokov. Son novelas que se inscriben en los supuestos narrativos tradicionales con el fin de deconstruirlos desde la parodia y la hibridación irónica. Novelas en las que está en primer plano el lenguaje, en contraste con

---

la cual veo cómo todo se mueve. Claridad cada vez más baja, más crepuscular, como consumida por el rojo de su llama, por el rojo oscuro de su fuego que se hace palidez y, como palidez se trueca en aurora sin haber sido noche. Tal vez hay noche y esta es sólo palidez donde las esferas callan mientras separan velo tras velo de palidez, hasta llegar a la aurora donde extendiendo mi mirada y mi mirada se torna centro de acontecer, como fuerza que crece suavemente en ondas de luz,

en anillos de la luz abrazados a otras ondas de luz,

y en esta el comienzo de otro fulgor en el crepúsculo matutino y vespertino; guía de un resplandor, sentimiento de un resplandor que se cierra en la sonrisa de una niña cuyos ojos esmeralda miran mi vertiginosa construcción de círculos en espirales cerrándose y abriéndose, sin haber arriba ni abajo, sin ser arriba ni abajo; su mirada me llega desde el interior más íntimo de su mirada.

Interior poroso de palpitations, de profundidades que se cuecen en el calor del hielo, del fuego nacido del hielo. Recibo así el soplo de su mirada, anillo que aprieta mis sensaciones. Dolorosamente feliz de poder observar su mirada.

Rastro luminoso de otros ojos esmeralda, vistos en otra circunstancia, en otra expresión de luz en la oscuridad.

la anterior primacía del contenido; y de alguna manera el alejamiento con respecto al público, a causa de la complejidad y acceso a los textos junto con la necesidad crítica de reflexionar sobre la arquitectura misma del texto.

Pero veamos, con detenimiento, los dominantes de la novela posmoderna, dominantes expresados desde la perspectiva de Brian McHale<sup>74</sup>, es decir, lo que subyace tras los catálogos heterogéneos del pensamiento de la época.

La dominante en la novela moderna se ocupa de problemas relativos al conocimiento: cómo puedo interpretar el mundo, qué lugar ocupo yo en él, quién conoce y cómo conoce, hasta qué punto es verdad, cómo se transmite el conocimiento, cuáles son los límites de lo cognoscible y su fiabilidad; la dominante de la novela posmoderna afronta la cuestión del ser en un mundo que ha deconstruido; esto supone un salto de lo epistemológico a lo ontológico: en vez de seguir luchando con el conocimiento de nuestro mundo, la novela posmoderna improvisa un mundo posible y ficcionalizado, presenta mundos; deconstruye las afirmaciones que la sustentaban. El posmodernismo responde a preguntas acerca del ser, referidas al mundo, al yo del texto (autorreflexividad), ya que las metanarraciones han sido puestas en cuestión.

La novela posmoderna al preguntarse qué es el mundo, qué clases de mundo hay, en qué se dis-

---

El recuerdo penetra el instante; rostro luminoso preparado para el olvido, como los anteriores rostros que se dejaron arrastrar por el olvido, perdido el rostro en su mirada sobre mi mirada; perdido aquí donde se deshace un saber y se construye otro; perdido como la irradiación de la espiral, pero conservándose porque está aquí, lugar sin lugar que traga lugares y vomita otros lugares; ampliación o se empequeñecimiento según la sensación o posición que en la espiral yo asuma, anegado siempre de resplandor, corriente de aurora a crepúsculo, de crepúsculo a aurora, mediando la palidez de la luz en este fluir, atravesada la luz por otra luz. Interregno ocupado por enjambre de estrellas, esferas en enjambres rojos, oscuro y frío, oscuro y frío sobre horizontes marinos que no acaban de volcar sus olas sobre los bordes de la espiral, bordes plúmbeos y dorados, como perdidos, pero reflejados en el mismo espejo que la espiral tiene más allá y más acá para mirarse, para quedarse siempre mirándose en el ámbito de su refracción que sólo es posible contenida en la espiral que lentamente se vuelve mar y en el mar un velero rumbo norte.

tinguen, cómo se relacionan, también se está preguntando sobre la esencia del propio texto, sobre la construcción del mundo en el texto, lo cual permite la aparición de la metaficción. Es una novela, entonces, que genera mundos posibles, consecuentes con el nuevo modo de percepción que impone la episteme del momento actual, que obliga al escritor a enfrentarlo de esta manera: no es una opción estética del escritor, sino obligación ontológica de la novela. Si puedo conocer el mundo puedo inventar el mundo, presentarlo.

En consecuencia con lo anterior, la novela metaficcional habrá que entenderla en los siguientes términos. En este tipo de ficción se destaca un carácter didáctico y lúdico, marcado por su grafía experimental, un modelo de ficción que incluye formas como el romance, la fábula, la alegoría o el mito, dirigida hacia un mundo imaginado, distanciado del mundo de la experiencia. Ficción que invierte el tiempo y el espacio, reelabora convenciones tradicionales al tiempo que hace referencia al placer de la creación artística y al renacimiento de la imaginación frente al realismo tradicional; explora la relación entre ficción y realidad. Es una especie de rechazo a la “falacia mimética”, que se basa en la complacencia epistemológica de aceptar sin cuestionar lo real como dado. Este alejamiento radical de la estética realista lleva implícito la preocupación, duda en torno a la naturaleza de la realidad, lo que hace que la nueva ficción se vuelva hacia sí misma y verse como lo que realmente es. Este tipo de

---

La sensación de escisión, de no acomodo en el cuerpo, de verme desde otra perspectiva no termina, persiste aún después de dictar la clase. Igualmente todo el día me he mantenido alerta, en espera de una señal de Anastasia. Por esto, una vez termino con lo de la universidad, decido caminar un rato por las murallas, ir por las calles populosas de la ciudad, para, finalmente entrar en una cafetería en el Portal de los Dulces a tomar algo para el calor infernal del día, buscando una señal de la mujer.

El ambiente fresco del recinto me reconcilia un tanto con el mundo. Entonces la veo entrar, sonriente, un remolino de arena viniendo hacia mí; no le reprocho nada, hago como si el tránsito de nuestras cosas no sufriesen silencios, esperas y misterios.

Lo cierto es que ella está ahí y el cortejo continúa para acordar que nos vamos a encontrar en un hotel en Bocagrande. Cuando le digo por qué no ir juntos, en nuestro carro, ella inmediatamente, la mirada endurecida sobre mí:

Esto es un juego donde ella controla las variantes. Dice dónde y cómo. Acaso las pruebas mínimas del amor. Acaso caprichos del misterio que la implican. Acaso, a mi lado, ella no domina el azar.



novela trata más de ella misma y menos de la realidad exterior.

La novela metaficcional ha tenido otras denominaciones: novela autoconsciente, narcisista, reflexiva, autorrepresentacional, autogeneradora, fabulación, novela introvertida y otros, pero el más acertado, para nuestro trabajo, es del de metaficción, dado que es más inclusivo que el resto, siguiendo a Waugh<sup>75</sup>. Para esta autora la metaficción no es un subgénero novelístico sino una tendencia dentro de la novela posmoderna. Tal novela se interesa por el carácter de ficcionalidad aplicado al producto literario, en este sentido explora la relación entre los distintos elementos que la componen y su compleja relación con lo real. Para Waugh este es un tipo de novela que se reafirma transgrediendo las convenciones literarias del realismo, al mismo tiempo que se vuelve sobre sí misma e investiga su propio concepto de ficcionalidad.

De acuerdo con lo anterior, tenemos, entonces ficciones que se vuelven conscientes de ser construcciones imaginarias, fabricadas arbitrariamente y situadas fuera del alcance de la realidad, es decir son novelas que intentan presentar mundos, conscientes de que el mundo real es también una ilusión, un artificio inventado a través del lenguaje, en este sentido este tipo de ficción se convierte también en crítica social y literaria.

La metaficción va más allá explorando el proceso de llegar a ser del producto literario a la vez que

---

- El orden de lo nuestro es otro y no vienen al caso explicaciones.

Pienso:

Es un juego; ella quiere jugar. No veo qué impida tomar juntos el carro, llegar a donde ella propone; es ella quien controla todo y yo la dejo, oponerme es destruir el espejo donde su presencia reina.

Anastasia toma un taxi. La veo subir. A través de la ventana me sonrío cuando se ha acomodado.

El hotel está en pleno corazón de Bocagrande. La habitación en un noveno piso. Llego al Parque de la Marina y tomo el carro.

cuestiona la validez de su propio discurso. Hay en ella la expectación por las relaciones entre los signos dentro del texto literario, más que de las relaciones de estos signos con el mundo exterior. En términos de Waugh, la metaficción reexamina las convenciones del realismo, para dejar al descubierto su condición de obra de ficción al tiempo que revela sus estrategias en el proceso de creación.

Para Lida Hutcheon<sup>76</sup>, la metaficción es una narrativa narcisista en el sentido de que al usar la forma didáctica, manifiesta su preocupación por la ontología del relato y por la naturaleza de la lectura. El lector aquí se ve obligado a no olvidar que lo que lee es ficción, un simulacro de la realidad. El lector participa re-creando el texto en cada lectura.

No hay duda, la forma de la novela resulta definitivamente alterada. La novela modernista apunta a la coherencia en el sentido que responde a estructuras perfectamente ensambladas. El autor busca alcanzar esa coherencia aprehendiendo y ordenando los eventos, los hechos, los sentidos narrados en el relato. El autor posmodernista, no ordena, asume la incoherencia y el caos, considera improductivo los esfuerzos empleados para dotar de estructura a la obra. La estructura ya no va más y se sustituye por otros como contingencia, discontinuidad, fragmentación, disolución.

La novela metaficcional renuncia a una estructura logocéntrica, más bien gira sobre sí misma, dejando atrás el centro. El concepto de forma como estructura fija, estable y permanente desaparece para dar

---

## 17

### Conocidos por dentro

Aquí rostros barbudos o imberbes, viejos o jóvenes; se pierden, pronto o despacio, sus rasgos, igual que se diluyen los antiguos rasgos, abismados en transformación continua, a punto de caer en lo que nunca más se ve semejante, en una continua expresión indecible, profundamente cierta en sus límites, sin nombres ya, por lo mismo necesidad de ser nombrados, ya sin la mediación terrena y la terrena invocación del nombre de esos rostros. Todos juntos y por dentro completamente visibles, mas no en sus partes externas. Así, que si quiero aprehenderlos, entro en ellos y los miro desde adentro; sí, no en sus límites porque continuamente son evanescentes. Conocidos por dentro, es decir, incorporados a mi percepción, incorporados a mi mirada como acontecer que sólo yo quiero; el conocimiento de ellos depende de mi conocimiento, de lo más sensible que en mí se despierta para aceptarlos o rechazarlos. Cristal sus rostros donde yo me miro ser, tan libre de recuerdos y por lo mismo definitivamente recordados, en un nuevo estado de comprensibilidad recordados para siempre aunque decida que a partir de ahora ya no están en mi memoria.

paso a un texto plural, abierto a un número infinito de expresiones e interpretaciones. Esta nueva concepción de la ficción, al ampliar el concepto tradicional de novela, permite entenderla como texto interminable, en constante reciclaje y contagio con otras formas de la expresión del pensamiento.

## **Colombia y América Latina, su inserción en el posmodernismo**

### *Modernismo*

Introducir a América Latina, y en especial Colombia, en la posmodernidad, pareciera no ser fácil cuando aún subsisten formaciones sociales propias de la premodernidad y de la modernidad: enclaves neofeudales, marginalidad, países dependientes, colonialismo, impunidad política, entre otras tantas. Sin embargo, tal hibridación, tal complejidad de situaciones sociales, políticas, económicas y culturales, no niegan, en modo alguno, el hecho de que se pueda pensar que estamos, igual que en otros ámbitos geográficos y culturales, dentro de la posmodernidad, cuando la misma posmodernidad abarca todo ello, cuando los medios de comunicación de masas permean fronteras y obligan a resemantizar los que viene de afuera con lo que hay dentro de las naciones.

Algunos pensadores vieron y leyeron la literatura latinoamericana como prototipo de imitación.

---

La escalera de entrada al hotel me conduce, mi conciencia asciende con las escaleras. Suave subo. Trepo cargado de telas. Una manera de cubrir lo que los otros saben está ahí. Distintas telas hacen prendas. Uno se compone de partes. Cada parte un nombre.

Partes en la unidad.

Un nombre para cada zona de la piel,  
un nombre para cada parcela del vestido, para cada forma que moldea la piel. Las manos, el cuello, el tórax, las piernas, una particularidad integrada.

Voy holgado en mi vestido. Igualmente cómodo en las escaleras que me llevan al vestíbulo del hotel. El cuerpo erguido y para esto aprieto el estómago con mi cinturón. Espalda y estómago en la vaporosidad descansada de una camisa de algodón puro. Vengo atildado para lo que creo un ritual con Anastasia. Ritual porque el amor es una oración, ceremonia en altares de piedra o madera.

Aún no cruzo el umbral. Mi mirada afuera de la entrada. Mis ojos auscultan un proceso, una hoja de adorno,

planta y hoja, la hoja en mis ojos. El relumbrar de la hoja me agrada por lo mismo me pavoneo. Soy hombre para Anastasia. Estoy satisfecho de promesas, de esperanzas, juego motivos para otros mo-

Modelos de escritura como el romanticismo, el neoclasicismo, el realismo, el naturalismo, de origen europeo, dicen, fueron apropiados sin tener en cuenta si había correspondencia con nuestro medio histórico, social y cultural. Anderson, Schwarz, Sarlo, Altamirano, Canclini han cuestionado esta lectura determinista de las formas literarias en relación con las características socio-económicas; esto quiere decir que aunque los escritores buscaron en las obras europeas sus fuentes, al asimilarlas lo hicieron desde sus propias culturas, lo cual les da otro carácter. Tales autores ahora son leídos con mirada distinta teniendo en cuenta los recorridos propios de cada estilo y las formas como se liberan de las marcas foráneas al tiempo que se internacionalizan sin deberle necesariamente lealtad al origen. Estamos, entonces, en una reflexión sobre la construcción de la otredad a partir de nuestras propias expresiones novelísticas: macondismo, realismo mágico, boom, etc.; que alegoriza, en el sentido estricto, una configuración social y política signada por el colonialismo y el poscolonialismo; una voluntad de postular la diferencia. Ahora bien, una otredad no suministrada por el Otro, la academia norteamericana y la europea, es decir, desanclada de nuestro propio contexto histórico. Lo anterior significa que estamos frente a la tarea de pensarnos desde nuestra propia perspectiva, señalando cómo se ha hecho la deconstrucción del Otro, tanto desde lo hegemónico como de lo subalterno en relaciones de dominación; es decir, hablar de nosotros mismos en relación, contraste u oposición a las

---

tivos. Pero la planta no lo es todo; del lado derecho de la entrada el portero, las manos a su espalda, entre cadera y glúteos, las piernas paralelas unen zapato con zapato, la camisa sin la insinuación del vientre, me sugiere un saludo con una leve inclinación de la cabeza hacia adelante, el arco desequilibrado de una ceja, levemente inclinado el tronco, una mirada rápida y directa para luego caer en el piso millares de veces observado por él:

lo mismo en la variación, lo mismo una ilusión, el desgaste.

De la cintura para abajo el portero es una estética, al gusto de él, de los demás: pantalón dril verde oscuro, arrugados en las corvas, desmejorado en sus posaderas, elegante en el quiebre, enmugrecidos en los ribetes de las botamangas. De la cintura para arriba otra forma para el ser, el lugar de los silencios, los reproches y los cortejos del amor.

En el umbral dos luces se confunden:

la de adentro, la de afuera.

Una más fuerte que la otra hace sombra tenue desde mi cuerpo, gris. Quiero detenerme a mirar la sombra, pero no me es dado. Interrumpo el paso de otros. La puerta parece tener vida, capta mi presencia y se abre. No discrimina. Sólo el portero lo hace. En los vidrios que separan el mundo de afuera

miradas “occidentales”. En este sentido, como para poner un ejemplo, el macondismo sería una forma afirmativa de representar el “Otro” de los europeos y norteamericanos, como una nueva mirada que sustituye a la decimonónica, y en la que el relato que sirve de base ha sido suministrado por la propia cultura latinoamericana; aunque arrastre rezagos de la visión telúrica de la raza, llevada a la indolencia y al desorden por una naturaleza indomable, aunque como visión mágica postule sus propias leyes y se sustraiga a las lecturas racionalistas. En este sentido, el macondismo en Colombia viene a ser como un desencuentro entre la tradición y la modernidad, la conjugación entre pasado y presente, mito y realidad, para luego encontrarnos finalmente con la “subcultura del narcotráfico”, caracterizada por fuertes alianzas familiares, machismo, religiosidad supersticiosa y violencia que viene a allanar el desencuentro entre racionalidad tecnológica de la violencia y la irracionalidad de uso.

En la línea de saber cómo ha sido nuestra modernidad y la inserción de Colombia en la posmodernidad, se entra a continuación a reconstruir algunos rasgos de nuestra cultura. Para ellos nos remontaremos, inicialmente, a las últimas dos décadas del siglo XIX cuando se consolida en Colombia un proyecto hegemónico de nación.

Algunas de nuestras características han sido: 1. rencillas partidistas, propias del siglo XIX, cuyas huellas se perciben aún hoy con sus mismas hegemonías; 2. país de retóricos, letrados, poetas,

---

del de adentro,

la calle se mira, se miran las nubes,

la atmósfera se dibuja azul a la distancia.

Velo transparente, superpuesto,

grueso cubre el mar de azul, de esmeralda el horizonte.

Empiezo a ser remendado ya no de calle,

más bien de recinto cerrado,

entonces mis células se adelgazan para hacerme sentir más ágil.

El acuerdo fue: primero Anastasia, luego yo. La espera corresponde a ella, no a mí. Posiblemente ella quiere no ser vista con hombre alguno en el hotel. Tal vez alguien sabe más de ella. Probablemente huye del estropicio en otro hogar. Los dos, solos, para asumir una vida de instantes sin el resultado de la monotonía. El acuerdo para contar con un tiempo; ella en su habitación organiza la velada. Media hora entre la espera, que no media hora sino desplazamientos que hacen la sensación de tiempo transcurrido.

Siento el aire frío saliendo por la puerta cuando llego al área de influencia del mecanismo que facilita

gramáticos y latinistas que han fungido de gobernantes de nuestra patria: Miguel Antonio Caro, José Joaquín Marroquín, Marco Fidel Suárez, Antonio José Restrepo, Eduardo Santos, entre otros; 3. país marcado profundamente por el pensamiento religioso católico; 4. país cerrado a las ideas del positivismo, del socialismo, a la modernidad y, hoy mismo, al discurso de la posmodernidad. Estos cuatro elementos han hecho que nuestro discurso ideológico se constituya desde la lengua, la religión católica y el autoritarismo político.

Fueron los gramáticos quienes poseyeron la sabiduría para el manejo correcto del país a partir del manejo correcto de la lengua, en una población de analfabetas. En los escritos políticos y filológicos, por ejemplo, de Miguel Antonio Caro, se fundamenta la moral y la conducción de los pueblos en el uso del lenguaje. La lengua, en este sentido, se convierte en la forma de dominio de una elite para gobernar y excluir. La corrección idiomática, entonces, como norma social, el lugar de acceso al poder político, casi siempre de la mano de una profesión radical del catolicismo y rechazo absoluto de las ideas modernas. Tales letrados, en alianza con prelados, vienen a conformar lo que luego Angel Rama denominó “ciudad letrada”, ciudad a la que se accede por vías de la construcción y régimen gramatical. Lo que no se dice correctamente está fuera, se excluye.

Caro funda la visión de nación, sin haber visto jamás su geografía. Él y los demás construyen un

---

la apertura. Delante o detrás:

atrás cuando delante no hay,

delante cuando atrás tampoco,

espacios repitiéndose, sin ser los mismos,

variantes que si son delante no son atrás, y viceversa.

Juegos de cosas y eventos propuestos por el azar.

Traspongo el umbral y el aire es mucho más frío delante, lo siento en mi pecho, en mi garganta, la cara, los brazos; detrás el aire se mezcla con el de afuera y otra su condición; un aire gastado como los tacones de mis zapatos viejos, de cuero agrietado, sin embargo la pretensión de un brillo inmejorable, suavidad para paliar su vejez y la historia aún no construida; la textura del aire desprendiéndose de mi espalda una historia hecha.

Adentro todo parece nuevo, recién pulido. Brilla. La máscara impuesta por el aseo.

El salón es amplio, de techo alto. Arcos y arcadas y de las paredes cuadros de artistas modernos.

Vitrales y vidrios polarizados. Un par de escaleras de mármol, a lado y lado del salón, ascienden a una segunda planta hecha balcón. Lámparas de araña, cristal murano, tres, distribuidas simétricamente

mundo retórico de ideas ajenas a las circunstancias que los rodean, establecen distancia entre las operaciones del intelecto y las del oficio cotidiano de la vida, que opera también como distancia social. Así se construye una cultura de elite y otra cultura de lo popular, la que no sabe hablar bien, la de la palabra mal usada. Es la cultura, entonces, del centro, aunque por fuera hay fuertes manifestaciones de cultura regional. La religión católica sirve de sustento para hacer esta abstracción de lo cotidiano en los procesos del espíritu. Desde lo retórico no se piensa el país real sino que se impone el país que conciben unos pocos como país ideal; mundo que se edifica tras diccionarios, gramáticas y libros de oración. Comprender cómo viven, hablan, piensan los que están por fuera de la ciudad letrada no es el programa de tales pensadores.

La lengua, en los términos arriba dados, no logra funcionar como unificadora, sino negadora de lo colombiano. La práctica concreta del catolicismo adherido al partido conservador, con la exclusión de los liberales, hace también de nuestra nación un lugar trunco. Para ser moderno en Colombia había que ubicarse por fuera de la ciudad letrada. ¿Qué se esconde en la base de todo esto? El haber hecho caso omiso del mundo circundante, que no corresponde a modelos reales, conocidos, vivos, sino a ideales concebidos por la inteligencia como lo anota Ángel Rama (1984).

Durante décadas el discurso hegemónico de los letrados bogotanos se ha impuesto como cultura

---

por el techo del salón con tres cuerpos de muebles cada uno debajo de cada lámpara: ratán, mimbre y madera. Uno que otro inquilino allí sentado, sometido a tiempo de espera o de tedio mientras deciden otra acción, o simplemente observan llegar y partir inquilinos. En el mostrador de la recepción quienes llegan a reclamar o dejar la llave de la habitación.

Una mujer cruza en vestido de baño, en sus caderas un pareo que apenas disimula lo deseable; vestido de baño de dos piezas; el ombligo, asunto de poco ignorar. La miro como si fuera Anastasia que probablemente acaba de salir del cuarto de baño y se seca el pelo frente a la ventana, mirando la bahía; una bahía vacía de barcos, no más lanchas rápidas entre Tierrabomba, la isla de Manga y la punta sur de Bocagrande.

La mujer del vestido de baño se detiene frente al mesón de la recepción, le entregan las llaves; cuando se retira le miro el temple y vibración de sus glúteos, la caída de su espalda sobre sus caderas, el pelo sobre sus hombros, el aire mundano de sus pasos. El olor de las cremas que la mujer se ha echado encima exacerba aún más mi urgencia de llegar a la novena planta.

La mujer no me ha mirado y necesito ser mirado.

Se ha sabido observada pero aparenta no saberlo,

nacional oficial. Tan sólo en el primer tercio del siglo XX en Colombia comienza a tomar fuerza el discurso local. La radio será un factor importante para lo local y lo regional, al difundir elementos de otras regiones, es así como desde entonces los colombianos comienzan a tener idea de los contornos de nuestra comunidad imaginada.

Luego viene Gabriel García Márquez que irrumpe en nuestro panorama con el uso de de las “malas palabras”, de la algarabía, de la plebe en contraposición a la cultura de los letrados, de la sociedad bogotana, fría y acartonada. Irrumpe lo excluido en medio del mundo de la letra. Irrumpe una nueva forma de hablar, sentir y ver el mundo.

En la actualidad nuestra sociedad se sumerge en el miedo, en el terror y esto nos hace aparecer como si la razón huyera de nuestros ámbitos. Los significados parecen haberse desencajado de lo que significan. El discurso es el de la violencia desenfrenada, donde es difícil establecer significados. No hay guía, no hay horizonte despejado. Si no hay centro, parece, mucho más, no haber márgenes. No logramos construir experiencias liberadoras<sup>77</sup>.

### *Posmodernismo*

Para Donald L. Shaw<sup>78</sup>, en el contexto latinoamericano, hablar de posmodernismo trae desventajas

---

absorta en sus preocupaciones o en el tamaño de su felicidad en el trópico. Se nota que no es caribeña, que ha venido de la montaña, del interior del país, blanca para broncearse al sol, para quitarse de encima, como se quita la cáscara de naranja de la pulpa, las preocupaciones de tierra adentro y arrojarlas al mar en cada zambullida, abandonado su cansancio cada vez que sale del agua, remansada su sangre tendida en la playa, tendida sobre una toalla de hotel; no sola, tal vez acompañada de lo que quiere y desea a su lado para hacer más interesante su estadía. Inicialmente se encamina al lateral derecho, como queriendo tomar la escalera, pero se arrepiente y devuelve. Entonces me mira, y en este mirar ella no quiere hacerlo por lo mismo sus ojos aparentan neutralidad, como si quisiera decirme lo poco que le importo; sus ojos no están para mí; pero sé que en el fondo hay una luz relampagueante. Lo entiendo y sonrío, de alguna manera yo estoy grabado en su retina, me recordará cuando en otra oportunidad se vuelva a encontrar conmigo, y se dirá: Es el hombre del salón, el que acababa de entrar al salón e iba camino



frente a Estados Unidos y a Europa que pueden seguir en la línea del tiempo el surgimiento del modernismo, su desarrollo, hasta contrastarse con el posmodernismo, cosa un tanto diferente en relación con esta parte del mundo donde el modernismo que localizamos no tiene mucho que ver con rupturas frente a la tradición del realismo decimonónico. Según este autor, antes de que surgiera el modernismo lo que se dio en América Latina fue una especie de pre-modernismo tímido (Arlt, Macedonio Fernández, Rivera, Filisberto Hernández, Arguedas, Asturias, Mallea, Carpetentier, Borges, Onetti, entre otros. El modernismo lo venimos a encontrar sólo a partir de la literatura del Boom (Cortázar, Fuentes, García Márquez, Vargas Lloza, Roa Bastos, Rulfo, Donoso, Lezama Lima, Cabrera Infante, del Paso, entre otros, con la salvedad de que interpretar la narrativa en estos términos aún no se ha llevado término. Esto implicaría que la presencia del posmodernismo (Elizondo, Sarduy, Piglia, J. E. Pacheco, Moreno Durán, F. Vallejo, Parra Sandoval, y otros) en la narrativa latinoamericana, habría que relacionarla con el Boom y el posboom, y, además, su presencia habrá de ser una prolongación del movimiento anterior. Borges popularizó en el ámbito de la escritura ficcional las tendencias antirrealistas y antimiméticas, lo que vinieron a hacer los escritores posmodernistas fue radicalizar estas tendencias; esto explica la razón por la que Borges es considerado como escritor posmodernista. Novelas norteamericanas como *A sangre fría* (1966) de Truman Capote; *Las confesiones de Nat Turn-*

---

del ascensor, y no quise mostrarme interesada aunque por dentro me moría de ganas por hacerlo; el cree que yo supe de su deseo en mis nalgas, en mis piernas, en mi ombligo, en fin, en las laboriosas líneas de mi cuerpo.

Pero también pienso:

Hace que me ignora.

Cómo se agota en su apariencia, una máscara y no se la sabe quitar.

Sé que antes ha tenido que mirarme. Entró inmediatamente después de haberlo hecho yo. Sus pasos fueron más rápidos y yo rezagado la miré. De modo que tuvo sus ojos en mi espalda. Luego desde su disimulo en mi rostro. Es su ventura, quizás para no preocuparse por otro hombre. La entiendo.

Lo último que veo de la mujer es su bien formado trasero perdiéndose por el corredor hacia la piscina. El paisaje cambia a arcos en madera, paredes pintadas al pastel; cuadros hechos con retazos de telas de distintos colores. Cuando me paro frente al ascensor y aguardo, mi mente se empeña en saber dónde está la mujer que se diluye lentamente en mi memoria y, cuando ya no queda nada de ella, empiezo a percibir un perfume de hombre.

No ubico dónde el hombre. Levanto la mirada para saber en qué piso está el ascensor. Onceavo. Una

er (1968) de William Stayron; *Parejas* (1968) y *El Retorno de Rabbit* (1971) de John Updike; *Quimera* (1973) de John Barth; *El libro de Daniel* (1971) y *Ragtime* (1975) de E. L. Doctorow; *El legado de Humbolt* (1975) de Saul Bellow, influyeron en América Latina, sin descontar a William Faulkner, John dos Pasos, y la generación Beatniks; a través del medio transcultural que se produjo por lecturas de los principales autores como Fuentes, G. Márquez, Donoso, que leyeron esta narrativa dentro del conjunto vanguardista. Los jóvenes que vinieron posteriormente, como Alberto Duque López, R.H. Moreno Durán, Rodrigo Parra Sandoval, Jorge Enrique Adoum, Salvador Elizondo, Luis Rafaél Sánchez, Guillermo Cabrera Infante y otros, vivieron el cine, la televisión, el rock, los jeans, las revistas ilustradas, los supermercados, la droga, la liberación sexual, “entremezclándose con tendencias internas del medio, asociando comidas propias con botellas de cocacola... canciones de los Beatles con la jerga idiomática urbana... lectura de los Beatniks con regocijado reconocimiento de las expresiones populares... De los componentes alienantes que acarrea toda transcuración, ninguno más riguroso, casi omnímodo que el cine”<sup>79</sup> .

Jaime Alejandro Rodríguez<sup>80</sup> , al caracterizar la novela metaficcional: Intertextualidad, la realidad como texto, autoconocimiento y ruptura de los marcos entre realidad y ficción; encuentra que, en Colombia, tal tendencia no se viene a encontrar sólo en la posmodernidad, ella ha sido cultivada, aunque

---

flecha se enciende para indicar el descenso. Sólo un ascensor, del lado derecho las escaleras. Tomarlas no es adecuado, aunque suela hacerlo dado que tengo recelo a estar dentro de estos aparatos. Son nueve pisos y necesito de mis energías completas. Mi cuerpo debe procurarse la mejor forma para cuando llegue a Anastasia. Un destemplan de piernas, un sudor, nada de esto para el empuje, no para mi osadía, ya que esta tuvo su tiempo en la exposición de cuadros en la galería museo, en la cafetería frente a la Torre del Reloj.

Las manos delante, una toma a la otra. Modosa e inofensiva espera. Abandono de defensivas. Nada me amenaza, nada me cuestiona; tal vez lo que me desequilibra un tanto hacia la izquierda es esta sensación de tiempo detenido.

Escucho el zumbido sordo del ascensor al bajar; resuello de animal que despierta y tiene pereza de levantarse al tamaño del día aplastado en la tierra. Escucho pasos a uno de mis costados, no me vuelvo a mirar, no quiero hacerlo. El perfume ahora es fuerte. Descargo el peso de mi cuerpo sobre el pie derecho. Los pasos se detienen a mi costado izquierdo. Me pica la curiosidad por saber quién, pero igual no lo hago; me quedo con el deseo de alumbrar a quien no se conforma con el olor natural de su cuerpo.

no con la capacidad de expresión crítica con la cual lo entendemos en el presente, en autores como José Asunción Silva, *De sobremesa*; José Eustasio Rivera, *La Vorágine*; Eduardo Zalamea Borda, *Cuatro años a bordo de mí mismo*; Eduardo Caballero Calderón, *El buen Salvaje*; Antonio Caballero, *Sin Remedio*, y otros.

En *De sobremesa*<sup>81</sup>, nos encontramos con que José Fernández, lee a sus amigos (nos lee) su diario donde refiere sus peripecias en Europa antes de regresar a una capital suramericana (acaso Bogotá, acaso Caracas). Fernández mismo es autor de varios libros de poesía, como un notable lector que se mantiene al tanto de las publicaciones científicas, políticas, filosóficas y literarias de finales del siglo XIX. La obra se caracteriza por su ambigüedad, los mismos ámbitos de la historia entre reales y ficticios, suscitan en el lector la construcción de un texto con varios niveles fictivos, verosímiles o reales. Igualmente hay una puesta en abismo cuando se capta que se está delante de un diario sino también en la lectura misma de ese diario como al hecho de que en el interior del diario hay consciencia de lo que se escribe:

Es que yo no quiero decir sino sugerir y para que la sugestión se parezca es preciso que el lector sea un artista. En imaginaciones desprovistas de facultades de ese orden ¿qué efecto produciría la obra de arte? Ninguno. La mitad de ella está en el verso, en la estatua, en el cuadro, la otra en el cerebro del que oye, ve o sueña. Golpea con los dedos esa mesa, es claro

---

La imaginación me dice que seguramente su modo de vestir es atildado, modoso, las prendas, esmeradamente puestas; el pelo engominado, peinado hacia atrás. Un tizne de barba, pero contenida en el marco que una barbera le dio. Acaso su mentón es duro, voluntarioso, ligeramente ido hacia delante, altanero, la cabeza alzada, por encima de la indecisión del mundo; la ropa debe ser liviana, de seda. Giro un poco la cabeza. Por el rabillo observo que lleva la mano izquierda en el bolsillo del saco. Entonces me doy cuenta de que yo también llevo la mano derecha en el bolsillo del pantalón y que, adentro, halo, delicadamente un hilo, sin forzar nada, por temor a desacomodar una costura o a rasgar la tela.

Doy un paso hacia atrás, para poder mirarlo sin girar la cabeza. Me puede la curiosidad. Lo encuentro pesado, enfundado en ropa ordinaria, de nylon; su vientre empuja por fuera del saco una camisa que parece recién comprada. Lleva una corbata sobre un cuello grueso, de arrugas grasientas. La cara picada por el acné de su juventud. Está más allá de lo cuarenta años y una barba de dos días sin arreglar. Su aire de dignidad e importancia me conmueve.

Llega el ascensor. Al abrirse la puerta cinco personas salen y se van por lados distintos, nadie parece conocerse. Cuatro hombres, una mujer.

que sólo sonarán unos golpes, pásalos por las teclas de marfil y producirán una sinfonía. Y el público es casi siempre mesa y no piano que vibre con éste... (p.17).

Con *La Vorágine*<sup>82</sup> el lector está cruzando permanentemente del mundo de la realidad al mundo de la ficción. Con Cova, Clemente Silva, el Pipa, Helí Meza, Jácome, Ramiro Estévez, que escriben sus propias historias, no importa tanto la mimesis de los hechos reales, no importa tanto la historia como documento, importa sí la fuerza de la creación que se mira a sí misma para apelar a la verosimilitud de los hechos narrados, acaso la realidad del llano, de la selva...:

Va para seis semanas que por insinuación de Ramiro Estévez, distraigo la ociosidad escribiendo las notas de mi odisea, en el libro de Caja que el Cayeno tenía sobre su escritorio como adorno inútil y polvoriento. Peripecias extravagantes, detalles pueriles, páginas truculentas forman la red precaria de mi narración, y la voy exponiendo con pesadumbre, al ver que mi vida no conquistó lo trascendental y en ella todo resulta insignificante y perecedero (p. 233).

Para el crítico norteamericano Raymond Williams<sup>83</sup>, lo posmoderno en América Latina surge con dos libros de Jorge Luis Borges clave para la literatura, *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941) y *Ficciones* (1944), en ellos encontramos, en primer lugar, la idea de laberinto como tal, el mundo no tiene un centro fijo; en segundo lugar, el poder no es algo unitario que exista fuera de nosotros; en tercer lugar, el lenguaje tiene prioridad sobre la realidad empírica; en cuarto lugar, se borra

---

Subimos, él primero, casi corriendo, como si temiese que el ascensor se cerrase y luego el ridículo transformado en una emoción que no está dispuesto a consentir.

Se hace en el fondo. Al mirarlo de frente sonrío, una rápida expresión de bondad en mi rostro. El hombre responde, pero no mueve un solo pliegue de su cara. Hay tedio al tener que responder a un extraño. Concentrado en sí mismo se muestra hostil. Me acomodo en una esquina desde donde lo puedo observar sin que se dé cuenta. Vuelvo a mirar su cuello. Ahora desajusta el botón y corre el nudo de la corbata, luego desliza una de sus manos hasta la punta de la corbata que sacude en su vientre lleno de carnes, pescados, verduras y bebidas. Se sabe importante, y como tal debe estar siempre primorosamente arreglado, para los inminentes contactos con otras personalidades. Del bolsillo de atrás del pantalón extrae un pañuelo, con él limpia la grasa de la cara. Del bolsillo interior del saco toma un peine. Se da la vuelta para mirarse en el espejo; por un momento se coloca de través para hacerse a una luz favorable,

con esmero se ocupa de su pelo,

las puntas que el sudor ha reblandecido y desacomodado,

el resto de su pelo negro lo deja quieto, lustroso como lo ha traído. Repite los pliegues de su atractivo

la línea entre el ensayo y la ficción narrativa. Narraciones como “La biblioteca de Babel” y Pierre Menard, autor del Quijote”, son textos fundacionales para la narrativa posmoderna en América Latina. Después de Borges, viene Julio Cortázar con *Rayuela*, que, aunque no es una novela netamente posmoderna, los capítulos de Morelli, en la tercera parte del libro, ofrecen una propuesta radical para la ficción posmoderna. Para finales de los años sesenta comienzan a aparecer novelas como *Tres tristes tigres* (1967), Guillermo Cabrera Infante; *La traición de Rita Hayworth* (1968), Manuel Puig; *Cobra* (1972), Severo Sarduy. Luego de ellos vinieron novelistas radicalmente experimentales como Ricardo Piglia, Hector Libertella, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, José Agustí y otros.

En Colombia surgen: Alba Lucía Ángel, *Estaba la pájara pinta...*; Alberto Duque López, *Mateo el flautista*; Marco tulio Aguilera Garramuño, *Breve historia de todas las cosas*, R. H. Moreno Durán, toda su obra; Darío Jaramillo Agudelo, *La muerte de Alec*; Rodrigo Parra Sandoval, toda su obra; Antonio Caballero, *Sin remedio*; Julio Olaciregui, toda su obra; Ricardo Cano Gaviria, toda su obra Boris Salazar, *La otra selva*; Héctor Abad Faciolince, *Asuntos de un hidalgo disoluto*, *Basura*; Nicolás Suescún, *Los cuadernos de N*; Chaparro Valderrama, *El capítulo de Ferneli*, Phillip Potdevin, *Metatrón*; Octavio Escobar Giraldo, *El último diario de Tony Flowers*, Y, recientemente, 2008, Jaime García Saucedo, *Los viernes son para Flash Gordon*.

---

en la otra imagen. El labio superior y la comisura derecha fruncidos. He aquí la morbosa vanidad, me digo. Víctima de la moda que por los canales rápidos y efímeros de la televisión ve. Todo lo deseable y digno está ahí, en el espejo.

Recuerdo que yo también me he mirado en el espejo, en mi apartamento, antes de salir. En privado, sin nadie como espectador, observé la imagen ojeándome desde el espejo, familiar y extraña al mismo tiempo. Un rostro severamente reservado, revelándome las capas del pasado; piel rasurada, rosada; ambiguos mis ojos claros, más claros que el marrón, más oscuros que el azul.

Ahí, en el espejo,

los rostros del entonces,

los mismos que he tenido para mirar mi progreso por la vida y en esa variación la unidad de mi vida; ahí la boca que ha besado a las mujeres que han dado cabida a mi cuerpo en su cuerpo. Ahí los rostros que tanta gente miró, el rostro de quien no se ha ido aún y va en busca de Anastasia;

ahí el mismo que se había acercado a mirarse, sin ser el más extraño ni el menos conocido. Rostros de la vida.

Una permanencia identificada en esa carga de llevar todos los rostros impuestos por los días en mi

Todos estos autores han experimentado la crisis de verdad que Lyotard y Baudrillard descubren en países europeos y en Norteamérica. En ellos igualmente circulan conceptos como indeterminación, problematización del centro, marginalidad, discontinuidad, simulación, etc.; es decir, comparten con el resto de occidente el interés por los discursos heterogéneos de la literatura y de la teoría; sus prácticas artísticas están signadas por la imposibilidad de articular verdades a través del lenguaje.

La crítica literaria Luz Mary Giraldo<sup>84</sup> dice que la nueva literatura colombiana apuesta por la escritura de fábulas verosímiles que reflejan y proyectan los aspectos propios de nuestra época señalados en el segundo apartado de esta escrito: incertidumbre, vacío, escepticismo, fragmentación del sujeto, hedonismo, etc., concretada en la necesidad de establecer nuevos códigos frente a los dados por el boom de la narrativa precedente, a través de un lenguaje experimental y contestatario que da cuenta de la crisis de valores y la necesidad de reevaluar las formas establecidas por la literatura del boom. En ello encontramos la promoción de escritores como R.H. Moreno Durán, R. Parra Sandoval, Fernando Vallejo, N. Suescun, etc., que proponen, a través de la ironía, el pastiche, la risa, el erotismo, la diatriba, una crítica contra el establecimiento ideológico, político, social, cultural y existencial. Son escritores eminentemente relativistas frente a una promoción de jóvenes, de fin de siglo, entre la *generación de los hippies* o de los *boomers*, y la llamada *generación X*. Tal literatura se alimenta de

---

cara;

ahí el rostro de los padres muertos;

ahí el rostro nómada. Y en esta cadena de rostros el mío, de ahora, ávido de poder observar a Anastasia, un convencimiento más para crear otros rostros.

Mirando al hombre del ascensor no quiero parecerme en nada al sujeto. Pienso: Ama su gula, su compulsión para meter entre espalda y ombligo trozos de mundo, su ansiedad de vida muelle y perfumada. El hombre baja en el sexto piso.

Solo, me expando, me sé ilimitado, a mis anchas el perfume desaparece y la presión de mi sangre en las sienas disminuye. El ascensor se detiene. El corazón me palpita acelerado. Anastasia dijo el 909. Cuando salgo hay dos alas o cuerpos de habitaciones, escojo el ala derecha. La numeración no aparece por ningún lado. Me digo que no puede ser. Restriego mis ojos cuando llego a cada puerta y en cada una de ellas los números han desaparecido, Doy la vuelta. Vuelvo al ascensor. Y, allí, donde estaba la puerta, sólo veo un muro del cual pende un cuadro cuyo dibujo ha sido tejido en tela y las figuras son un bosque tajado por un río de guerras y al fondo una mujer que levanta la mano derecha; no puedo definir los perfiles de su semblante. Voy a las ventanas de los corredores y desde aquí puedo

ciencia ficción, la fantástica, la policíaca, el realismo sucio que se alterna con la “estética garbage”, la sentencia filosófica, las realidades azarosas, la monótona vida cotidiana o las aventuras o episodios vacuos. Lectores de Bukowski, Hammett, Chadler, Asimov, Bradbury, Sturgeron, Pohl; admiran a drácula, frankenstein; seguidores de la música de Nirvana, Pink Floyd, The Cure, The Doors, The Sisters of Mercy. Escuchan música rock, reggae, el *heavy metal*, el pop, la música de la Nueva Era. En este sentido sus obras ofrecen la visión de la multiplicidad de lo cotidiano según experiencias personales construidas a través de los medios tecnológicos de comunicación de masas que se expresa en gravedad, fluidez, ligereza, rapidez, simultaneidad, hedonismo, es decir, el “vértigo de lo inmediato”. Según Giraldo, en los últimos escritores, lo provisorio, tanto en la vida como en la creación, es el signo, lo que vendría a explicar el regreso a la fábula en novelas y cuentos de fácil factura y acceso a lectores que conceden al texto poca atención y necesidad de despachar lecturas lo más rápido posible. En este sentido, ya no se pide un lector cómplice dispuesto a desentrañar claves y sentidos del lenguaje. Acaso esto obedezca no sólo al signo de los tiempos, sino también a la respuesta de exigencias de editoriales que privilegian el facilismo. Son autores promocionados por los medios de comunicación (algunos trabajan allí); privilegiados incluso por la crítica literaria cuya independencia de las editoriales deja mucho que desear. Las editoriales con grandes volúmenes de publicación, competentes

---

ver la bahía, sus botes, la ciudad bullente. Sin embargo, al volver a las habitaciones, una a una, las encuentro abiertas, una a una entro y en cada habitación Anastasia se me torna huida permanente, un escapar de mi vida tras las infinitas muertes de Anastasia. Todo esto en una sucesión simultánea de sucesos, como si el tiempo estuviera hecho de historias de ahora. Instantes sin futuro, sin pasado.

### **Día Cuatro**

Esta mañana, a las seis, me levanté amoscado. Me dolía el cuerpo y el peso se oponía a mis pasos. La sed retiraba humedad en mi boca. La madrugada había sido caliente en una atmósfera que no movía una hoja de árbol. Aún con la sensación de haber estado perdido en el hotel, sin saber dónde, sin saber cómo, sin saber cuándo alcanzar a Anastasia.

Del cuarto a la cocina para hacerme un tinto, escarbé en mi mente con la intención de reconstruir el sueño interrumpido en el momento de despertar. Arrinconado en algún lugar de mi memoria se negaba a flotar en el ámbito de la mañana que más allá de la terraza del apartamento se mostraba calinosa. Me sentí barco de papel a merced de oleadas de tiempo barriendo mis años vividos sin yo poder

en el mundo globalizado, que saben de estrategias de mercado, de *rating* y de *pautas*, apuestan por textos desechables porque entre otras cosas el consumidor no está preparado cognitivamente sino para recibir esos textos banales, producto de la lucha entre quienes, por su posición dominante (en virtud de su capital específico) propenden a conservar la rutinización de lo banal, es decir el orden simbólico establecido<sup>86</sup>.

---

defenderme para traer a mi conciencia la trama de mi sueño. Por momentos creía tener asidos pasajes con los cuales había tejido un algo, un significado, una obsesión. Vano esfuerzo. Sólo jirones sin alcanzar a definir una imagen.

Bajo la ducha logré aplacar parte del malestar. El agua quitaba algo de la hojarasca regada por mi cuerpo.

Salgo del apartamento para subir al Cerro de la Popa, a pie. En la noche inmediatamente anterior Armando llamó, quería acompañarme en la caminata que suelo realizar una vez al mes al Cerro. Acordamos encontrarnos en la entrada del conjunto residencial Villa Venecia para seguir juntos.

Llamo el ascensor, cuando llega y se abre, el hombre dentro, de espaldas a la puerta, se mira en el espejo opaco del fondo. Puedo ver sólo su espalda. Es grueso, alto y no hay lugar para verle la cara a través del espejo. Oleadas de perfume caracolean en el ambiente. En los movimientos de sus manos acomodando mechones de su cabello hay inconformidad.

Mientras lo observo componer su vanidad, la necesidad de retrotraer la trama del sueño, se hace intensa, apremiante, como si necesitara resolver en este instante la situación, pues en ello me juego la



### Capítulo III

#### **Autorreflexividad e investigación en la literatura metaficcional. (La poética de la singularidad y de los acontecimientos o la estética de lo imposible-posible)**

Se ha hecho un análisis del modernismo y el posmodernismo desde el punto de vista histórico, y, dentro de ello, la novela metaficcional. Ahora, lo que quiero tratar es cómo la metaficción se erige como una nueva estética, en consecuencia con la posmodernidad en la que la presentación adquiere peso y sentido. Parto de la necesidad de reflexionar, desde la literatura metaficcional, la cuestión de la autorreflexividad y la investigación, apoyado en dos campos conceptuales como son: mundo posible y la idea de juego (*agon*), ello me llevará argumentar cómo hoy nos es dado hablar de presentación más que de representación en la literatura ficcional; en ello se implicará el problema de la verdad y la verosimilitud, que contrastan abiertamente con la idea de investigación en la literatura metaficcional. Las preguntas a tener en cuenta, aquí, son: ¿Al producir un texto ficcional, es posible argumentar que

---

vida.

Al hombre dar la vuelta para responder a mi saludo, la palabra vida cobra una vasta zona de mi cerebro, hasta abrir un boquete por donde la luz del sueño viene a ocupar el rostro del hombre. Me digo: Es él, el mismo a quien he dado muerte porque me ha atacado para quitarme los zapatos y la cachucha que me ha regalado la hija menor de Armando.

Entonces no le doy tiempo de neutralizar mis fuerzas, pues el instinto de conservación me hace saltar a un lado con la intención de asestarle un puñetazo en el vientre. Igualmente el hombre tensa sus músculos, afirma sus fuerzas y se dispone a defenderse llevando las manos al vientre. Pero al instante siguiente el hombre, respirando hondo, dice:

- Carajo. Anoche soñé que te atacaba, te quitaba los zapatos y la cachucha, y me matabas.

El ascensor fue pequeño para doblarnos de risa, aún en la calle mariposeaba húmeda y caliente en nuestras bocas.

él refleje completamente un hecho original? ¿Se puede confiar en la palabra escrita?

Como ejemplos abordaré los siguientes autores con alguno de sus textos: Samuel Beckett, la trilogía *Molloy*, *Malone muere*, *El innombrable*; Augusto Roa Bastos, *La vigilia del almirante*; Juan Carlos Onetti, *Para una tumba sin nombre*; Fernando Vallejo: *La virgen de los sicarios*, *Almas en pena chapolas negras* y Rodrigo Parra Sandoval, *El don de Juan*.

Con Samuel Beckett, su trilogía, Rodrigo Parra, *El don de Juan* y Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios* abordaré la cuestión de la autorreflexividad, teniendo en cuenta las características de la novela metaficcional: autorrealismo, autoconsciencia, autorreferencialidad y el papel del lector; las tres primeras tienen en común una reflexión sobre el acto de escribir y la cuarta propone la importancia del lector y su relación con el acto creativo. Con A. R. Bastos, *La vigilia del almirante*; Juan Carlos Onetti, *Para una tumba sin nombre* y Fernando Vallejo, *Almas en pena chapolas negras*, abordaré el problema de la investigación y los consiguientes efectos en la cuestión de la verdad y la verosimilitud; observo en estos autores que, más que la historia, lo que problematizan es la presentación de la historia; de alguna manera se desconfía de la biografía histórica; cuestionan la supuesta objetividad de los textos historiográficos, la difícil relación entre escritura y la historia. Todo ello me permitirá ofrecer argumentos, igualmente, para tratar la idea de presentación en la literatura metaficcional.

---

19

### **Pantano y gris**

Ahora estoy en un espacio donde el aire es espeso, húmedo; se eleva un miasma de trópico. Sobre una canoa, acurrucado, en mis manos el cordel de nailon que entra en el agua, por entre tarulla. En la proa de la canoa un muchacho, con su remo, gobierna la canoa. Por encima de la copiosidad de las ramas de los árboles el cielo es limpio. Contengo el aliento porque siento que un pez muerde la carnada. Recorro el cordel y el pez es un dorado. En el fondo de la canoa el pescado da coletazos hasta quedar vencido por falta de agua. Abajo, en una curva del caño, un pato yuyo se zambulle; calculo dónde puede aparecer sobre la superficie; no doy; en su pico una mojarra, la engulle sin dejar de vigilarnos. Una garza, entre el turbio del agua, metidas las patas en el borde del caño, espera el cruce de su carnada. El sol pierde fuerza y los monos aúllan en árboles de cocuelo. Los escucho como si estuvieran cerca, pero no, sus pulmones son poderosos y su aullido tan rotundo y grueso, nada raro tiene que estén a cinco kilómetros de nosotros. Al lanzar de nuevo el anzuelo al agua, el movimiento que realizo me pone en una casa en ruinas. El techo y parte de las paredes han desaparecido. Los escombros me impiden ver más allá, hacia una hondonada. Subo sobre los escombros y el valle, entre dos montañas, está de niebla. Manchas grises recorren el cielo y me indican que la disolución allí es corriente. Como

### *Autorreflexividad*

La autorreflexividad está ligada a la presencia; el sujeto, narrador, autónomo, construye mundos coherentes, verosímiles, entendibles, lógicos en su interior; como tal está expresando un significado, una visión del mundo, y lo contiene. El arte moderno considera la realidad como base ontológica, el posmodernismo impone la realidad como un referente construido más que como un estado “natural” de la existencia. Ello implica una forma de pensar sobre la representación y la historia que niega la existencia trascendente: no hay hechos sino interpretaciones, textos.

La representación, en la modernidad, es una estrategia de poder: domina la naturaleza, la diferencia, el otro, impone su yo; el mundo tiene la imagen de la identidad que la produce. Hoy, gobernar la naturaleza ya no es posible, sólo queda recuperarla por medios como la simulación (presentificación), la presentación (vida); el creador lo atestigua mediante la crítica de la representación y la deconstrucción, de modo que es siempre una realidad inventada. Deconstruye el proceso mismo de representar. No suspende el referente ni lo pone entre paréntesis, sino que problematiza la actividad misma de referenciar, problematiza la mimesis en sí misma, “el hecho de que sea posible la adecuación de la imagen a un referente”<sup>87</sup>, para ello autorreferencia el mundo posible que construye. La creación del

---

si la mirada llevara a aquello a desvanecerse. Gris gigantesco bajo un cielo quieto, sobre un suelo pantanoso. No hay animales. Mi respiración se acelera al captar este paisaje. Aquí nada humano, nada que rompa la monotonía del gris, del gris que se torna ciudad en ruinas.

Más bruma que sol. Ruidos de vehículos. Una muchacha mira una vitrina, desprevenida de todo cuanto gira a su alrededor. Un muchacho cruza a su lado, la mira mirar, aminora el paso. La fachada de una casa y, dentro de la casa, la perversidad de unos inquilinos odiándose por la herencia dejada por sus padres al morir. Un semblante de nariz respingada por el hedor de mierda y orines en rincones. La impaciencia de un chofer cuando el semáforo demora el cambio de color. Unos afiches tendidos en el andén buscan un comprador mientras el vendedor espera y desespera. Una mujer se mira en el vidrio de una vitrina y busca cómo alejarse de las sombras de su fealdad, repasa ángulos en donde haya podido rezagarse su belleza. Una mujer no se mira en un espejo porque teme que un hombre la mire mirarse.

Y yo, finalmente espero verme a mí mismo llegar desde el otro lado de la calle. Verme llegar hasta mi

artista, en estos términos, deja de ser invención subjetiva: el yo -artista-, genio que crea *ex nihilo*, es sustituido por el narrador, el artesano que descubre en lo existente un nuevo modo de expresar mundos: montaje, collage; hibridación que se lleva a cabo mediante dos procedimientos: ironía y parodia. Algo importante, en últimas, es que hay ausencia de límites, es el fin de los límites, de las delimitaciones, por lo mismo lo que resulta son mezclas categoriales.

¿Qué pasa cuando el sujeto que narra observa no sólo la realidad como fragmentación, sino que también él ve su propia subjetividad como caos? Tenemos un sujeto inestable, esquizofrénico; la vida personal no se sabe unitaria, poseedora de continuidad, así que las posibilidades de tener entidad propia están en la palabra, la búsqueda a través de la palabra, de sus propios relatos para dar con el sentido. Incompleto como se mira, se narra a sí mismo, consciente de esa narración, sin importar si está entre la verdad y la mentira. Igualmente, tampoco se ve como entidad única, es más bien múltiple y paradójico, y se manifiesta a través de sujetos parciales. Un sujeto débil, como lo vio Vattimo. La desestabilización ontológica como la relativización de la realidad rompe con la ilusión ficcional utilizando la voz del autor para interrumpir en su propia escritura, como si fuese un movimiento de estructura recursiva. El autor se impone suprarrealista en su propia ficción, es decir, se convierte también en ficticio (*Niebla* de M. de Unamuno, *Seis personajes en busca de un autor* de L. Piran-

---

lado,

entrar en mí y dejar de ser hombre de ciudad, perdido en esta. Un modo de dejar caer granos de ajonjolí para que los picoteen tórtolas en estas calles mugrientas y guerrilleras.

20

### **Ruidos de guerra, Anastasia**

Sonido de metal contra metal. Pies que se arrastran por una carretera. La presión del aceite circula por tubos de metal, cajas, mangueras, suaviza la destrucción Respiración ronca de la atmósfera, extraño e intermitente zumbido.

Los ruidos se esconden más allá del eco de los estropicios, impertinentes golpean mis oídos; los ruidos saltan y juegan a alcanzarse, a esconderse tras de mí, en huecos por donde una luz temblorosa gira para envolver masas de niebla.

Los zumbidos se desnudan y desnudos danzan bajo la lluvia que, copiosa, cae para aumentar el frenesí de la danza macabra. Alguien grita, voz gutural; detrás del grito o en el grito golpes de pies al correr.

dello). McHale, citado por Lozano Mijares, señala la entrada del autor en el mundo ficcional y la confrontación con sus personajes en su papel de autor como uno de los *topoi* posmodernos centrales: al hacer explícito el concepto del autor como dios, se dramatiza la libertad del autor y su superioridad ontológica, puesto que su entrada en el universo ontológico de la novela provoca su propia ficcionalización.

Se entra a la novela metaficcional mediante la duda ontológica sistemática, quiero decir, se desvanece la historia como realidad firme, esto lleva a la indeterminación ontológica del mundo en general, a la seguridad acerca de los hechos que se cuentan e incluso su deconstrucción. No

estamos seguros de que las cosas son como nos dicen que son, de que ocurra o no, porque son y no son al mismo tiempo (...). El efecto es dual: se desestabiliza la ontología del mundo proyectado y, al mismo tiempo, aparece explícito, en primer plano, el proceso de construcción de ese mundo<sup>88</sup>.

He aquí una de las maneras de identificar la metafiction. Deconstrucción narrativa que lleva a que se narren acontecimientos, se digan cosas y luego se nieguen, sean desmentidos, de que aparezcan personajes y más tarde desaparezcan sin razón alguna. Pero no sólo se borran hechos, acciones, pensamientos, también la existencia después de haber existido.

El mundo moderno, desde la perspectiva reflexiva, busca ir más allá de la clasificación y la episte-

---

Me tambaleo cuando el grito me envuelve. Siento la amenaza, cada vez más cerca de mí.

Entonces Alipio me empuja y acezante me obliga a correr. No me resisto. Me hala de la manga de la camisa. Alrededor la muchedumbre huyendo desordenada por las calles de la gran ciudad de Bogotá. Alipio, yo y la masa de estudiantes huimos de militares con cachiporras, escudos de fibra de vidrio, armas lanzadoras de gases. El aire lleno de humo y en este aire corro con Alipio que ahora ha soltado la manga de mi camisa y va delante. Corro y el aire en los pulmones no da para tanta fatiga, miedo y huida. Ya no sé respirar y no saber respirar es disminuir la huida, el ritmo de mis piernas buscando salidas en esas calles-trampas por donde aparecen militares haciendo tronar sus botas en el pavimento. Una vez fuera del alcance de la amenaza Alipio ya no está y lo busco en las calles aledañas al circo de toros, en los pasadizos de las torres del centro. El silencio de estos lugares contrasta notoriamente con la furia desatada en las calles que acabo de abandonar. Una vez restauro el equilibrio en mi cuerpo, una figura deslumbrante, escarlata, atraviesa el cuerpo de Alipio ahora está delante de mí: ¡Cómo!; te has perdido en un instante. Inmediatamente después la figura escarlata lanza a Alipio sobre las paredes de un edificio en ruinas por cuyas puertas en otro tiempo entraron amores y salieron odios.

mología con el fin de obtener conocimiento de las estructuras ontológicas profundas; el “reflexionador”, con respecto a lo cotidiano, se distancia, en su necesidad de ser independiente frente a la realidad. Trata de construir un conocimiento significativo, en contraste, por un lado, con el conocimiento trivial y por otro lado con las formas de vida; esto separa dos esferas del conocimiento, el conocimiento del sentido común y el conocimiento epistémico o científico. Hoy, desde la fenomenología empírica, la reflexividad ya no separa las esferas de conocimiento dadas arriba, sino que las integra, las encarna en las actividades de construcción de conocimiento. Es un conocimiento “reflexivamente atado” a las actividades, expresiones y acontecimientos, ya no se da la distancia entre conocimiento y práctica; el conocer ya no reflexiona sobre el hacer, más bien, el hacer es al mismo tiempo conocer. Significa que el conocimiento lógico y ontológico pierden su estatuto independiente del sentido común, del conocimiento práctico, cotidiano, empírico; ya no implica una dialéctica de la teoría y la práctica, más bien se fusionan<sup>89</sup>; en este sentido deviene, entonces, la autorreflexividad, donde la creación de sentido pierde su interioridad en el entendimiento de que sufre erosión la subjetividad expresiva. La subjetividad expresiva del artista supone la consciencia como un monólogo interior, como si el significado estuviese en la consciencia, y el artista lo construye para sí. El asunto, con la autorreflexividad, es que los significados dan cuenta, “glosan” la creación de sentido o el comentario de las

---

Una vez la figura escarlata desaparece detrás del muro, por el marco de lo que pudo haber sido una puerta en otras circunstancias, asoma la muchacha. Su respiración entrecortada suena fuerte y los muros se vuelven casa escarlata. La muchacha, de ojos esmeralda aceituna, tiene un profundo corte en su garganta; la sangre mana a borbotones. La veo increíblemente blanca, tan blanca como la luz que se transparenta en los colores cuya velocidad

El ruido crece, está en todas partes, no hay rincón del universo donde no esté. Todo parece nacer del ruido. Busco el silencio, pero es difícil dar con él. Si lo busco dentro del mar, en sus profundidades, imposible, mi cuerpo zumba, la aguas crujen cuando se aprietan entre ellas; mar adentro, un punto equidistante entre continentes, sin islas cercanas, igual el ruido penetra el aire y las olas, penetra mi cuerpo. El aire, en su invisibilidad zumba. Todo ruido: maquillar un rostro, peinar una cabellera, masajear un músculo, darle vistosidad a una vanidad se vuelve ruido. Caminar una calle, desplazarnos por un camino, dejar huellas, ruido. Recostados en la cama o sentados en poltronas, en el oído una propaganda, un discurso, ruido. La leche sucia de lo transformado por nosotros tanto ruido que hasta el suspiro de una mosca, el estridor de un grillo, el respiro sosegado de una ola en la playa nos causa estupor y recelo. El ruido es lo veraz, lo fundamental.

actividades cotidianas, y comunican. La autorreflexividad en este caso no es un proceso de reflexión independiente, pues se fusiona la palabra con la cosa, el pensamiento y la práctica; se hace presentación, al tiempo que piensa el mismo proceso de comunicación; quiero decir, la reflexividad al hacerse práctica se convierte en práctica comunicativa, es decir referencialidad autoreferenciada; poiesis, en últimas, lo que se logra con este proceso

Expresemos lo anterior, para precisar, en términos de metaficción. El modernismo, con su tono artístico aristocrático, defiende la originalidad de la obra artística y la aplicación de la realidad social en apoyo de una perspectiva psicologista cuyo primado es la interiorización de la experiencia personal. La mente del artista es un todo organizando, coherente, lo que permite en el campo de la novela de ficción la clara distinción entre realidad y ficción, una cierta unidad o coherencia en el arte frente a lo caótico de la experiencia humana. En este sentido el novelista defiende la originalidad de la obra artística buscando siempre dominar la entropía; la metáfora y el mito sirvieron para lograr este tipo de orden. Tal obsesión en resaltar el yo del artista llevó surgimiento de un arte elitista.

Ahora, mucha de la novela actual, sin normas y con sujetos fragmentados, no se apoya en cánones preexistentes; su compromiso es consigo misma. De elementos inestables e impredecibles, parece haber perdido conexión con el mundo real, aunque esté ligada al mundo real. Este afán de ser ella

---

es inferior a mi mirada posada sobre ella.

Cuando me abalanzo para auxiliarla desaparece y solo puedo recordar su blancura y la sangre escapando de su garganta escindida.

No recuerdo cómo está vestida. Lo ignoro todo respecto de ella. Sus ojos, que un instante se cruzaron con los míos para formar la imagen, no los veo, pero sé están ahí. Lo ignoro todo de ella, pero al mismo tiempo sé quién es ella. No sé cuál la razón para está allí. Es muchacha que conocí en casa de Alipio, en una jornada de parranda; es también la muchacha que noche a noche me espera para hacer y deshacer el tiempo frente a un televisor.

La niña, no más de catorce años, está en el callejón y me lleva de la mano para cruzar el patio y entrar en la casa por el garaje. Una vez dentro tenemos toda la tarde para untárnosla en el ejercicio del amor. Cada uno satisfecho de haber estado en cavidades, pendientes, riscos y obeliscos. Anastasia, niña que se hace mujer, se hace porque no ha sido, nada sabe de hombres. Su cuerpo calienta mi nombre, Jerónimo mi nombre, el nombre que he sido y ahora nombro para representar la lucidez de mi cuerpo en los costados de Anastasia. La niña se deja llevar hacia la cama y algo hay en ella, que sin dominar mi voluntad ni ceder a la misma, me obliga a acomodarme en uno de sus costados. Una vez pegado a

misma la lleva a cuestionar conceptos, plantear interrogantes, plasmar inquietudes conceptuales. El lector, en este caso, debe desempeñar un papel muy activo. Es una especie de literatura que cree en las infinitas posibilidades del lenguaje, y, al hacerlo, desafía la mimesis. Son obras cuya fabulación está marcada por el carácter lúdico, didáctico, experimental (fábula, romance, alegoría, mito), dirigida a un mundo imaginado, posible, distanciado del mundo de la experiencia. No se acepta pasivamente lo real como dado, lo cual lleva implícito en sí mismo preocupación, duda en torno a la naturaleza de la realidad, al tiempo que hace que la novela se vuelva sobre sí misma, para mirarse como lo que realmente es, ficción; le preocupa la indagación de los límites de la propia ficción. Si la realidad se muestra inconsistente, fragmentada, fluida, indeterminada, por lo mismo la novela, en su búsqueda de desentrañar esa realidad, no le queda más que ser consecuente con ello. La ficción aquí permite escribir la realidad afirmando la no articulación con la realidad, sino la ficcionalidad de la realidad en un acto autoconsciente en el sentido de que el arte se refleja a sí mismo para, al exponer deliberadamente el artificio, presentarse como lo que en el fondo es, en primer lugar simulacro de la realidad, es decir, presetificación y, en segundo lugar, presentación de una realidad.

Metaficción entendida no como género novelístico, sino como tendencia dentro de la novela que opera a través de oposiciones y tensiones inherentes a ella misma. Una de sus mayores características,

---

ella su sexo abanica mi boca. Anastasia no termina de dar, yo no termino de recibir. La tierra, esfera azul en el horizonte de nuestros pies. El sudor engruda las sábanas. Descanso, la mirada en el techo de la casa, en el techo una araña teje la morada de otros animales más pequeños que ella. Cada uno en el otro, gusanos que se tuercen y entrelazan. Al cabo mi espada fuera, el túnel vacío aún sufre contracciones. De niña a mujer la he llevado.

Armando está en la portería, aguarda mi llegada sentado en una silla de plástico, blanca. Tomamos la decisión de ir por la Cuarta Avenida, doblar por la esquina de la tienda El Trébol, tomar la Avenida de la Asamblea.

Cantan las aves en los hermosos almendros y los árboles de mango. Calle arriba, niños en bicicletas hacen sonar sus timbres. Retumban los carros y un fino polvo se levanta y cubre de gris muros, hojas de árboles y techos. Hombres y mujeres parlotean y avanzan por los andenes o cruzan las calles. Colegiales se chancean en las esquinas o bajo la sombra de algún árbol o alero de casa. La mañana se mueve, hierve de vida.

En la esquina donde está la tienda El Trébol, nos detenemos a comprar bolsas de agua que rompemos



como se ha dicho, está en su interés por el carácter ficcional aplicado a su mismo proceso, explorando relaciones entre sus distintos componentes. Hay consciencia de que las ficciones se tornan construcciones más imaginarias, fabricadas arbitrariamente, situadas fuera del alcance de la realidad; el mundo real es visto como ilusión, un artificio, es decir, mundo real inventado a través del lenguaje. En ella la preocupación se encamina por las relaciones entre signos; en tal sentido reexamina las convenciones del realismo con el propósito de desenmascarar su condición de obra de ficción y revelar sus estrategias de creación. Plantea la dicotomía realidad-ficción, la relación entre el autor y su obra o la interacción texto-lector. No busca ordenar el entorno, más bien asume la incoherencia y el caos como inevitables, por lo mismo considera improductivo todo esfuerzo orientado a dotar de estructura a la obra. En tal sentido conlleva la disolución del concepto de estructura para entender el mundo como contingente, discontinuo, fragmentado, provisional y relativo. Se libera del logocentrismo para girar sobre sí misma y dejar atrás la idea de centro. Lo que resulta, entonces, es un texto plural, abierto a un número infinito de interpretaciones (Derrida), una máquina para generar interpretaciones (Eco)). Siempre un agregado diverso de voces. No hay afán por lograr coherencia, no se trata de imitar la vida sino de crear otra vida, de presentar esa vida, de aquí que esté lejos de representar hechos y personajes reales, mas sí verosímiles.

---

para beber y trasvasar en una pequeña nevera de plástico, con hielo.

En el puente Jiménez el hedor del caño de Bazurto nos arruga la nariz; abajo el agua se ha retirado y ha quedado una espesa capa de lodo maloliente; la comunicación entre las aguas se ha cortado para dejar un cieno mezclado con desperdicios humanos. Siento como si la corriente de sangre por las venas de mi cerebro se hubiese taponado haciendo más difícil la oxigenación de mis neuronas.

Cartagena es una ciudad ecológicamente pervertida. Alegra la vista pero desprecia nuestros pulmones. Arrebata la arquitectura de sus construcciones, pero insulta nuestra respiración. Humedece de ánimo e infinito el mar pero ofende nuestro olfato el agua que brota de sus albañales. Preciosa ciudad para tanta vulgaridad de hombres haciendo sus necesidades en la calles, sobre las murallas. He aquí la perversión de su contradicción, lo sublime y lo grotesco en el mismo ámbito.

Armando dice:

- La desidia de los hombres en el poder; el oficio de sacar provecho a los dineros del estado para engordar sus propias cuentas bancarias.

Y yo:

- Si tuviera voluntad para estar en plazas públicas y enunciar lo que nos hace daño. Pero no, me falta

Esta nueva novela utiliza el azar como principio estético; en consecuencia deja de tener un significado pre-establecido, final y absoluto que trascienda la temporalidad, para adoptar un significado que cambia continuamente, el cual es diverso, contradictorio, se crea a cada momento que se construye y se lee; de aquí que el sujeto es siempre esto que se crea sin terminar jamás de crearlo; de aquí la necesidad de pensar la “investigación” que en este arte se produce. Su deseo de ruptura ante las convenciones literarias dadas, otorga papel importante a la parodia, al pastiche, a la ironía, al plagio para romper convenciones. Posee un carácter polifónico (M. Bakhtin), dialógico que re-evalúa el sentido del pasado, a la vez que cuestiona la idea de representación del mundo de la historia. Al repetir las formas del pasado, abusando de los códigos, coloca en evidencia la manipulación lingüística y la cárcel del lenguaje. Reafirma su consciencia de que todo producto lingüístico, lo que en última instancia conforma la obra literaria, no es más que artificio (el sujeto como artificio, igualmente), de modo que es un interrogarse y poner en entredicho la función representativa del lenguaje.

El siglo XX ha modificado radicalmente la concepción del mundo y del sujeto, de modo que, en este sentido, la problemática que plantea la ficción esté de acuerdo con lo que expresa el mundo en su momento, al apropiarse de nuevos procedimientos expresivos. La novela de la segunda mitad del siglo XX rompe con los esquemas dualistas: realidad-irrealidad; literatura pura-literatura comprometida, tal

---

la palabra, esta se me quiebra o sale atropellada, entonces el ridículo. Quisiera ser voz que retumba en la ciudad.

- En el poder sólo los impostores que traen aparejados sus valores, muertos estos sus valores se disgregan, diluyen, desaparecen, y el turno, entonces, para el nuevo impostor.

- Me enredo en argumentaciones, a veces no encuentro el lenguaje adecuado, es como si se presentara un desajuste entre pensamiento y habla. No consigo que mis propósitos verbales sean transparentes; me cuesta trabajo hacerme comprender. Mis ideas tropiezan con un lenguaje que no alcanzo a expresar en ideas. Me sudan las manos. Me intranquilizo. Me angustia sostener charlas con conocidos. Cuando hablo observo en el rostro del otro el grado de atención que me presta y cuando noto fastidio o falta de interés, entonces, tartamudeo y equivoco el orden de las frases. De este modo parezco taciturno, tosco, hosco y poco sociable. Atenúo lo anterior desbordándome en atenciones, solicitudes.

Llegamos a la ermita del barío Pie de la Popa, bajo samanes y cauchos centenarios, respiramos hondo y a gusto. Suelo trepar a la Popa para mirar la ciudad, la laboriosidad del hombre en los márgenes de la bahía y el deterioro que trae consigo esta laboriosidad. Suelo subir para sentarme en la iglesia y dejarme invadir de vacío.

dualidad la ha sustituido por la confrontación entre texto y contexto, representación-creación artística (presentación), por el desafío a la mimesis, por la reflexión del hecho literario en el caso de la novela autoconsciente. He aquí, entonces, el texto literario como un hecho interminable, con personajes o sujetos que se reconstruyen y construyen permanentemente, sujetos sin ser ellos mismos, un sujeto sin límite, sin posibilidad de reeditarse o redituarse. Un texto contagiado de la complejidad del mundo en sus formas de expresión y de pensamiento.

Es aquí donde aparece la conciencia de que los mundos se construyen, no son dados de antemano: ya no se trata sólo de cómo puedo yo conocer, penetrar, categorizar, organizar el mundo, sino de cómo hacerlo inteligible a través de la ficción que se piensa a sí misma; desvanecida la realidad, convertida en presentación, el yo se conforma irónica y lúdicamente; aparece la ironía cínica, la ontología problemática como veremos a continuación con Samuel Beckett, el primer autor que tiene conciencia clara de esta situación, Luego Fernando Vallejo y Parra Sandoval.

La literatura ficcional siempre tiene que ver con lo inventado, no lo construido, no lo representado únicamente. La poesía desde sus comienzos da evidencia del hecho de la invención; lo mismo la palabra “poeta”, en griego significa algo así como “hacedor”, “inventor” o “creador”, no decimos reconstructor, representador. En una realidad inventada uno no descubre, inventa. Se descubre eso ya

---

Aceleramos el paso cuando cruzamos la Avenida Pedro de Heredia. Luego tomamos el ascenso. En el piedemonte del Cerro abundan casas que, levantadas según la urgencia desordenada de la ciudad, parecen estar allí a merced de los coletazos de la naturaleza. Casas de gente sin recursos económicos, donde a veces las paredes son láminas de aluminio, de cartón o asbesto.

Como ráfagas de aire fresco dejamos las últimas casas. El olor humano y de comida es substituido por el aroma de los arbustos y las hojas pudriéndose en la tierra.

La carretera ha sido asfaltada y de vez en cuando topamos con carros subiendo o bajando, adentro turistas que han venido a conocer la iglesia y el convento de la Popa o a mirar la ciudad bajo sus pies o el aire espeso de calina de una ciudad que se reparte en cordones de tierra que la bahía deja y, al fondo, el mar y los barcos punteando de blanco cremoso las aguas que surcan.

Armando chupa, casi sin aire en los pulmones, un dulce, me ofrece otro:

- La brisa es distinta aquí. Huele a fermento de hojas, a polvo impregnado de sal marina.
- Respirar fuerte para eliminar de adentro de los pulmones el viciado aire de la ciudad.

Abajo la ciudad comienza a desplegarse: el Fuerte San Felipe, la ciudad antigua, Bocagrande, Castillograde, El Cabrero, Marbella, Crespo... lugares de los hombres.

dado ahí, a eso ya dado ahí se le despoja del velo. La obra de arte del lenguaje, descrito, presentado, es ficticia por definición; lo ficticio es inherente a esta forma de arte, de manera que es autoevidente e ininterpretable. Tiene su propio estatuto ontológico.

El mundo de hoy subraya lo ontológico de la creación artística, a diferencia de la modernidad que está dominada por cuestiones epistemológicas como “¿Quién soy?” “¿Puedo conocer el mundo? Y “¿Puedo conocerme a mí mismo?” La escritura ficcional actual, por el contrario, tematiza problemas ontológicos, pues trata las palabras como juegos, al experimentar combinaciones con ellas en el espacio textual, al construir mundos alternativos, al jugar con identidades que atraviesan esos mundos, al transgredir las fronteras ontológicas, al hacer que los mundos se metamorfoseen en otros mundos y al combinar paisajes genéricos, como lo expresa Brian McHale<sup>90</sup> en *Postmodernist Fiction*.

Si tenemos en cuenta la ontología como pragmática de la existencia, es decir, no como entidad natural que se descubre, las reglas de juego en este tipo de ontología de la creación se construyen. En este sentido debe comprenderse como un entendimiento común y compartido de un dominio común, comunicable a la comunidad creativa literaria. Es decir, una ontología concreta, enfocada a la realización de una tarea concreta, dentro de un ámbito bien definido. Ontología situada, provisional y relativa, aunque no impide una cobertura de conceptos generales (sin considerarlos genéricos).

---

Armando se detiene, respira fuerte, dice:

- Espere un segundo, quiero mirar un poco.

Abajo la Avenida Pedro de Heredia corta en dos la ciudad. El ruido de los carros es una cascada de hierro que cae sobre el asfalto. Me siento sumergido en un río de aguas turbulentas chorreando hacia el mar. Nado trabajosamente para llegar a alguna orilla, cuando logro salir entro en una casa donde está mi madre, sumisa, dándome a luz, extrayéndome de sus entrañas. Una vez cortado el cordón umbilical, se acerca al río y en la ribera me lava; pero el río me suelta de las manos de mi madre y me lleva al mar; desde corales y algas observo cómo mi madre es consolada por el mohán. Pero este personaje mítico es también mi padre, presente para vigilar que todo se cumpla. Entonces me sé feliz.

Vuelvo a jugar con el agua de la Avenida. Cierro los ojos con la intención de no dejar salir las cenizas de mi cuerpo, que se las lleve el viento y las esparza sobre la ciudad. Alguien quiere sacarme del mar, tomándome de los brazos. Lo hace y de nuevo en el vientre de mi madre ingiriendo brebajes de aceite mezclado con piedra pulverizada de río. Es el mohán quien le insiste a mi madre lo tome. Luego le pide a ella se acueste en una cuja. En su vientre coloca cataplasmas de cerdo, betún, hierbas, pescado y trozos de cordero nonato. Desde el vientre de la mujer asomo la cabeza para ver cómo el mohán-

En términos del constructivismo, el mundo se da de manera sólo aparentemente “objetiva”. El ser humano no descubre realidades y las representa en sus descripciones o fórmulas, lo que hace es crear, modificar, estructurar en sus esfuerzos por describir y explicar. En este sentido, en la literatura, el mundo representado por ella es de cualquier manera imaginario, es decir, sabe que el mundo “real” es igualmente inventado, de lo que resulta que la realidad inventada por la literatura es una doble ficción, es reflexiva en el sentido de que expresa el hecho de su construcción.

El problema de la autorreflexividad en la literatura ha adquirido importancia partiendo del concepto constructivista de la autorreferencialidad, es decir, es una literatura que se ocupa de sí misma en su proceso de presentación, refleja las condiciones que posibilita que sea escrita, que pone en duda los acuerdos ficcionales, al interior de la misma obra como de los encuentros con el lector<sup>91</sup>.

La existencia de esta autorreflexividad no es propia del siglo XX, ya en el pasado se dieron condiciones para que se ofrecieran escrituras con este carácter (Miguel de Cervantes Saavedra, Laurence Sterne, James Joyce, Marcel Proust, Luigi Pirandello, André Guide, Vitol Gombrowich, J. L. Borges, entre otros); sin embargo, el verdadero lugar es en el siglo XX, cuando los escritores encuentran, con plena consciencia, el sentido problemático del lenguaje, los procedimientos tradicionales de construcción ficcional, de modo que se vieron obligados, por ellos mismos, a reflejar el proceso de escribir.

---

padre embadurna, con sangre de venado sacrificado en la madrugada, sus senos, luego la cubre con una manta roja. Quiero llorar pero no puedo. Luego me siento empujado hacia fuera. Ahí está el rostro sudoroso y perplejo de mi madre que no acaba de comprender cómo he nacido varón y no mujer. Sacudo mi cabeza para descaperuzar mi imaginación.

Pregunto a Armando:

- ¿Por qué mis padres han querido de mí lo que empezó mal y ahora parece irremediable?

- No se casaron. No pudieron hacerlo. Tu padre era difícil de manejar. Amaba demasiado su independencia. Sus silencios llevaron a la desesperación a tu madre. Herida en su orgullo se alejó de tu padre sin saber que te estaba esperando. Tenía veinte años y tu padre veintinueve; un día de principios de febrero, para las fiestas de la patrona de Lérida, debieron haberte concebido. Alguna vez le oí decir que la naturaleza no lo había dotado para vivir con una mujer, para amarrarse a sus exigencias. Fue siempre un solitario.

- Dejémoslo de ese tamaño. No deseo remover oficios mal contruidos. Lo he preguntado porque acabo de pasar por una serie de imágenes, conmovedora cada cual. Pero no es esto lo que quiero saber. Con los rostros encendidos y las cejas empapadas de sudor celebramos la proximidad de la cima.

En Marcel Proust, con su novela *En busca del tiempo perdido*, se encuentra que el narrador, Marcel (escribe en primera persona), al final de su monumental obra, está dispuesto a escribir la novela que ha estado preparando durante años, en su cabeza y todos sus sentidos. Según afirma Gabriel Joci-povici<sup>92</sup>, “el narrador Marcel, que desea escribir una novela, no puede encontrar argumento para su obra porque la verdad según él mismo reconoce no está contenida en los objetos, tanto acontecimientos como en personas, siempre son accidentales”. Para Marcel, describir una realidad, es tan arbitrario como inventar personas o historias. El arte como tal debe tratar menos de acontecimientos, personas, que de develar las leyes de la vida, es decir situar el sujeto con toda la primacía de su conocimiento, destacando sus hallazgos, es decir, un sujeto que se transforma en metasujeto.

Beckett retoma la problemática de Proust y la agudiza en su trilogía novelística: *Molloy*, *Malone Muere* y *El innombrable*. *Molloy*<sup>93</sup>, la primera de las novelas de la trilogía, está dividida en dos partes: En la primera, Molloy, ha perdido su memoria y se le paraliza una pierna, luego la otra. Reducido a tener que arrastrarse sobre vientre y codos avanza para alcanzar el lecho donde la madre muere, en la ciudad, pero nunca ha de llegar. Lo llevan a la estación de policía por contravenir algún reglamento de tránsito; luego lo encontramos huésped de una dama (Madame Lousse), cuyo perro atropelló, y que lo obliga a vivir con ella durante algunos meses. Al final se pierde en el bosque donde

---

Armando dice:

- Somos un par de salvajes en la cumbre. Verdad, mejor dejar las cosas quietas. Con sus oscuridades. Aceleramos el paso, digo:

- Cómo me gusta esto.

Hago pantalla con mi mano derecha sobre mis ojos. Abajo la ciudad se extiende como una colcha de retazos secándose al sol. Pienso en lo que puede pasar si el agua le hace falta, la romería de la gente abandonándola en busca de agua para beber y limpiar su cuerpo.

- Qué azul es el cielo, dice Armando.

Cruzamos junto a la iglesia del convento los Recoletos con las puertas de par en par, buscando el Salto del Cabrón. El despeñadero tiene una caída de cincuenta metros. Cincuenta metros para la muerte de los ídolos allí derribados, según rituales de los españoles empeñados en imponer su religión a los nativos.

Armando abre la nevera y me pasa una bolsa de agua fresca. Nos sentamos en un muro a ver entrar y salir gente de la iglesia. La brisa es fresca. La feligresía suele venir a oír misa de siete. Le digo a Armando que quiero entrar, sentarme en uno de sus bancas.

camina en espiral hasta que llega a la orilla; alcanza este objetivo sólo para caer rendido en una zanja. Es posible que haya podido entrar en la ciudad donde está su madre, quizá en una ambulancia, puesto que al principio de su relato (en primera persona), antes de empezar la historia de su búsqueda, había afirmado en tiempo presente que se hallaba en la habitación de su madre. Lo que aquí se ofrece es una aventura, cuya meta se aleja, incluso cuando parece que está próxima. Esta parte esquiva todo entramado de explicación y comprensión ordinaria.

El “héroe” de la segunda parte es Jacques Moran. Un misterioso mensajero, un tal Youdi, a través de un emisario de nombre Gaber, le pide que encuentre a Molloy; no sabe quién es Molloy ni dónde buscarlo, tarea que realiza en compañía de su hijo. Nos enteramos de que la parálisis lo invade también a él. Se detiene y acampa cerca de un refugio; envía a su hijo a que compre una bicicleta. Mientras espera, observa la ciudad de Bally, al cavo llega el emisario Grave y le transmite la orden de Youdi de volver de inmediato. Penosamente Moran se arrastra de regreso a su casa. El regreso se realiza abriéndose paso a golpes con el clima, reducido, como Molloy, a una condición más o menos animal. Aquí lo que leemos es una confesión escrita en la que todo lo dicho se suprime y nada de lo que sucede ha de creerse.

En la primea parte hay una parodia de la *Odisea* de Homero. Se reconoce, esquemáticamente, la

---

Mar y cielo se confunden en el horizonte, lo último que veo cuando entramos al recinto. Está llena. No hay dónde sentarnos. Adelante, el sacerdote da comienzo a la misa. No estoy aquí para oír las palabras del sacerdote, sólo ver el ritual y sumergirme en el vacío que suelo ganar cuando estoy en estos lugares.

La veo. Ahí esta. En el momento de la elevación del cáliz, la veo arrodillada, un rebozo blanco en su cabeza. De perfil. Es ella. Entonces Armando me dice:

- ¿Qué pasa, estás viendo el diablo?
- Deja. Es ella.
- Quién.
- Anastasia.
- Quién es Anastasia
- La conocí hace cinco días. Es lo mejor que me puede estar pasando.
- Invítala mañana a la finca. ¿Cuál es?

Se la señalo. Dice:

- Tienes gusto.

parodia en los siguientes términos: el episodio de Nausikaa. La meta del viaje de Ulises, la patria y la esposa, se han sustituido por la ciudad natal y la madre; Circe tiene su equivalente en Madame Lousse, cuyos encantos, por supuesto, están muy disminuidos frente a su modelo mítico, como lo es la total indiferencia sexual y general del viejo vagabundo Molloy frente a la activa participación en el mundo del héroe griego. Lugo que Molloy se ha librado del áspero encanto de la vieja, descarnada y hombruna Madame Lousse, continúa su viaje a pie.

En la segunda parte de la novela, la búsqueda de Molloy por parte de Moran, se explicita una “búsqueda” de segundo grado, en el sentido de que es la búsqueda de un “buscador”, el diseño aquí es circular y en paralelo con el viaje de Molloy. El narrador (en primera persona), Moran, debe encontrar a Molloy, sin saber dónde se encuentra realmente y qué ha de hacerse con él en caso de encontrarlo. De la misma manera que Molloy no encuentra a su madre, tampoco Moran encuentra a Molloy. Lo mismo que Molloy, también Moran, pierde durante el viaje, su capacidad de movimiento. La trayectoria de Moran se cierra en círculo cuando llega de regreso a casa, exactamente un año después de su partida, a la misma hora, es decir, a media noche.

Es media noche. La lluvia azota los cristales. Estoy tranquilo. Todo duerme. Sin embargo, me levanto y voy a mi despacho. No tengo sueño. Mi lámpara me ilumina nítida y suavemente. La tengo regulada. Durará hasta que se haga de día.

---

Alguien, detrás nuestro pide silencio.

Una vez se termina la misa la gente se levanta de las bancas. En la confusión de los parroquianos, buscando la salida, la pierdo. Vigilo ansioso las dos puertas. Confío que por una de las dos tiene que salir. Espero en vano.

- No puede ser.
- Qué.
- Se ha desvanecido.
- Se la ha tragado la tierra.
- No pudo haber sido alucinación. Tú mismo la has visto. ¿Verdad?
- Sí. Y repito, es hermosa, un tanto pálida, pero linda.

Salimos al atrio, de pronto está ahí, afuera. Nada. Entonces le digo a Armando que entremos al museo. Es posible que esté allí. Tal vez ha tomado la puerta por donde los que ofician misa entran y salen.

Pero allí tampoco. Le digo a Armando:

- No es extraño. Ella se compone de extrañezas. Así me he acostumbrado a percibirla. Si te contara la experiencia con ella. A lo mejor mañana se aparece en la finca, sin más ni más. Pero dejémoslo. Mire



Oigo al gran duque. ¡Qué terrible grito de guerra! Antes la escuchaba impasible. Mi hijo duerme. Que siga durmiendo. También para él llegará una noche en la que le sea imposible dormir y se siente ante su mesa de trabajo. Para entonces yo ya estaré olvidado.

Mi informe será extenso Tal vez no lo termine. Me llamo Morán, Jacques Moran.” p. 111.

El tiempo en que se narra y el tiempo narrado son idénticos. Luego comienza la verdadera historia, el “informe”. Al terminar, con el regreso de Moran a su casa, después de la búsqueda, dice: “Ya he hablado de una voz que me decía esto y lo otro. En aquella época comenzaba a actuar de acuerdo con ella, a comprender sus deseos”. p.211.

Como en Proust, la narración empieza en el momento en que termina el relato de la historia previa. Sin embargo Beckett torna la situación en negativo, acentúa lo ficticio del procedimiento de ficción. Moran dice: “Entonces entré en casa y escribí, es medianoche. La lluvia azota los cristales. No era media noche. No llovía” p.211.

Ese es el final de la novela. Pero el final remite nuevamente al principio (aunque inmediatamente negado), de este modo desenmascara la realidad como realidad inventada. El *informe* posee dentro de sí su propia ficticidad.

Ahora bien, el lector, al sumergirse en la obra, está advertido de la situación de ficticidad cuando

---

mos el museo.  
Hasta ahora,  
después de tantas  
subidas no lo he  
conocido.

21

### **Sombra llena de luz**

Desesperado por  
el ruido entro en  
el mar y entrar es  
como

Casa sin muros, sólo una inmensa habitación donde moran el día, la noche, los vientos agrestes que vienen del mar. Sueño a Anastasia para que sueñe la casa. Los sueños entran por todas los costados, por todas partes salen hasta cuando es arrasada por el lodo y el agua que baja del volcán Arenas; desde entonces no se cerrará jamás, no se abrirá jamás. Es una casa llena de madrugadas, de auroras, de alboradas, de ocasos, tomada por la luz, por las sombras, por las arrugas bregando sobre nuestra piel. Mírala, Anastasia, cómo danza con las nubes y estira sus muros para alcanzar estrellas. La casa que suscita esta hablar tiene, en sí mismo, su poder para dejarse atrapar por nuestros sueños, Anastasia. No necesita de otros acontecimientos que la secunden. No requiere otras referencias o lazos para unirla a otros marcos referenciales. Su desnudez es total. Los sueños y la sensibilidad de estos emanan sin distractores. No hay acontecimientos paralelos o inmediatamente anteriores o posteriores. Son únicos, individuales, no se comparan con nada, por lo mismo se erigen en la luz y en las sombras de la casa. Entonces vienen las preguntas.

describe su propia situación al escribir, acentuado luego por medio de una buena cantidad de comentarios de Molloy, sobre su narración, lo que permite suponer que la historia no siempre es totalmente verídica. Con los escritores anteriores uno encuentra que se sabían “inspirados”, por lo mismo se veían a sí mismos como portadores de la verdad. Con Beckett, el asunto es todo lo contrario, revela el mecanismo de la inspiración.

En *Malone Muere*<sup>94</sup>, el protagonista, Malone, yace en cama, espera la muerte. Hasta que llegue la hora de morir, cuenta historias. Primero hace un informe sobre su estado actual: sólo mueve los brazos y, apoyándose en un bastón, empuja: la primera historia trata de un hombre que se llama Saposcat, luego Macmann, el relato es interrumpido de continuo por el narrador que habla de sí mismo. Macmann es atendido por Moll, luego de morir, aparece Lemuel. Lemuel, Macmann y Malone realizan un paseo en bote. El desarrollo, en esta parte, se vuelve fantástico, al final el deterioro del habla del narrador, Malone, señala su muerte. El viaje en el bote tiene de nuevo el carácter ‘buscador’. Del impulso en dirección a la madre (*Molloy*), se convierte en viaje hacia la muerte (*Malone Muere*).

Como en la obra anterior, *Molloy*, la consustanciación del relato es un informe sobre lo que se narra, es decir, metatexto, sólo que en *Molloy* la situación narrativa se limita al principio y al final de la novela; en *Malone muere* ocupa gran espacio y el argumento se constituye en forma de diferentes

---

llegar a la casa tejida

por la araña. Dentro algas los vellos de mi cuerpo, escamas y corales mis testículos. Sentado en la esquina de la casa, el centro es Anastasia, el dédalo por donde mis deseos conducen a las palabras hasta llegar a la perplejidad de su larga mirada, antes de acercarse, vacilante, a mis brazos. Pero yo no la tomo, sólo la contemplo. Ella, entonces, se detiene y en sus ojos el relámpago escarlata que va desde su vientre a sus ojos. Se vuelve. De espaldas da dos pasos, luego regresa la cabeza y por encima de su hombro derecho me mira. Se me hace un nudo en la garganta. Me parece estar cerca de comprender por qué está allí mientras su mirada se aleja. Mi necesidad de ella ahora tiene otra urgencia; necesidad de algo jamás alcanzado hasta ahora.

Las palabras, todas, vienen a una y se agotan en mi percepción, atropellándose en mi boca, todas, pero ninguna brota, ninguna sale al viento, ninguna llega a Anastasia.

Esto pasa como un destello. Es el comienzo de un algo comprendido, pero aún está oculto. Tiemblan mis labios cuando las palabras se empujan, como si quisieran romper las cuerdas que las detienen.

Cuando Anastasia llega a la puerta por donde desaparecerá otra vez, una luz azul, nítida, la desintegra literalmente de mis ojos; si tengo ojos.

argumentos (parcialmente realizados) cuyo carácter de ficción se acentúa claramente. La constante interrupción del relato por la reflexión sobre sí mismo es muy evidente (se reconoce por el canje muy a menudo del pretérito ‘narrativo’, al presente referido a la vida actual de Malone por parte del narrador). Veamos dos pasajes a modo de ejemplos: el primero describe el proceso de escribir en; el segundo pone en evidencia la doble codificación del texto: “Mi dedo meñique posado sobre la hoja, se adelanta a mi lápiz, le anuncia cayendo al final de la línea. Pero en el otro sentido, de arriba abajo, voy mal. No quería escribir, pero acabé por resignarme”. p. 53. Más adelante:

Creo que aún he dormido. En vano busco a tientas, no encuentro mi cuaderno. Pero sigo teniendo el lápiz en la mano.

Tendré que esperar hasta el amanecer. Dios sabe qué haré entre tanto.

Acabo de escribir. Creo que aún he dormido, etcétera. Confío en no desfigurarme demasiado mi pensamiento. pp. 54-55.

A los anteriores párrafos autorreflexivos, a lo largo de la obra, habremos de encontrarnos con comentarios de Malone calificando su propia obra, o bien interrumpe el flujo del relato con: “no, no puede ser”, “no, no puedo”, o, “hago una pausa para anotar...”

Para hoy esto no resulta extraordinario en una novela con estas características, en la que texto y metatexto se entremezclan, en la que no sólo se acentúa el carácter ficticio. Lo cierto es que esta autorreflexividad, con sus las paradójales mezclas de planos, está de moda y se exploran al máximo en

---

La sensación no es de irreparable pérdida. Desaparecida, totalmente fuera de mi alcance, el universo me parece tan vacío. Pero no tengo que reparar en esta emoción porque a través de la pared lateral veo una multitud de cosas que no precisan nombres ni objetos; aparecen en tropel desordenado por entre las porosidades de la pared. Luego, con una lentitud eterna, las porosidades desaparecen y quedan formas moviéndose hacia los costados hasta llegar a una luz esmeralda que las define y en este lugar de fronteras escapándose hacia el infinito,  
el infinito es sombra llena de luz

Una vez terminé de escribir, ya próxima la media noche, mientras me quito la ropa para meterme en la cama, prendo el televisor. Suelo hacerlo mientras entro bajo la cobija. Lo primero: en la pantalla es un hombre frente a la cámara y un público en el recinto del Consejo de Bogotá; se baja los pantalones para mostrar su trasero lechoso y chato.

No es la primera vez de esta ocurrencia; de tiempo atrás, otro, alcalde de la capital, lo hizo cuando los estudiantes de la Universidad Nacional lo abucheaban y no lo dejaban hablar en una reunión.

Martín Lutero espantó al diablo mostrándole su culo desnudo. El exhibicionismo de las nalgas ha sido

la nueva novelística. La diferencia entre Beckett y los narradores actuales, posmodernos, metaficciones, es que la autorreflexividad en Beckett es *deducida*; lo que para autores resientes es una herramienta, en Beckett se elabora, descubre.

*El innombrable*<sup>95</sup> empieza con esta paradoja: el narrador, que relata en tiempo presente, no tiene nombre, es atemporal, no está en ninguna parte, habla (generalmente en tiempo presente) de sí mismo, rechazando métodos de ficción (...). El protagonista aparece esporádicamente, en ciertos momentos se llama Basilius, luego Mahood, y, como los personajes de las anteriores novelas, es un ser mutilado, deforme o sin forma; emerge de un recipiente grande de terracota, colocado en la calle, frente a un restaurante, cuya propietaria lo cuida, lo tapa con una lona cuando nieva. Luego se da una segunda imagen de esa entidad, Worm, casi inmaterial, no siempre visiblemente separable de la voz del narrador. En la mitad de la novela el sin nombre deviene en una forma evolucionada de Malone, habla de su 'búsqueda', de su intento de callar, de alcanzar el silencio. Se renuncia a relatar la historia: "todas mentiras... Eso no entra en consideración". El texto carece de párrafos, al final casi de oraciones, se hace una estructura poco transparente. Es la novela para buscar el silencio, pero buscar el silencio abocado siempre a hablar para poder luego poder y le sea permitido callar:

Mi voz. La voz. Sí, ahora la oigo peor. Sé de eso. La voz va a cesar. No la volveré a oír. Voy a callarme. No oír más esa

---

utilizado en diversas culturas como signo de desprecio o como exorcismo. Recuerdo a la "tonta" Curubina, en Lérida, cuando la acosábamos los muchachos nombrándole su comportamiento y apodo, levantaba su falda y mostraba su rolliza tradición. Nunca llevó bragas y nosotros no desperdiciábamos oportunidad de aprender la anatomía guardada celosamente por la sociedad.

Sentado a la mesa, en la mesa el cuaderno donde escribo; mientras descanso miro la ciudad, la bahía metiéndose en el caracol de la ciudad. En estas circunstancias vivo mis muertes, mis sueños, mis lecturas, otros pliegues del abanico de posibilidades que se extienden a cada instante. Así, entonces, soy la multiplicación de tantos acontecimientos o pasajes como imagino y quiero, y todos igual de ciertos a esto que me permite pensarlos, sentirlos, escribirlos. Nada aquí está organizado, según el orden y las categorías de nuestra historia, esto es estéril; aquí el azar, el lugar de las intenciones, las metáforas; creatividad en los márgenes; propuestas de una fantástica de asociaciones múltiples, la quiebra del orden por las fluctuaciones que no son ni perfectas ni imperfectas, ni se resuelven ni se dejan en el desorden, más bien se observan, se interpretan con una mirada distinta.

voz, a eso llamo callarme. Lo que quiero decir que la seguiré oyendo, escuchando bien. Escucharé bien. Escuchar bien, a eso llamo callarme. p.158.

(...), para lo que se requiere valor es para callarse, pues se nos castigará, castigarán a uno por haberse callado, y, sin embargo, no se puede hacer otra cosa que callarse, que ser castigado por haberse callado, que ser castigado por haber sido castigado, pues se vuelve a empezar, el aliento falta, con sólo que hubiera una cosa, mas he aquí que no la hay, fueron ellos los que al partir se llevaron las cosas, se llevaron la naturaleza, nunca hubo nadie, nunca hubo nada, nadie más que yo, nada más que yo, hablándome de mí, imposible detenerme, imposible seguir, pero debo seguir, voy, pues, a seguir, (...) p160.

(...) pronto estaré muerto. Confío que esto me cambiará. Me hubiera querido callar antes, creía por momentos que en ello estaría mi recompensa por haber hablado tan decididamente, penetrar vivo todavía en el silencio, para poder disfrutarlo, no, ignoro para qué (...) p.163.

En *El innombrable* se da un mundo donde el personaje carece de autoridad; el narrador subvierte su autoridad retirando afirmaciones previas que se consideran mentiras, sin dar razones válidas para creer la negativa más que la afirmación original. Esto tiene que ver con las relaciones insolubles. La autorreflexividad de Beckett corresponde a lo que desde la filosofía se ha dado en llamar la pérdida de certidumbre, es decir, no hay una realidad objetiva y objetivamente accesible a nosotros. Agregado

---

Delicioso dormir cuando se está cansado.

22

### **Veo la casa**

Veo la casa como a través de una gasa de luz empañada de lluvia. Entonces pienso que la casa, levantada por la mano de maestros constructores, existe en el aire como un esguince de la luz y el tiempo para hacerme sentir al lado de la mujer de ojos esmeralda aceituna. Es transparente y el sol entra por todas partes. Una puerta, una ventana, toda llena de aire y sol. Una casa, de antiguo, donde se escuchó el arrullo de las tórtolas, el mugido de los toros, los aletazos y cacareos de las gallinas, el ladrido de los perros, la velocidad del tiempo, el rumbo del aire.

¿Qué hay en el fondo de la casa? ¿Acaso es esta sombra de otra sombra nombrada por nuestros sueños? ¿Acaso sus muros son vientos que reconfortan el cuerpo y alivian desesperanzas? ¿Acaso dentro diásporas de aires helados porque han medido el tamaño de la muerte, del agua quieta y oscura? ¿Probablemente animal que arrastra penas y fatigas y desea acomodo en sus corredores? ¿Posible

a ello, un estado de duda generalizada del lenguaje, no sólo en sentido filosófico, sino en sentido literario, es decir, en el sentido de que la forma tiene igual importancia que el contenido. Lenguaje que niega el absurdo al expresarlo. En la negación está la afirmación y lo contrario. Beckett no desea probar ni demostrar ni describir. Pertenece a la clase de creador que pasa el tiempo fabricando ‘un cuchillo sin filo al que le falta el mango’. Construye su edificio al tiempo que lo socava. ¿Qué escala de valores pude haber aquí?

Las tres novelas de Beckett son monólogos, más exactamente “monografías”, los narradores no *hablan*, sino que *escriben*. Tales obras se encuentran al final de la línea tradicional de la novela consciente, tal como fuera desarrollada sobre todo por James Joyce y Virginia Wolf, en ellas el sujeto tiende a convertirse en el objeto único. Beckett va más lejos, en el sentido de que el saber ya ha sido encontrado y está en el sujeto mismo. En este sentido la trilogía beckettiana es posible entenderla como intento de agotar, desde la perspectiva artística, el problema del conocerse a sí mismo hasta las últimas consecuencias.

La novela de Fernando Vallejo, *La Virgen de los sicarios*<sup>96</sup>, refiere la historia del narrador (Fernando) que conoce dos jóvenes, Alexis y Wilmar que van por la ciudad cumpliendo los mandatos del amor y de la muerte. El narrador (misántropo capaz de ofender corrosiva e irónicamente a los políticos del

---

mente millares de cucarachas o ratones con el fuego pisando sus colas? ¿Tal vez el odio y sus espadas? ¿Acaso escuadrones de la muerte, botas depredadoras yendo de un cuarto a otro?

Sólo sé, Anastasia, aquí hay mucha cosa amada, mucha cosa usada, tanto como pudo haber sido, tantos ojos sobre libros, sobre palabras, tantas caricias que mendigaron semillas, telas, hilos, colores, en fin, voces.

Cada circunstancia habla en relación con lo que soñamos y se reconoce en este no lugar, no tiempo; ni lugar ni tiempo para la limpieza, para caminar; ahora, entonces, otra temporalidad, otra espacialidad y no saber qué hacer con esto, pues ahora es agujero que conduce a otra cosa, a otra dimensión; de pronto más espacio, más infinito, más lugar para otros muchos lugares.

Ahora otras costumbres, tantas porque mucho de lo habido se quedó en lo perdido y lo perdido ahora es encontrado. Ahora otro oficio para otra vida y otra muerte.

O la vejez que camina el cuerpo para ocupar células, minar ánimos, cortar hilos, apagar luces, clausurar bocas, cerrar juegos, torcer huellas,

encorvar sombras sobre zapatos desgastados, húmedos y polvorientos.

Lugar otro de los sueños, sin ser nunca el mismo; la mirada entonces sobre otros esguinces y guiños.

país) suele apartarse de la trama para levantar la voz y acusar el Apocalipsis de la ciudad Medellín, en una actitud nihilista no exenta de humor. La novela celebra la juventud y la belleza, no sólo de los muchachos de Medellín, sino un pasado, si bien no idílico, al menos está encima de la realidad actual. *La Virgen de los sicarios* es una novela corta, narrada en primera persona. No es un texto hermético, a pesar de su fragmentación y producción discursiva. Por el contrario, el narrador lleva al lector por las calles de Medellín, y en ese recorrido el autor explica términos y situaciones. El narrador siempre encuentra un camino para informar al narratario, no sólo el significado de las palabras, sino también los procesos de cambio social:

Ustedes no necesitan, por supuesto, que les explique qué es un sicario. Mi abuelo sí, necesitaría, pero mi abuelo murió hace años y años. Se murió mi pobre abuelo sin conocer el tren elevado ni los sicarios, fumando cigarrillos Victoria que ustedes, apuesto, no han oído ni siquiera mencionar. Los Victoria eran el basuco de los viejos, y el basuco es cocaína impura fumada, que hoy fuman los jóvenes para ver más torcida la torcida realidad, ¿o no? Corrijame si yerro. Abuelo, por si acaso me puedes oír del otro lado de la eternidad, te voy a decir qué es un sicario: un muchachito, a veces un niño, que mata por encargo. ¿Y los hombres? Los hombres por lo general no, aquí los sicarios son niños o muchachitos, de doce, quince, diecisiete años, ... p.9.

Podemos observar aquí, como el autor se ve involucrado en las actividades del narrador, al tiempo que

---

Incluso lugar para no tener cuerpo y llegar a ser sólo sentimientos, deseos, más allá de las mezquinas angustias;

también mirada desde adentro o desde afuera, sin que otro, en su osadía, la habite y desde dentro nos mire a la intemperie, y, igual, estará afuera, mientras nosotros adentro poseemos la esperanza de no estar nunca afuera.

Al final todos, habitados, habitantes, habitándonos, sin ser casa, cuerpos, libros, hilos, muros, nada más deseos manifestándose en palabras.

Pero también lugar de ausencias, lugar sin memoria de otros y para otros. Simplemente casa de la infancia, de padres, de abuelos, o de nosotros mismos; Anastasia, no de nuestros hijos, así todo volcado hacia la oscuridad, pues nuestros hábitos de hembra y macho no dieron para perdurarnos en otros, habiendo tanto espacio para no estorbarnos.

Vivir sin lugar a vivir en otros, para otros, manejando nuestras suficiencias; como si en nosotros todo empezara o acabara.

En fin, casa de la no repetición, de la creación sostenida, de lecturas y gramáticas al infinito.

es o no es un sicario, pertenece y no pertenece al mundo de las comunas; tenemos, en este sentido, una enunciación doble, habla como sicario y habla como hombre culto; disfruta y reproduce la violencia, al tiempo que la critica. Su visión del mundo, desesperanzada, violenta, negativa, coexiste con la personalidad de un gramático.

*La Virgen de los Sicarios*, es, también, una novela de ciudad, de las comunas de Medellín, esos “barrios y barrios de casuchas amontonadas, atronándose con su música, envenenándose de amor al prójimo, compitiendo las ansias de matar con la furia reproductora”, p. 28; comunas que pesan sobre la ciudad como su desgracia, que, para subir a ellas, es como si se fuese al cielo, pero que en realidad “se baja hacia los infiernos”.

En este texto la ironía es su elemento básico, ironía en el sentido de que el novelista es capaz de ver a otros individuos de la misma comunidad y a todo aquello que genera, en tanto comunidad –costumbre, formas de vida, pasiones, oficios, bondades, crímenes- como una fabulosa fantasía estructurada narrativamente ella misma. Vallejo no hace otra cosa que adecuar una estructura simbólica real con una estructura narrativa ficticia generada por su capacidad de narrar. La ciudad, aquí, constituye la estructura social óptima para el despliegue de la novela, la ciudad, entonces, como el lugar donde se subsumen todos los enunciados del narrador. La ironía, atrapa, incluso a la voz del narrador y lo

---

## Día Cinco

Cuando me levanto de la cama yo no puedo predecir cuanto pasará conmigo, pues hay una alta posibilidad de ocurrencias. Algunas cosas, a corto plazo, me es dado predecirlas, sin embargo, a largo plazo no. Lo predecible es errático, los cambios se potencian porque son muchas las situaciones en juego, conozco las condiciones iniciales, nunca las finales. ¿Cómo controlar estas situaciones, cómo narrarlas para que los lectores vean la totalidad? Por ahora los pliegues no se agotan. Me dirán cómo, si tiene los instrumentos de observación, si tiene control sobre sus actos, sobre sus historias, los comportamientos de sus personajes; cierto: sólo algunos aspectos, no todos.

A cuanto he llegado, en esta noche, es a narrar una suma de circunstancias inciertas, dinámicas, inestables. Lo mío no se trata de

En el desarrollo de mi historia sé las condiciones iniciales, pero estas pierden su fuerza a medida que avanzo y la narración desemboca en otra cosa no prevista. Puedo esforzarme e ir de causalidad en causalidad hasta solucionar el conflicto propuesto, pero esto no es más que una particularidad, una derivación, un pliegue. Fuerzo el sentido de la naturaleza.



desautoriza, o lo hace invisible entre la conjunción de voces. *La Virgen de los sicarios* postula no una nueva *verdad* de la ciudad, sino una lectura de la misma ciudad que destruye el principio mismo de verdad, multiplicando y esparciendo pequeñas unidades de sentido vislumbradas entre el embrollo cotidiano de existencias concretas en un espacio real y limitado.

En *La Virgen de los sicarios*, los hombres dejan “el horror de la vida para entrar al horror de la muerte”, en una suerte de fatalismo, de destinos señalados frente a los que el hombre no puede hacer nada:

Pero estaba programado que nos encontraríamos ahí, en ese apartamento, entre relojes quietos, esa noche, tantísimos años después. Después de lo debido, quiero decir. La trama de mi vida es la de un libro absurdo en el que lo que debería ir primero va luego. Es que este libro mío yo no lo escribí, ya estaba escrito: simplemente lo he cumplido página por página sin decidir. P17

Fernando Vallejo pertenece a la tradición entendida desde centros de poder, pertenece a la tradición gramatical, a la sexualidad descubierta, a la del polemizador como Tomás Carrasquilla, J. M. Vargas Vila, Fernando González, el Nadaísmo. Es el malpensante en un país de bien pensantes, como lo expresa una crítica colombiana. Iconoclasta. Cuanto dice extemporáneo a su escritura se parece a lo que escribe en sus novelas. Mezcla ficción y realidad en el sentido de una escritura del yo; aprovecha el

---

destinos, de marcas inexorables para nombrar, vivir, escribir.

Nuestra costumbre ha sido creer que todo sistema es descriptible en su totalidad; siempre nos hemos movido en el campo de las certidumbres, sin embargo, cuán imposible ha sido describir un sistema en su totalidad. Nuestra visión ha sido jerárquica, estructurada. Uno identifica situaciones, incluso parte de situaciones, jamás el conjunto total de las interacciones. Se ha dado la narración totalizadora de una historia, pero no es más que variante limitada, conducida por la necesidad de orden para no terminar desconcertados.

Es imposible narrar el cuadro completo de un solo hombre, mayor la imposibilidad si son varios; lo narrado son pliegues. No he encontrado aún una narración que considere las múltiples interacciones entre las diferentes que componen la narración.

Se me dirá que la narración debe poseer coherencia; sin embargo, la coherencia no agota los sentidos, las direccionalidades. Se me pedirá organización, sí, pero igualmente esta organización nace de circunstancias singulares; es decir, caóticas, y estas organizaciones, desde que nacen, no dejan de desarrollarse. En ningún momento vuelven a atrás o reditúan el pasado.

Permitámosle a la aleatoriedad instalarse en la narrativa. El asunto debe ubicarse en la novedad, en las

ejemplo de su vida para incluirla en la vida de los personajes. Mira la tradición para poner en crisis el presente: la familia, la política como fenómenos asfixiantes, como lugares de farsa; las instituciones, la sociedad. Pretende tener lectores aún más críticos. Con su lenguaje busca sacudir. No escribe para los antioqueños sino desde Antioquia. Desde su postura denuncia los campos de poder (religión, iglesia, política, comunas, sicarios). Lo que escribe no es real pero es verosímil, es creíble. El mundo que narra es el espacio de la casa; las ciudades son reales, no tienen metáforas y permite la analogía. Casa, cocina, equivale a disolución; el mundo está enfermo, se desmorona. Se confunde lo público con lo privado. Colombia es un enfermo en su etapa terminal. ¿Dónde la esperanza?, en la consciencia de que se va hacia el desbarrancadero. En *La Virgen de los sicarios*, la muerte viene a vivir la muerte de uno pero se encuentra también con la muerte de otro. La razón del narrador es una razón cínica (Peter Sloterdijk) e insolente: dice lo que vive, vive lo que dice. Desinhibición, arrojo, libertad para hacer frente a las mentiras dominantes; en este sentido es un neocínico. Como crítico revela la ilusión religiosa, las apariencias moralistas, el ser y las apariencias, las emotividades originarias, supervivencia idealista, transparencia, apariencia natural, apariencia privada. La familia, para Vallejo, es un estado de decadencia con sus problemas procreativos y de protección que hace inútiles a los seres. Tanto la familia como el Estado están en guerra permanente. No cree en la figura de la familia, por lo caótica

---

transformaciones que cambien la composición interna de un hecho narrativo, sin que este hecho tenga una relación directamente causal.

Estas reflexiones han surgido a raíz de la continuación del curso que he planteado en la universidad: Narrativa y simultaneidad. Para ello he iniciado con el tiempo. El tiempo me ha llevado a hablar de dónde surge esta nueva percepción de los eventos, de las cosas.

23

### **El mar viene, la embiste**

Ahora la nada, y la nada está contenida en la espiral, una nada presa, como reflejo caminando debajo del mar, portadora de otras comunidades de luz, de otras expresiones que, aunque latentes, indican el tránsito hacia otro universo donde se demora la noche para bañarse de sol.

Una nada prisionera de la luz, de lo terreno, del silencio, sin embargo etérea libertad para llegar a huecos en las calles de una ciudad mojada de mar. Entonces los huecos se vuelven uno y está en toda la ciudad. Succiona como lo hace la jeta de un bocachico.

y desordenada. No cree en la institucionalidad del matrimonio. Estado e iglesia son corrupción. El karma es ser colombiano.

La novela, *El don de Juan*<sup>97</sup> de Rodrigo Parra Sandoval, es una obra metaficcional, dentro de la cual, el hipertexto es una de las posibilidades. El espacio urbano adquiere otra textualidad en el sentido de que se torna desterritorializado, yuxtapuesto entre lo lejano y lo cercano, lo contiguo, lo separado. Es espacio policéntrico y concéntrico a la vez, lo que viene a producir una ciudad cuya espacialidad y temporalidad se define por la diferencia de diversas lógicas que dan lugar a nuevas percepciones y prácticas culturales. Simultáneamente se da el espacio local, lo territorial, con la desterritorializado, lo globalizado; buen número de los personajes están en permanente movilidad, aunque el narrador esté sembrado en una habitación, un día domingo; sin embargo, desde allí, los personajes que imagina migran, inmigran, están en permanente diáspora por el mundo. Lo global y lo local se unen, se “glocalizan”.

En relación con el tiempo, fragmentado y multiplicado según necesidades, se centra en el instante, en la simultaneidad, ello ha sido posible por haberse desprendido del espacio, por haberse transformado en flecha donde cada acontecimiento que se da en él es único e irrepetible. Borges ha dicho: “Si el tiempo es infinito, en cualquier instante estamos en el centro”, O, igualmente; si el universo es infinito

---

Hiede a pescado podrido.

En el fondo gente satisfecha de su comportamiento. Al borde del hueco soy animal apabullado, rápido para hacerle el quite a la embestida de los carros. Abajo los cuerpos no hieden a pescado, más bien a pedo de monja. Digo cuanto digo, sin concesiones a los ciudadanos que van a bañarse en el mar. Las monjas no se molestan, no me han oído, las ocupan las camándulas de hierro en sus manos.

En mí el pregón de un vendedor de tintos, un vendedor de loterías, un exprimidor de naranjas. Puedo volcarme sobre el hueco y abajo ser cadáver de luciérnaga, olorosa a chivo expiatoria, pero mejor prefiero la playa

y en ésta, tendida, Anastasia.

Boca abajo, las piernas abiertas.

El mar viene, la embiste,

se mete en sus labios

y el mar se derrama dentro.

Espuma regada en corales, las abejas zumban de pierna a pierna.

Sin prenda de baño sus senos. Me mira, sonrío. El temple del sol se encierra en mi carne.

cualquier lugar es el centro. El don de Juan maneja la simultaneidad, el sentido de que el tiempo se ha desprendido del espacio en la sucesiva creación de videos, clips, etc., que intentan aferrar esa simultaneidad en la práctica de su imaginación.

De manera que los domingos no salgo de la cama para nada. Lo decidí hace veinte años. Desde entonces los domingos son míos, hago lo que quiero con ellos y lo que quiero desde hace veinte años es no salir de la cama. Es verdad, algunas veces siento curiosidad por lo que sucede en la calle. (...) Para esos momentos he hecho instalar una máquina de video, de las que usan en los bancos para vigilar posibles robos. Puedo cambiarle dirección, enfocarla, subir el volumen con un mando automático y ver todo en mi televisión. Pero sólo miro un par de veces cada domingo, tres o cuatro cuando más, porque me resulta más atractivo lo que sucede dentro de mi cuarto. Así que la mayor parte del tiempo, casi todo el tiempo, para ser preciso, el video me enfoca directamente mientras paso el domingo en mi cama, desnudo de cuerpo y de espíritu pp.16-17.

Un evento, una situación, un hecho posee múltiples derivaciones, infinitas aleatoriedades, no obstante en la novela se ha narrado siempre con la imagen de que el escritor controla el universo, incluso se habla de su cualidad divina (como dioses los escritores forjan el destino de los personajes), pues posee poderosos instrumentos de observación, lo que lo hace creer que tiene el control sobre los actos de los personajes; esto lo ha llevado a ignorar la aleatoriedad, la incertidumbre, la indeterminación; lo

---

Voy al mar a refrescar mi sol de once de la mañana. Nado. Media hora en el agua. Regreso a la playa. Anastasia no está, sólo el molde de su cuerpo en la arena; sobre este molde me tiendo, boca abajo, y el sol vuelve a ser las once de la mañana.

En esto regresa Anastasia. Le hablo y al hacerlo le acomodo necesidad de mí en sus entrepiernas. Es domingo y en este, la luz del sol encaja perfectamente en nuestros cuerpos.

Ahora el hueco no está delante, más bien detrás y huele a exosto de carro.

Una lámpara, en un poste de la luz pública, brega con el día y es apenas un manchón de cáscara de banana maduro.

Llegamos al Centro de Convenciones, miramos con abulia el monumento de los Pegazos. Nuestro rumbo busca la Calle de la Media Luna. En esta una habitación. En la habitación, mientras Anastasia se quita la ropa, el hueco huele a níspero.

Nos disponemos a enderezar los cuernos de la luna. En sus piernas meto el pico en su flor. Cuando termino siento haber remontado ríos enfundados en bragas.

Agua de tetas fosforescentes. Una vez más ardo y ella otra vez abre sus tenazas. A nuestros bordes llega el mar encanecido, tapa el hueco.

ha llevado a ignorar que, dadas las condiciones iniciales de los eventos estos pueden desembocar en situaciones no previstas como resultado de una suma de circunstancias inciertas; lo ha llevado a no tener en cuenta que el mundo es complejo, increíblemente complejo. Una historia “totalizada” no es más que un pliegue de la realidad. Ha creído todo esto porque el novelista asume que se trata de destinos, de marcas inexorables. En la novela de Parra Sandoval, el imaginador parece no tener el control de los personajes, ellos, en su complejidad se multiplican en ramificaciones, en la exasperación de infinitas historias abiertas, en las que el lector debe cumplir el papel de desplazarse tanto por superficies estriadas como lisas, o siempre subsumido en sonambulismos.

El hombre, cuando participa en un evento, define el carácter de este evento en el sentido en que se torna transformador y creador de ámbitos; es así porque participa de la dinámica real de la vida que es caos, que es desorden. Pero hemos creado la ficción de que todo sistema es describable en su totalidad cuando se aísla. Un sistema es indescribible, pues conocer todas las alternativas, todos los pliegues aún es imposible. Identificamos sólo partes del subsistema, jamás el conjunto total de interacciones. El problema es confundir el subsistema con la totalidad. En la novela aún es imposible narrar el cuadro completo de un personaje, de modo que lo que se escoge del personaje son pliegues, parcialidades. Sin embargo puede intentar derivaciones, ramificaciones, intertextualidades, hipertextualidades, como

---

Por la tarde salgo a buscar a Anastasia  
para quedarme entre sus paredes,  
para mirarla por dentro,  
para lamerle la sal de los esforzados caballeros  
persiguiéndola,  
soñar los sueños de sus sueños y subir y bajar según  
su sangre en mi sangre.  
Tal vez en algún parque ella se arrime y me diga lo  
concreto, lo que espero deje de ser misterio. Pero  
nada.

Regreso antes de las cinco a mi apartamento. El  
cielo se ha encapotado y amenaza lluvia. Una vez

“Acuso los ramalazos de la tormenta. El mar  
respira asmático. Las sombras parecen líquidas.  
Gotas de lluvia remachan sus tornillos  
en los tejados. La mujer me mira al sesgo. Su  
aroma se precipita en mis sentidos cuando  
la brisa entra fuerte por la ventana que voy y  
cierro. Sabía en su erotismo espera tendida en  
el sofá. Las paredes afolladas se humedecen.  
Somos tierra roja, transidos de curiosidad.  
El aire ahora es más frío. El misterio de su  
mirada rebuja en mis gestos, la exhuberancia  
de mi dinámica. Quiero ir a ella pero no lo  
hago porque estoy tan frío como el viento  
que ahora trastorna el apartamento. Ella se  
muestra, yo me escondo...”

encontramos en la novela de Parra Sandoval.

La inamovilidad de los axiomas, el determinismo de las leyes aún en la primera parte del siglo XX, se vieron sustituidos en la cultura literaria por obras complejas como las de Kafka y experimentales como las de James Joyce. La factura de estas obras se centra en “campos de posibilidades”, noción que viene de la física y que debe entenderse como renovación y revisión de la relación clásica causa-efecto, manifiesta en una unilinealidad o unilateralidad, substituida por una compleja interacción de fuerzas, una constelación de acontecimientos, una dinámica de estructuras que abandona una visión estática y silogística del orden. *El don de Juan*, autorreflexiva como es, explora los límites de la ficcionalidad y no presenta otra cosa que a ella misma; se inmerge en un proceso ambiguo de llegar a ser y de seguir siendo en un espejo que dice lo que cree ser.

El narrador traza cuatro reglas para componer historias, sus historias, las que su imaginación expone a modo de vídeos; ellas son: la regla del amor:

Bien venido Juan. ¿Cual será tu don? Porque según las cuatro reglas que me he trazado, debo concederte un don que le ponga pimienta y picardía a la acción. (...) Bienvenida Carolina. Sensual, morena y esquiva Carolina de ojos de miel que pervierten al más avezado pp. 18;

La regla del morir:

---

en la terraza, donde me siento a escribir, la luz ramificada de un rayo se muestra por lados de Tierra-bomba. Ráfagas de aire frío, desacomodan mis papeles donde escribo lo siguiente:

Todo parece haber comenzado para irse sin haber llegado yo, sin haber hecho el recorrido de un ángulo a otro, de una línea a otra. Desciendo en mi interior, un interior escarpado, difícil de trepar, nada transparente, todo velado o fingido. El mar es una línea entre el cielo y la tierra. Cae la lluvia torrencialmente. Necesito ser boga para remar hasta Anastasia, al lugar oculto de Anastasia. Reacomodo mi descanso en la silla. No escucho los pasos de la vida; sólo el estornudo continuado de la ciudad bajo la lluvia.

Ahora sé por qué me es familiar Anastasia. Ha estado conmigo en las trece horas, siempre presente hace de mi inconsciencia un periplo de cortejos.

24

**Poemas incinerados**

..., una segunda regla de la narración, que me he propuesto para imaginar historias: alguien debe morir. ¿Qué es una historia en la que no se juega uno la vida? ¿En la que nadie pierde la vida? ¿En la que uno no se gana el derecho a vivir? Pp. 18;

La regla del tiempo:

El reloj de péndulo da las seis campanadas del amanecer, lentas pero implacables. Hora del comenzar. Cuando anuncie las doce de la noche, dieciocho horas después de comenzar, con la última campanada, terminará la historia. (...) El que esté hablando se quedará con la palabra en la boca como una hirviente bola de caucho que lo ahoga. Esta es la tercera implacable regla que rige la narración, pp.18

Y la cuarta regla corresponde a la sexualidad:

La cuarta regla es la potestad absoluta del imaginador sobre la sexualidad de los personajes. Podrá seducirlos, amarlos, violarlos, estuprarlos, embarazarlos, desposarlos, conducirlos a las más altas cimas de la castidad, como a bien tenga, pp. 18-199.

En la página 159 encontramos: “(El reloj da seis campanadas, distintas, secas. Me he ido atrasando paulatinamente. Me enredo con esta historia, me he extendido demasiado en algunos acontecimientos)”.

Con el correr del tiempo devienen una serie de novelas que muestran más una apariencia de realidad

---

Hay lentitud en la quietud de este espacio sin límite. Por todas partes todo abierto. Cuanto he tomado y he dejado, aunque ha quedado atrás, como perdido para siempre, está en este lugar sin límite; no se ha perdido de la espiral. Cuanto ha sido ha quedado conservado, por más atrás que se aleje. No ha regresado antes, ni regresará después, está, sin embargo aquí enriquecido. En sí cada vez más ámbito de lo que devino en ello y de ello, más otra cosa sin haber perdido su expresión primera, más espacio en la memoria posterior al origen. Unidas las cosas, los lugares, los tiempos, unidos entre sí para hacer siempre otra cosa en lo primero, sin que lo primero pierda su esencia, la fuerza otorgada por el origen. Transparencia inmersa en otra transparencia; hasta el extremo duplicaciones de los eventos en la quietud, en lo abierto, en el movimiento continuo; duplicación de la unidad sin reposo.

Quietud color de plomo cruzado por el reflejo dorado de un manotazo de luz en la superficie del mar; sin ser conmovido, el evento. Quietud de plomo y de rayo de luz y yo en ellos, en una nueva comunidad, moviéndome dentro de la quietud, dentro de esta energía quemante, arde y se transforma y transforma lo otro; y esto otro intacto luego del fuego, luego del hielo, intacto para ser en el movimiento, sin ser espera, sin ser búsqueda.

Mudo. Nacido de la mudez y de la quietud; dualidad que accede a la unidad; polivalencia en un sen

que su mismo contenido, traducido en una estructura, en un lenguaje y en una sintaxis que dicen de la descomposición del sujeto. Se escriben obras autorreflexivas que exploran los límites de la ficcionalidad (*El don de Juan*, recurre a ello; no representan otra cosa que ella misma); se inmerge en un proceso ambiguo de llegar a ser y de seguir existiendo en un espejo que dice lo que cree es la realidad, sin querer hacer intento alguno de representar o dar significado a ese espejo, puesto que la línea entre lo real y lo imaginario se diluye. El personaje narrador, Luís, está inmerso en un proceso de imaginación al infinito, imaginación exacerbada. En este sentido *El don de Juan* es una novela que juega a parodiar hasta la misma idea de ficcionalidad, con lo que la lleva a convertirse en una forma elaborada de complicidad entre autor, texto, lector, concentrada en el ejercicio de la escritura y en las posibilidades mismas del lenguaje. La novela apunta a un orden transracional, más allá de la lógica, o más bien, a una lógica de la ambigüedad y la indefinición. No hay un correlato preciso entre obra y realidad, no se ofrece una exégesis unívoca, los sentidos de la obra de Parra Sandoval son múltiples. ¿Qué más hago tendido en la cama? (...) Cosas que tienen que ver con lo que sucede en mi cuarto. Mejor dicho, lo que sucede en mi vida mientras estoy en el cuarto. Desecho la acción y me dedico a lo imaginario. Soy un imaginador. P.16

El flujo lineal de la novela de Parra Sandoval suele interrumpirse con escenas cortas que, con frecuencia, contienen elementos terriblemente dispares, con el propósito de dar idea de simultaneidad y

---

tido, sin ignorar los otros sentidos, el abanico de sentidos, sin ser uno en una vocación.

Dentro de todo; todo dentro de mí como música, como calor, como frío, pero fundamentalmente música para cruzar todos los mares y poner a bailar a todos los cuerpos: morenos, blancos, mestizos. Ni expectación ni espera; escucho y soy escuchado; me respiran y soy aliento; bebo y soy la sed misma del agua revestida de plomo, cruzado por la luz dorada del pez dorado. Todo cerrado en un acontecer unitario, dividido a causa de estar sumergido en esto, sin embargo indivisible. Marea que me incorpora al mar, a su respiración, a su sed en las orillas, al aliento de la ola que, perentoria, penetra la quietud para hacerla declinar en su pesadez, como se despierta un animal soñoliento y, soñoliento bosteza y se yergue para llevarme sobre sus lomos.

Entonces, yo, sentado, tranquilo, descansado, sobre el lomo, miro el paisaje que cada paso del animal crea, desposeído de la unidad para crear la diversidad. Diversidad que potencia mi sed y mi necesidad de tener manantiales para saciar la sed;

pero mi sed no es aplacada porque accedo a participar de la sed del agua en mis labios. Agregado a las mareas de las aguas, las aguas no llegan a esquinas ni a bordes, ninguna mediación hace cierto lo captado; ningún utensilio, ningún vaso, ninguna copa hace falta para contener el líquido;



dispersión. Momentos de la existencia de los personajes no se dan en estricto orden de sucesión, lo cual dice que la causalidad se ha perdido junto con el mismo significado. La obra en su totalidad es un desafío a los presupuestos tradicionales al desmoronar el desarrollo cronológico, al dispersar la lógica de las acciones o dividir a los personajes en fragmentos discontinuos, su finalidad es minar el significado de la obra y, en especial, realizar una desmitificación del concepto de representación y, como tal, la antigua relación de la ficción y la vida basada en la mimesis.

### *Investigación y ficción literaria*

Hemos hablado de que la novela metaficcional es también antirrealista, es decir, presenta problemática la relación entre realidad empírica y la realidad ficticia; de modo que lo que se va a plantear aquí es la dicotomía realidad/ficción y cómo ello nos lleva a pensar la imposibilidad de hablar de investigación según el canon de las ciencias sociales, para observar, en cambio, un tipo de investigación *sui generis* en la narrativa de ficción, en la cual nociones como mundos posibles y juego nos precisan los acercamientos cooperados entre lo real y la verosímil, esa idea que viene del teatro, del “ya lo sé, pero aún así”, es decir, el teatro con su capacidad de crearnos ilusiones en nuestra necesidad de dejarnos seducir, pensada por Mannoni, y la cuestión de la presentación en la novela metaficcional.

---

ni la mano toma el vaso, ni la boca recibe la bebida. Nada es preciso. Yo mismo el beber y ser bebido; transformado en una leve y parda nube dejo caer agua sobre el mar de plomo en el oro del pez dorado, en el celeste esmeralda aceituna de los ojos insinuados en el mar. Hundido en estos ojos hasta el último rescoldo de lo eterno,

del instante; consistente como el que he sido y soy, líquido y gusto de líquido en la humedad de estos ojos; líquido sin humedad para mirar la húmeda esencia de estos ojos transformados en mujer que aquí, ahora, viaja en un bus desde LoAmador a el centro amurallado.

Exento del dolor de verla padecer las llamas la abrazan, exento de la desesperación de verla consumida por el fuego del bus, adentro ella y su sobrina. Yo, dentro del líquido de su mirar secado por el fuego, la miro cuando ella me está mirando, y siento cómo me está mirando y es como un espejo donde puedo ver cuanto ella está viendo. Sus ojos se mueven como dos esferas encendidas donde la veo a ella consumirse, consumidos sus poemas publicados en la imprenta de la universidad donde trabaja. Las llamas crecen y nadie puede hacer nada, sólo ella dentro de vehículo batalla para salvar a su sobrina, para salvarla con su ropa, y, cuando esta se consume, entonces, le queda el cuerpo para cubrirla,

Lo primero que uno se pregunta es: “¿qué es investigación para la literatura?”, ¿se puede llamar investigación a esto, cuando es problemática la relación mundo real frente al mundo textual? ¿Cuando lo que se construye son juegos y mundos posibles y no mundos reales? De momento habrá que decir, no es investigación la “investigación” que un escritor hace para producir su obra (ejemplo, un relato, un poema, una novela, etc.) por más difícil y creativa que sea esa investigación<sup>98</sup>. Quiero decir que si, desde las ciencias sociales, se concibe la investigación como un proceso lógico, ordenado, epistémico, en el cual los métodos y herramientas se instauran de antemano, con sus marcos teóricos o conceptuales establecidos o deducidos, cuya finalidad apunta a demostrar una tesis, darle sentido a una hipótesis del modo más riguroso posible, en la literatura no ocurre igual.

Teniendo en cuenta lo anterior, la controversia se plantea, en primer lugar, en el terreno de la verdad (lo real) y lo verosímil (ficción), en segundo lugar, desde la perspectiva de los mundos posibles, el juego y la presentación y cómo desde ellos es dado hablar de un tipo de investigación *sui generis*. Uno de los escenarios en la descripción y análisis de la posmodernidad es el problema de la verdad. Raymond Williams<sup>99</sup> aborda la cuestión desde Gadamer, Ricoeur, Jameson y Habermas; tal problema tiene su origen en el discurso filosófico de la hermenéutica fenomenológica. Gadamer, citando a Hegel, considera que la verdad se encuentra en cada experiencia artística y al

---

para sacarla del bus y dejarla tendida en el pavimento, lejos del fuego que en su interior corre para buscar su corazón y paralizarlo.

Desde sus ojos, mirándola agotada, caída al lado de su sobrina, con leves quemaduras la sobrina, pienso: Has tomado el camino de las siete puertas y has transpuesto una y otra y otra y a la séptima has llegado y la has franqueado y ya no giras y giras como una sombra más en el desorden de la noche metida en sus ojos.

Una vez aquí, me gusta su sombrero de verano que trae puesto; me gusta su necesidad de comprender los lugares ocultos de nuestros ojos, la ceguera de nuestras miradas, los rincones alternos de las casas donde se varan los suspiros. Me gusta su necesidad de ir por los parques para desaguar sus tormentas interiores. Me gusta su voz

Ella quiere que entre en su palacio, que me mueva en su sala, vaya por sus salones, escarbe en su cocina, descanse en su patio, huelga sus olores, me bañe en sus aguas y huelga sus perfumes. Ella quiere entre en su casa y la busque en los puertos fundados por su imaginación de poeta.

mismo tiempo mediatizada por la conciencia histórica. “El entendimiento es, esencialmente, un evento históricamente afectado”<sup>100</sup>. El conocimiento nunca es “una relación subjetiva con un ‘objeto’ dado, sino con la historia de su efecto, según Gadamer, la comprensión pertenece al ser de lo que es entendido”<sup>101</sup>.

Dos conceptos, importantes para entender la verdad, en Gadamer son “horizonte” y “prejuicio”; el horizonte como la gradación de la visión que incluye todo cuanto se pueda ver desde un punto de vista particular. En cuanto a los prejuicios constituyen la realidad histórica del ser, más que los mismos juicios. Otro concepto importante en Gadamer es la tradición para la interpretación de la verdad, cómo esta “proviene de los sentidos de la historicidad y del concepto de horizonte”, es decir, qué sentido tiene el pasado histórico y nuestra situación presente para la interpretación.

Gadamer está de acuerdo con Derrida y Barthes en la idea de que el texto no tiene ningún sentido fijo o verdad fija; aunque Gadamer se distingue de aquellos al regresar siempre a la interpretación que el lector halla a través de la colectividad lingüística y la tradición.

Paul Ricoeur, en *Historia y verdad*, defiende la naturaleza pluridimensional de la verdad, en este sentido enfatiza la plurivocidad de los textos y la multiplicidad de las lecturas, postura que lo acerca a los postestructuralistas; pero al mismo tiempo observa una tendencia histórica de unir lo verdadero a

---

cuando dice que no todo llega tarde, no todo se rezaga para llegar a uno;  
no siempre llegan tardes las mujeres,  
ni los besos de éstas;  
no todo llega tarde, Jerónimo,  
porque desde ya tú eres quien eres aunque otros no lo perciban.

través de la violencia, es decir, una necesidad de construir verdades desde la violencia. Estos dos autores han ejercido una enorme influencia en un autor como Frederic Jameson, quien favorece el historicismo de Gadamer, al tiempo que está de acuerdo con lo que Gadamer llama “prejuicio”, que viene a ser los “hábitos de clase” y modos ideológicos de pensamiento arraigados a nuestra situación histórica concreta<sup>102</sup>. Jameson también apunta a la hermenéutica negativa de Ricoeur como desmitificación y al mismo tiempo una crítica moderna fundamental a la falsa conciencia asociada desde Nietzsche, Marx y Freud.

Habermas plantea dudas a la hermenéutica de Gadamer. Dice que Gadamer, en primer lugar, “ignora los procesos sociales que tiene que ver con el lenguaje”. En segundo lugar cuestiona “lo que llama ‘el carácter racional del entendimiento (...)’ y en tercer lugar critica las suposiciones de ‘universalidad’ de la hermenéutica. “Tanto la verdad como lo universal, desde luego, han sido bases históricas para emitir verdades, ya que la razón y la universalidad han justificado las verdades dominantes. Habermas asocia las afirmaciones de verdad (*truth claims*) con la dominación y la fuerza”, comenta Williams. Escritores latinoamericanos, que han escrito sobre la verdad o las verdades en la literatura, son Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y otros: para Varga Llosa “las verdades de la literatura son justamente sus mentiras, como ha explicado en su ensayo *La verdad de las mentiras*<sup>103</sup>.

---

## Día Seis

De regreso de la finca de Armando, en la carretera troncal hacia Medellín, trescientos metros antes del retén vial, debajo de Turbaco, un accidente acaba de ocurrir. Es una camioneta Ford Explorer. Una masa de latas arrugadas humea fuera de la calzada, en una cuneta, después de una curva. Dentro el hombre tiene las piernas destrozadas y el timón incrustado en el pecho. Cuatro policías viales forcejean con las puertas para sacar al hombre, dos se empeñan en que el tránsito no se interrumpa y la gente circule lo más rápido posible.

25

## Nada enmascara

Avanzo para dirigirme a otra luz más intensa; pero la luz también avanza; movimiento cuyo síntoma

Vargas Llosa, de acuerdo con la propuesta de Ricoeur, dice que las verdades fluyen de alguna manera del nivel inconsciente de la creación del artista. Gabriel García Márquez en numerosas ocasiones ha declarado que él es un autor realista, intenta describir la realidad colombiana con la máxima veracidad posible; cuenta verdades aunque sea clasificado por la crítica como escritor de historias fantásticas. En el caso de Carlos Fuentes, “los historiadores de América Latina han distorsionado o han ignorado tanto la realidad, que es la responsabilidad del escritor latinoamericano contar la otra ‘historia’ para encontrar así la verdad en el pasado imaginado”<sup>104</sup>. Todos ellos han puntualizado la necesidad de una búsqueda desde nuestras propias enunciaciones y no desde occidente, es decir, han rechazado el pensamiento logocéntrico. Se ven a sí mismos portavoces de la verdad en sociedades poco dispuestas a institucionalizar tales verdades históricas y sociales. Comparten con Habermas, igual con Gadamer y otros críticos teóricos en general, su proyecto de emancipación social, su defensa de la razón como un ideal, y la fe de la Ilustración en el progreso social como posiblemente análoga al progreso del conocimiento logrado en la ciencia<sup>105</sup>.

Pero, ¿qué es lo real cuando la realidad se considera como texto? Planteado desde la novela metaficcional uno entiende que las construcciones aquí no difieren, básicamente, de la composición o construcción de una realidad dada; ahora bien, si todo es texto, la escritura debe dar sentido a esa reali-

---

es apariencia, y, en justicia tiene su verdad.

Este ir pausado por la espiral me muestra como si en cada cosa tomada, tomada y abandonada, todo lo mío se quedara en eso tomado y abandonado, de modo que al mirarme percibo alargarme prodigiosamente, hundida mi energía allá, a lo lejos, como si eso, a lo lejos, me absorbiera y me estirara como caucho, o como sombra en atardecer.

De modo que si sigo hacia adelante voy a llegar al lugar donde empecé, al lugar donde la sombra se pierde en el horizonte; sombra no sombra, sentimiento que viene, que siempre ha venido sin acabar de venir jamás, cruzando por la máxima expresión de mi empequeñecimiento en la espiral.

Un desplazamiento infinitamente lento en una quietud, deslizándose hacia dentro de la espiral. El tranquilo panorama me atrapa y me absorbe, me refleja en cada punto de este movimiento, por encima del agua esmeralda de la mirada; yo, ensanchándome en esto que soy. Ni devenir, ni nombre, ni acaso,

Avanzo sin que el avanzar sea menos verdadero o aparente. Entre la apariencia o la verdad no hay modo de distinguir qué se mueve y cómo me muevo en este movimiento.
--

dad, es decir, se construye una realidad textual y en éste está la totalidad del sentido. La realidad viene a ser más una construcción del lenguaje en la que la verdad no es estática ni definitiva, sino dinámica, permanentemente construida. En este sentido la metaficción es un mecanismo de cuestionamiento, de problematización de la verdad al destruir la dicotomía realidad vs. ficción en el sentido de que se restituye la idea de realidad igual ficción a través del juego y de los mundos posibles.

La ficción, como tal, explora los huecos informativos de nuestro conocimiento de la realidad y los llena con hechos creíbles, no necesariamente comprobables. Si hablamos de la nueva novela historiográfica, la vida narrada, la información histórica disponible del héroe, puede ser respetada, sin embargo el narrador completa esta información con diálogos sin documentar e informes de pensamientos íntimos que podrían haber ocurrido tal y como se describen. En un texto no-ficcional, estos detalles habrían de ser representados de manera hipotética, como verdaderos en una red de mundos posibles a los que podría pertenecer o no el mundo real. La razón para presentar el texto como ficción es que los hechos, sin verificar, pueden mantenerse directamente para el mundo real textual sin mantenerse para el mundo real, y por lo tanto sin comprometer la credibilidad del autor<sup>106</sup>.

En esto se hace necesario tener en cuenta que la idea de ficcionalidad no se decide ni por las propiedades semánticas del universo textual ni por las propiedades estilísticas del texto, más bien se esta-

---

ni destino, ni recuerdo. En este lugar no yazgo, ni estoy sentado, ni de pie, sólo un mirarme libre, una expresión energética que va al centro o deriva a los costados sin bordes; es como desprenderme de las últimas partículas materiales que conforman mi cuerpo, como cumplimiento final de un presentimiento mucho tiempo olvidado; recordado ahora, no como regreso cerniéndose desde el llamado de los hombres que atrás quedaron nombrando mis acciones, nombrando el dolor por no tenerme al lado o la felicidad de estar en sus mezquinas transparencias.

Este, el lugar de todos los nombres, del destino, del recuerdo. La profundidad desvelada de estos rostros que atrás quedaron, ahora absoluta desnudez cuando los recupero.

Desnudos, todos, sin nada que los enmascare, sin nada que los oculte, pero también sin nada que los condene.

Esto me llena de una sed feliz de progresar hacia todo cuanto en la espiral se mueve en su quietud, hacia la mirada esmeralda aceituna, cerniéndome en esta liberación, pues ya no es necesidad de volver hacia lo familiar, al cuerpo ruidoso de las cosas de entonces. Todo esto entretejido en este resplandor donde ahora estoy.

blece a priori, son parte de nuestras expectativas genéricas.

Consideramos un texto como ficción cuando conocemos su género, y sabemos que el género está gobernado por las reglas del juego ficcional. Y entramos en el juego cuando nuestra preocupación por el sistema textual de la realidad desplaza momentáneamente nuestra preocupación existencial por los asuntos de nuestro propio sistema<sup>107</sup>.

En este sentido, pienso como Benjamin Harshaw (Hrosshovski)<sup>108</sup>, que la ficción es “aquél lenguaje que ofrece proposiciones sin pretensión de valores de verdad en el mundo real”. En literatura uno no se ocupa de frases o proposiciones aisladas sino de campos de referencia interno como personajes, acontecimientos, situaciones, ideas, diálogos, etc. El lenguaje del texto contribuye a establecer este campo interno y se refiere a él al mismo tiempo. Dentro de este campo de referencia interno juzgamos los valores de verdad de las proposiciones. Los textos literarios construyen su propio campo de referencia interno al mismo tiempo que se refieren a él; “es como si hicieran una barca bajo sus propios pies mientras van remando por el mar”. “En otras palabras, una obra literaria construye su propia ‘realidad’, al tiempo que la describe simultáneamente”<sup>109</sup>.

Según Gadamer<sup>110</sup>, el arte, en general, es declaración y no meramente enunciación. La declaración (Aussage) dice completamente lo que es el estado de cosas, así como el testigo debe declarar toda la verdad ante el tribunal. En este sentido,

---

Al entrar en la ciudad un auto, del lado contrario de mi ruta, pita. Una mujer, desde adentro, mueve su mano, saludándome, es la hermana de Laura, Julie, vive en Barranquilla, tal vez viene de haber dejado en su casa a Laura y a mis hijos, ahora retorna.

La recuerdo como mujer que ha dejado de ir a los confesionarios; ahora es adicta a los siquiátras. Adicta, igualmente, a las telenovelas, trata de vivir en consecuencia con la trama que le ofrecen. Al fin y al cabo sus estudios sólo le alcanzaron para ser secretaria en un bufé de abogados, donde trabaja después de su aparatosa separación.

Desde entonces siguió soñando con conseguir un tipo elegante, conversador y adinerado que la saque a pasear y la lleve a discotecas. Siempre, al tenerla a mi lado, he deseado ser terrón de azúcar para diluirme en el mar.

Julie suele llegar a mi apartamento con el corazón atribulado a darme quejas del hombre que entonces tiene:

Se me escapa por las noches y no sé cómo detenerlo.

Hasta cuando ella decide que no más y le impide volver. Luego llega otro y otro.

Más que atribulaciones, lo de ella, en el fondo, es el deseo de una aventura conmigo, desde

el decir poético se confirma a sí mismo y no necesita ninguna verificación; es energía, pura ejecución. No se trata de la verdad del enunciado ni de la verdad conceptual, y sin embargo las obras de arte hablan con una singular presencia y actualidad. La unidad de la conformación de la obra no es la unidad del enunciado; por el contrario, el sentido se condensa en ellas en una multivocidad indeterminada en la que reposa su inagotabilidad. Con todo es respuesta a preguntas en relación con el mundo y la condición humana.

Para Deleuze<sup>111</sup> los conceptos son funciones y figuras antes que conceptos. El concepto como mecanismo de abstracción y generalización, como norma estable abstraída de un estado de cosas corresponde a la ciencia, mientras que las figuras estéticas potencian efectos y perceptos. La norma, según Deleuze, niega la singularidad, por lo tanto poco se apega a la representación. Las abstracciones conceptuales apegadas a lo real, advierte Deleuze, deben potenciar el acontecer concreto y singular, insustituible e irreplicable; en este sentido la consistencia del concepto radica en el acontecimiento concreto y singular. La literatura rompe esta rejilla, la rebasa. El concepto normativo dominante al borrar las singularidades deriva en enunciados que dan órdenes, exigen respuestas de cumplimiento de la norma general. Deleuze le antepone a la palabra de mando el concepto de desnormalizante conectado a flujos de lo real que responden a los órdenes con preguntas de ruptura, de descarrilamiento. Aquí está el arte para responder con sus rupturas frente a la pretendida realidad pensada desde órdenes.

---

cuando me separé de su hermana. Delante de mí pone sus caderas y cruces de piernas a derramar coqueterías y yo no estoy interesado en asumirlas. Sus faldas quieren siempre señalar el rumbo de mi mirada. Y yo, que no fui circuncidado, quiero decir, no fui despojado de mi carne, alguna vez tuve ganas; pero no, su carácter me repele.

Ella toda quejumbre y pastillas para calmar sus dolores inventados. Miedo lacerante a sufrir, consume analgésicos, barbitúricos, ansiolíticos. Mantiene una perfecta relación de intercambio con el sistema; es decir, constantemente negocia con la muerte.

Recién casada pasó la luna de miel en el Hotel Hilton. Las fotos del matrimonio, profusas, salieron en el diario El Universal. La crónica ponderó la calidad de los licores, los alimentos y los invitados. A los ocho días, una vez retornaron a la rutina de los días, investigaron los servicios de la Compañía Interplanetaria “Development Corporation de New York, para pasar unas vacaciones en la luna (dentro de veinte años) y de paso comprar una parcela, por los lados del Mar de la Tranquilidad. Le gusta leer revistas donde le enseñan cómo seducir y dejarse cortejar: un lunar sensual, las pestañas extralargas, el parpadeo rápido, los ojos de ternera bebiendo leche, la cruzada de las piernas, el escote, el ruedo de su falda, las medias, las prendas íntimas, los encajes, en fin.



La literatura, en particular, no responde con servilismo a la triste faena de reproducir la realidad. Los artistas deambulan por la doxa y el caos, no reproducen lo real sino que lo experimentan. Deleuze parafrasea a D.H. Lawrence:

los hombres incesantemente se fabrican un paraguas que les resguarde, en cuya parte inferior trazan un firmamento y escriben sus convenciones, sus opiniones; pero el poeta, el artista, practica un corte en el paraguas, rasga el propio firmamento, para dar entrada a un poco del caos libre y ventoso y para enmarcar en una luz repentina una visión que surge a través de la rasgadura.

En esta idea se enmarcan los textos de Augusto Roa Bastos, *Vigilia del Almirante*; Juan Carlos Onetti, *Para una tumba sin nombre* y Fernando Vallejo, *Almas en pena chapolas negras*, obras fundamentalmente metaficcionales. En ellos se observa la práctica de la escritura, el papel del escritor desde adentro, el papel del lector y la cuestión de la verdad y la verosimilitud, es decir se realizan composiciones del caos.

Las tres novelas, ofrecen una reflexión sobre el “poder de la escritura”. En el caso de *Para una tumba sin nombre* y *Almas en pena chapolas negras* observamos la escritura como la precaria herramienta para describir fielmente la historia, la realidad, los hechos, los eventos. En el caso de *Vigilia del Almirante*, hay implícita una postura de desconfianza hacia la biografía histórica, en general, hacia una

---

No hay razón para negarlo. Es laboriosa. Es una hormiga organizando los desórdenes que los hombres suelen dejar en los lugares de habitación. Suele decir: La ociosidad lleva a la desesperación.

Aún no entiendo cómo a su edad, sin hijos, no sabe atemperar su recatamiento de matrona con las artes y extravagancias de una actriz de celuloide.

26

## **Disquisición II**

Cuál la razón de esto aquí, si, ubicado lo dado son diferencias, identidades desdibujadas en el desarrollo de mi razón, mi razón en esta no estaticidad, y, aunque dicho lo pretenda decir en su movimiento. Lo dicho es la historia de lo ausente; lo percibido y dicho; el lugar de lo no dicho, el lugar que no había; habla y ya no habla, se habla a sí mismo para poder ser dicho por mí aquí. La certeza de cuanto aquí digo se fracciona, se cuarteo; mundo mirado para resquebrajarse; la muralla cae y se vuelve a levantar, fin donde nada tiene fin; la objetividad no está presente. ¿Dónde la identidad entre lo dicho y el hecho? Sólo la diferencia, la complementariedad donde se sostiene la diferencia.

supuesta objetividad de los textos historiográficos. Una vez ocurrido una situación no hay forma de reproducirla tal cual como fue, menos a través de la escritura.

A mediados del siglo XX viene el giro lingüístico que hace hincapié en las relaciones del lenguaje: parodia, retruécano, autorreferencialidad. Argumentos y personajes se subvierten, y se experimenta con estructuras abiertas, con permutaciones; es una literatura que presenta el texto como juego, el lenguaje como lugar para el juego y al lector como un jugador. La actitud de juego llega a explorar la sustancia fonética de las palabras, su apariencia gráfica. Es una especie de concepción carnavalesca del lenguaje donde el significado ya no es la imagen estable de un mundo, por lo que al lector no le queda fácil proyectar su *alter ego*, ni siquiera la simulación dinámica de su presencia en el tiempo, tan sólo le resta generar cadenas asociativas que conecten campos energéticos textuales con intertextuales, cuyo propósito es el de formar configuraciones siempre cambiantes. En este sentido el significado se describe inestable, descentrado, múltiple, fluido, emergente. El sujeto, aquí es centro de identidades múltiples, conflictivas e inestables, dada la configuración dinámica del texto con cada nueva lectura.

El concepto de presentación, que he venido manejando a lo largo de este escrito, está ligado a la idea de juego y mundo posible. En este aparte mi intención se enfoca a aclarar lo que entiendo por pre-

---

La conciencia sobre mi decir, conectado con el hecho, es: Nada es primero. Superposiciones hacia el interior, sin linealidades, sin causalidades.

Aquí todo se yuxtaponen; se yuxtaponen experiencias, formas vividas, imbricadas con aspectos lejanos o cercanos, sin la mirada logocéntrica, etnocéntrica.

Discurrir de decires devenidos continuos. Así, lo dicho, lo sitúo en contextos (al interior aparentemente disímiles) que diseñan un tejido donde el último hilo de la espiral se une al primero, al hilo del centro. Esto no implica exclusión ni conclusión. Afirmo algo y segrego otras posibilidades, posibilidades que enuncio en mi mudez y, al anunciarlas, amplían el universo interpretativo. Hay algo que decir, pero hay otro que decir. Cada decir del decir es mi decir y se legitima a sí mismo, posee una validez inherente, posee su coherencia en la espiral que multiplica el hecho y mi decir. Lugar de muchas posibilidades, de entrecruzamientos, de contaminaciones de múltiples imágenes compitiendo entre sí.

Tantos modos de decir como muchos los eventos que de este decir surgen. Las diferencias se liberan

¿Qué hay aquí de verdad entre lo que digo y el hecho, si la certeza está condicionada por mi posición en el ahora, en el ahora que igual se somete al agrietamiento de esta certeza que por sí misma no vale nada si no hay otra certeza oponiéndosele?

sentación. Para ello me apoyo en Scott Lash . El concepto de presentación lo toma Lash de *Verdad y método*<sup>113</sup> , de Gadamer. Lash dice que

en esta obra, el autor contrasta la presentación (*Darstellung*) con la representación (*Vorstellung*). Esta última implica aquí una subjetividad representante, que externaliza su subjetividad en las representaciones. En la presentación, el significado no es creado por un sujeto desarraigado e individualizado, sino que es inherente a las prácticas o actividades situadas y vigentes. Lo estético no es en ella una propiedad de un sujeto que deba externalizarse en el arte; es, en cambio inseparable de la *Sittlichkeit* y los *Sitten* (costumbres) (Acaso modos de vida y costumbres, digo yo) de la comunidad. Lo que importa en la presentación no es la contingencia, la tabula rasa de la experiencia inmediata o *Erlebnis*, sino la *Erfahrung*, en la cual las experiencias no son inmediatas ni se les atribuye significado por obra de la reducción trascendental. En la *Erfahrung* las experiencias nunca son inmediatas. Ya están siempre mediadas por la tradición, la memoria y la práctica.

La presentación como expresión de la interioridad de un sujeto creativo, abierto, lleva a que su experiencia estética se destaque del flujo de significantes e impresiones debido a la relevancia de los supuestos de fondo, es decir, a las ideas preconcebidas de la vida cotidiana. Gadamer asemeja la presentación (*Darstellung*), al juego. Los niños, al jugar, actúan, no representan. En ningún momento hay en ellos actitudes que los fijen en el significante, característico de la representación que es monológica, en el sentido de que está fijada en el sujeto. La presentación, como el juego, es dialógica, en cuanto in-

---

con todas sus gramáticas, sintaxis, reglas y escalas de valores. No rige, en consecuencia, una percepción unificada. Racionalidad particular, cierto, emancipada de la metafísica, en donde digo mi decir, tal como debe mostrarse, lo que en últimas, me cuestiona, pero que, en el balance de pérdidas y ganancias, me deja en el camino de una realidad extrañada, continuamente extrañada, pues igualmente es un decir entre otros. Maravillosa conciencia de mi contingencia, limitación que permite decir siempre otra cosa.

Así mi decir, mi decir del decir, no es definitivo, pues siempre hay otras posibilidades en el juego. Digo lo que digo y me estoy diciendo a través de este decir. Y mi lucidez descubrir cómo lo dicho me nomina,  
me habla a través de eso que me hablo dentro.

En el apartamento, la urgencia es escribir, pergeñar notas que le den sentido al texto que acumula y acumula hojas impresas en mi escritorio. Las mismas notas serán, también, usadas mañana con los estudiantes; así daré por terminado el curso, luego ya no más el trabajo con la universidad.

augura e implica la oposición recíproca de los participantes. El artista no funda mundos posibles sobre la basa de “actos de habla”, es decir, no es reflexivo en su totalidad, su subjetividad no es descarnada, sino que también actúa de manera irreflexiva, movido por la “*Erfahrung* o el *habitus*”, en otros términos, la actividad natural. Su producción se da alejada de la subjetividad estética trascendental (caso el Jazz, caso la metaficción). Una vez que el artista adopta una actitud reflexiva todo movimiento se entorpece y el diálogo se torna rígido, se frustra el juego. Se produce artísticamente cuando se está lo más alejado de la subjetividad estética trascendental que tiene que ver más con la actuación que con la presentación. En este punto Lash recurre a Paul Gilroy, en *The Black Atlantic* y a la invocación benjaminiana del narrador: El narrador es anterior a la significación simbólica (visual) e indicativa (táctil), tanto histórica como, por decirlo así, ontológicamente. El narrador forma parte de la cultura oral, del ida y vuelta del dialogismo. Gilroy compara este dialogismo con el toma y daca de la improvisación jazzística, en la cual cada músico se opone al otro y, en rigor, trata de superarlo a medida que se suceden los solos. Este carácter abierto del *agon* (certamen) de la actuación y de la performatividad contrasta con la lógica de la representación fija y monológica.

Para Huizinga<sup>114</sup>, el juego es originario y una condición de existencia tanto de la razón como del trabajo. El autor coloca el juego entre el homo sapiens (razón) y el homo faber (trabajo). El juego

---

27

### **Secuela de la guerra**

De piernas largas, morena, ojos esmeralda aceituna; se ha ido; siempre se ha ido y me he quedado para empezar otra vez a ir tras ella. Pero no se va del todo, cerca, muy cerca de mí posee sus hábitos. Sé que un movimiento de cuanto soy, un deseo y ella ahí, la vuelvo a ver.

Ni ella ni yo condenados a morir, por lo mismo siempre hay otras circunstancias para verla, hablarle, tocarla. Se va, sin embargo se queda.

Entonces, el abrumador sentido de la pérdida, se hace menos pesado cuando pienso cómo, aunque ya no está, no se ha ido, toda ella no se ha ido. Se ha ido, Anastasia, pero ha dejado en mí su aroma, sus sentimientos, sus gestos, el eco de sus palabras, el sentido de estas, los instantes incontables que se sucedieron o tuvieron la apariencia de haber sucedido en nuestro tránsito de una dimensión a otra en esta espiral.

Por esto en algún lugar la volveré a encontrar. Como ahora cuando su larga e intensa mirada está so

en estos términos no es una actividad obligatoria sino voluntaria. “Es una salida de la vida real para entrar en una esfera temporaria de actividad”. De modo que el juego está en un tiempo y en un espacio diferente. El tiempo puede ser el carnaval, el festival y el espacio marcado es el “campo de juego”: una mesa, un campo de fútbol, un escenario, un templo. El juego que se realiza en un espacio real se diferencia del juego que se establece en la literatura ficcional donde los espacios y los tiempos son ficticios.

Según Huizinga, el juego no es una cultura de la representación sino de lo real, es decir, es presentación, es previo a la cultura de la representación, igualmente su fundamento. No es antiguo, ni clásico, ni moderno, es arcaico. El juego opera en el registro de la magia, en las religiones inmanentistas, previa a las religiones trascendentales. En las culturas arcaicas el juego obliga a los dioses a obrar acontecimientos en la realidad del mundo, tiene, en los certámenes, la función de promover la libertad inscrita en el tiempo arcaico y cíclico, en tal sentido no supone ni el libre albedrío ni el determinismo. El tiempo lineal construye una cosmología de dos mundos, uno de los dos utópico y motor de la temporalidad. El tiempo cíclico, en cambio, internaliza la idea de que “el orden de la naturaleza está impreso en la conciencia humana”<sup>115</sup>. “El determinismo implica la causa y el efecto de las ciencias naturales. El libre albedrío supone su trascendencia. El destino no tiene nada que ver con la causa y el

---

bre mí, tan conocedora de lo mío.

*Tendida en la cama, tendido a su lado. Desnuda, desnudo. Anastasia se acurruca a uno de mis costados. Ha estado alegre antes de venir a la cama, ha bailado junto a la cama, antes de desnudarse.*

*Sonríe. Su alegría sonríe; alegría que se ha ido desnudando.*

*Mientras se quitaba las prendas interiores yo la miraba.*

*Arrugo la frente; en mis ojos el pasado, la guerra, las privaciones, las huidas, los combates en el monte, los amigos que cayeron y arrastré fuera del agua, del lodo, del implacable golpe del sol; heridos que me suplicaron el tiro de gracia; la sangre en mis manos, secándose en mis manos. Todo esto en mi memoria cuando la veo desnuda, sus glúteos firmes y dispuestos a templarse para recibirme.*

*Ella, acurrucada, huelo su cuerpo, siento deseos de responderle; pongo mis manos sobre sus caderas, por encima de la sábana que la cubre; es una caricia llena de esperas; aguardo que el centro de mi el deseo despierte, se levante.*

*Ella, Anastasia, ya no a mi costado, puesta boca arriba.*

*Deslizo mis manos hacia su pubis, ella recibe con su pubis mi mano; levanta la cadera y apaña mi mano; y mi mano soba sobre la sábana que la cubre. Anastasia inicia movimientos rítmicos, facilitan*

efecto: posee una densidad desconocida por ambos”<sup>116</sup> .

Correspondencia es el lenguaje de la cultura representacional. La representación le da peso a la metáfora. En esto orden de ideas, el lenguaje del juego no es metafórico sino metonímico, es decir, siempre hay una relación de contigüidad, de transferencia semántica entre el término literal y el término sustituido. No hay correspondencia simbólica entre el hombre y el jaguar. Al contrario, el hombre se convierte en jaguar; de allí la significación de la máscara metonímica en el juego. La traducción original de la naturaleza a la cultura tiene su fundamento en el juego en el sentido de que no procede de la necesidad sino de la voluntad abierta. El antropólogo Peter Berger<sup>117</sup> piensa que el hombre es un “animal incompleto”. Se padece de una subdeterminación por los instintos. Para compensarla nos consumamos como animales por medio de las instituciones y la cultura. A juicio de Gadamer, una característica dominante de las instituciones (y la cultura) es su permanencia relativa, su duración. En este sentido el juego establece reglas que tienen duración, reglas que son libremente aceptadas. En los juegos de los niños esas reglas tienen duración. El juego excede la necesidad, es decir, desde el punto de vista ritual, el juego promueve la fertilidad y una buena cosecha, pero no significa trabajar en ella: ni se planta ni se siembra. Al exceder la necesidad también va más allá del aquí y el ahora. Ahora bien, para Gadamer la base del arte y la cultura es el juego y su modelo es el juego del niño,

---

*el ir y venir de mis manos; ahora la mano de ella sobre mi mano, apretando para que mi presión sea imperativa sobre su deseo; más movimiento, más intensidad en la presión. Entonces crecen mis arrugas en el rostro, los ojos turbios, los labios apretados; la rabia arisca canoa, mal construida. La memoria corriente de piedras por lechos de piedra donde mi centro está dormido.*

*Sé de mi imposibilidad para satisfacerla; sin mirarla a la cara abandono mi mano, la alejo de su pubis. Pienso cómo mis energías las ha agotado la guerra, las ha robado la guerra, ha puesto hielo entre mis piernas.*

*Anastasia ajusta su cuerpo a mi costado, no preocupada, consecuente.*

*Es la primera noche después de tanta ausencia. Luego voy hacia la ventana, desde esta veo la luna, nítida y voluble sobre el vidrio de la ventana que da al frente de nuestro apartamento. Lloro porque no quiero que el cuerpo me de treguas ahora que he vuelto encontrar a Anastasia cuya desnudez se diluye en un bosque de niebla tapando la luna.*

La niebla se disipa mis ojos están en los ojos de la mujer. Ella y su urgida curiosidad para mirarme. Manotea el aire como buscado espantar una culpa, un deseo inconfesable. Es esbelta en el incienso, en las espermas derretidas,

para Huizinga el modelo es *agon*, certamen. El *agon* es desinteresado; es sin fin y lleno de significados. El *agon* está guiado, aparentemente, por el interés; ni el juego, ni el juego por dinero son utilitarios; el cálculo interviene en el juego utilitario, sin embargo, de ello no se deduce la lógica del valor de cambio. Su lógica es la del destino, la suerte. El juego tiene que ver con “premios” y no con precios. Lo anterior nos lleva a dar cuenta de la literatura como realidad ficcional, ontológica (en el sentido de la inmanencia propia de los mundos autopoyéticos), pragmática (al abordar el examen de la ficción en cuanto institución en el seno de una cultura), semántica (en el sentido de que se ocupa de las distancias y fronteras de los mundos ficcionales respecto del mundo actual, además de interesarse por su estructura y naturaleza intrínsecas) y estilística (en el sentido que analiza las restricciones que se derivan de los géneros y demás convenciones literarias) y desde la noción de “mundo posible”, es decir, el valor de verdad en el universo de la literatura, la cuestión de la referencia y las referencias entre mundo ficcional y mundo actual. El *enfoque ontológico* centra su reflexión sobre la naturaleza de los entes de ficción –personajes, objetos- y sus tipos. Sobre estos entes ficcionales el discurso es inseparable del discurso de la naturaleza del hábitat que lo escoge y justifica su propia realidad, es decir mundo posible, entendido este como “algo que no es actual pero existe”, según Platinga<sup>118</sup>. Más recientemente, para Dolezel, el mundo real se encuentra rodeado de infinitos mundos posibles

---

en la compunción de quienes en la catedral ruegan porciones de eternidad. Alta, angosta de espaldas, amplias sus caderas; morena. Una pañoleta blanca cubre su cabeza. A cuatro metros de mí, en la nave lateral izquierda de la catedral. Me parece haberla visto, en la tarde de ayer, en la penumbra de un marco de ventana, por la Calle de las Carretas.

Siento su timidez en la vibración del aire; sabe de mi mirada; que me detengo en ella y no le hago concesiones a la mirada, y esto la hace más curiosidad. Sé que si en esta circunstancia le digo algo, ella me rechazará ofendida. Me desea, pero no debo concretar su deseo en esta hora, pues lo echaré a perder todo. La seriedad de su rostro neutraliza un poco su belleza. Tiene un lunar en la parte izquierda de su frente, exactamente donde comienza el parietal. No le diré nada, decirle algo es equivocarme. La travesía hacia ella no me lleva a ganar terreno, más bien me deja en el sitio de partida, y ya no ella, me digo:

Así, más bien, guardián de su mirada.

Esférico crezco y pronto estallará mi ola en sus ojos. Huelo el aroma de su pecho, el aroma cuando duerme en las noches. Afuera llueve y los resplandores de la tormenta iluminan un costado de la mujer. Sostiene su mirada. No tengo más que hacer.

como resultado de la actividad poético-imaginativa del hombre. Tales mundos coexisten con el mundo real. *Don Quijote*, tiene existencia en el mundo ficcional, mas no en el mundo actual; su actualidad es ficcional, no tiene consistencia en el mundo actual, sin embargo goza de estatuto ontológico particular; tiene entidad propia en el universo ficcional que lo acoge. De modo que, al asumir una investigación en el mundo actual, las reglas son propias de este mundo, mas no son posibles, necesariamente en el mundo posible no actual, las reglas aquí son las del juego, la necesidad excede cualquier tipo de regla, las reglas están llenas de desinterés y de significados fundados e inamovibles; reglas de permanencia relativa, o, dicho de otra manera, son situadas, provisionales y relativas. La “investigación” adquiere sentido ontológico mas no necesariamente epistémica.

La noción de mundo posible viene de la lógica modal, el intento de trasvasar esta noción al campo de la ficción debe tener claro que los mundos posibles no deben entenderse independientes y anteriores al acto de creación; la tarea del escritor en este caso es la de descubrirlos; por otra parte el concepto de mundo posible no permite justificar adecuadamente la presencia de contradicciones, los mundo ficcionales no son mutuamente reductibles a opuestos necesariamente. De aquí la necesidad de ubicar la noción de mundo posible fuera del ámbito de la lógica científica, lo que se necesita es una semántica específicamente literaria que dilucide la cuestión ficcional y el valor de verdad de los asertos en el

---

En el cielo hay intención de tormenta. Una hora de la tarde, más próxima a la noche. La lluvia, desperdigada, alcanza a hacer correr agua por las calzadas. En esta hora, con el cielo encapotado, la luz del sol al colarse por entre las nubes hace que el blanco de los edificios sea más blanco.

Un blanco recién lavado, un blanco de rosa.

Al noroeste el cielo destapado y su resplandor viene al blanco para hacerlo más rosa que abandona su capullo.

28

## **Soledad**

La claridad nocturna no tiene sombras. Piedras por todas partes. Delfines de icopor; lanzas de algodón; monstruos tiernos con patas de tortuga, cuernos de caracol, piel arrugada y sonrosada, como



texto ficcional; sólo de esta manera la descripción de los contenidos o universos textuales se podrían entender como realidades autónomas, no necesariamente vinculadas al mundo actual.

Lo que propongo, en últimas, con nociones como juego, mundo posible y presentación es que no nos es dado establecer la idea de investigación como una entidad reglada, normada, desde parámetros establecidos, sino que estas reglas, herramientas y métodos de investigación propios para los mundos ficcionales se construyen en la medida en que se navega, es decir se hace la barca bajo nuestros pies mientras se rema por el mar; son reglas que se autoconstruyen en la medida de las respuestas exigidas por el medio ficcional; reglas de permanencia relativa, tienen duración sin que esta duración se establezca como dominio absoluto, no proceden de la necesidad sino que son abiertas, en este sentido son presentación; es la vida misma sin representación, sin simulación de la realidad, expresiones completamente autónomas, rituales en los cuales se es lo que se expresa con sus propias reglas lógicas. El narrador, por lo mismo, forma parte de eso que se construye, de aquí la necesidad de enunciar el proceso de construcción en el cual se sabe implicado. La idea aquí es la desnormalización o la normalización fluyente. Aquí no hay un mundo que sea necesariamente representación de los demás; mundos paralelos sin una relación jerárquica entre sí. Para la metaficción el mundo actual ya no es el fundamento inevitable de sus construcciones. Es la emancipación de los mundos ficcionales de la

---

de viejo nativo de las montañas sembradas de bosques de eucalipto y pino; vientre de jirafa, ojos de pulpo y corazón de cucaracha; quieto me mira y mi corazón es bálsamo en mi pecho de colibrí; tanto más se hace figura evanescente, más desnudo de escamas, más plegado hacia la claridad estelar, tan lejano pero a la vez tan cercano en su perfecta transparencia, sin hojas de parra, más agua de catarata, el monstruo; acaso, frente a este, en la antesala de otra realidad.

El monstruo vigila quién entra, quién sale, sin detenerse este quién; acaso antesala donde giran todas las constelaciones, cometas, pulsares, agujeros negros. Aquí y allí, mediante la presencia del ser de otros muchos seres, sé que debo entrar mientras el monstruo señala la dirección que debo tomar, dirección en un lugar, carente de dirección. Aquí y allí otro saber contiene el futuro que voy a atravesar, pasar con mi cuerpo para desembocar en otra inmensidad, más grande, más nuevas las pulsaciones de mi corazón de colibrí.

tutela del mundo fáctico; puede renunciar a él cuando le convenga. Pueden contradecir abiertamente determinadas leyes lógicas y naturales; no importa, al lector le es suficiente con que al interior estos mundos sean coherentes. En la mente del lector se suspende voluntariamente su incredulidad en el sentido de pensar en “ya lo sé, pero aún así”, es decir, hay un “crédito irrestricto” a las palabras del narrador. Dolezel<sup>119</sup> le atribuye valor de verdad a las afirmaciones del narrador al hacer referencia al mundo porque este mundo está construido por las afirmaciones mismas y no por el acuerdo con la naturaleza de ese mundo. En este sentido los mundos ficcionales deben verse como resultado de la actividad textual. Esto significa que el concepto de verdad literaria se viene a identificar con la coherencia interna del texto narrativo y depende, por lo mismo, de los acuerdos dados en el texto. Al salir de la representación, lo que queda, con la coherencia y la verdad del texto, es la presentación. La presentación, en su base, tiene autonomía completa, no está referida a.

Es innegable, hay una verdad estética diferente de la verdad científica. Para autores como Austin, Russell, Frege, desde la filosofía analítica, la verdad literaria no llega a plantearse, pues la literatura es indiferente al criterio lógico de verdad y falsedad, por lo que no tiene sentido hacer referencia a este ámbito. De modo que en este terreno, como se expresó más arriba, se habla de verdad y falsedad, sólo desde la perspectiva literaria. Para Dolezel la literatura no es necesariamente mimética y, por tanto,

---

Immensidad afelpada de brisa, seca el lomo de un delfín; todo bajo la apariencia de un cielo inmutable, sin embargo mudable. Quietud preparada para el movimiento, movimiento preparado para otra quietud, dispuesto a ordenarse de nuevo y yo liberado del peso de la materia corporal, flotante en la noche sin sombras, rozando apenas las aguas donde el delfín salta y juega con un cielo de colibrí desbochado de nubes. La puerta sumergida en el líquido de la mirada del monstruo me pide avanzar hacia él, y luego, lentamente, como navegación tarda en detenerse, como si vacilara el vuelo del colibrí para llegar al sexo de la flor, retardo más el movimiento, casi hasta detenerme; adelante lo lejano y crepuscular, allí y aquí donde se alza la figura del monstruo que, radiante, succiona la noche, quitándose las sombras como me pongo las palabras en la boca que, al caer en las fauces del monstruo, anticipa mi destino de caducidad, sin dejar de desplegar pompas de frases, como último adiós a quienes han quedado atrás despidiéndose en la mañana para encontrarse en la tarde. Avanzo por las palpitaciones del monstruo y adelante estalla en rojo la Serpiente, el Escorpión, el Dragón, Sagitario y Pegaso. El norte del horizonte salta en rojo candente y la noche sin sombras se di

referencial. El fundamento de la verdad ficcional está en la *función autenticadora* propia de los actos de habla del narrador, no en los personajes; de modo que una frase narrativa resulta verdadera si presenta una situación del mundo ficcional, sólo si tal situación se da en el mundo del texto.

En resumen, la literatura metaficcional deconstruye la realidad para construir una realidad textual verosímil; produce, no reproduce; ironiza, no afirma, juega para generar mundos posibles. Presenta mundo en el sentido de que juega creando, difunde, no concentra y se expresa más en la polisemia y menos en la monosemia. Para esta literatura no hay realidades trascendentes sino hechos interpretables, es decir, textos. La realidad es su base ontológica pero al mismo tiempo impone otra realidad como un referente construido más que como un estado “natural” de la existencia. Sin embargo, cabe aclarar que en la modernidad tardía, en su necesidad de cuestionar la representación mimética de la realidad, lo que logró con ello fue la presentificación, en el sentido de que creó imágenes de imágenes (simulacros), no logró crear una nueva realidad; es decir, se limitó a reproducir mecánicamente imágenes de la realidad hasta la consecuencia de reproducir sólo imágenes. Paradójicamente es también un arte mimético, en el sentido de que imita la imagen que construimos de la realidad, y la deconstruye.

En efecto, veámoslo desde los autores que hemos escogido como ejemplos: *Vigilia del Almirante*, de

---

sipa; el horizonte se torna franja de leche; entonces me veo venir y a mi lado la mujer de ojos esmeralda y en ésta los sonidos de las constelaciones, suaves golpes de campana. El monstruo ya no está. Sólo Anastasia, envuelta en radiantes mantos, iluminada en su última transformación, en su última pero también primera; dominada a su vez por el creciente resplandor de las constelaciones, con un rostro inconmensurable; el rostro de la mujer ha estado siempre haciendo mi tránsito, mi búsqueda, leyéndome en su deseo, soñándome anhelosa, espera femenina en el malecón de la Avenida Santander; fundida en una sola, en Anastasia, serpiente de anillos luminosos en el incandescente firmamento. Tan resplandeciente que parece incorpórea; su cabello sale de llamas, este mismo llama, demorada en su embrujo para tejer luz en mis sentidos.

Ella nacida de mí, florecida y hechicera, descansada en su propia luz, transformada desde mi fuego interior, tan amable y

delicada en el azul celeste; todo lo vence su

claro resplandor pendiendo de sus ojos; pálida en su hálito de hermosura envuelta en tormentas de arena que se van aplacando cuando llego a una duna en forma de silla de montar caballo y en cuyo lado oriental hay una puerta de hierro que abro y al abrirla me encuentro mirando a Anastasia.

Augusto Roa Bastos, es un texto que se refiere a su propia gestación, lleva a que el lector tome conciencia de la construcción de la fábula (el componente de la acción, los personajes y los temas, el qué se cuenta), como del discurso (la manera como se presenta la fábula, el cómo se cuenta)<sup>120</sup>; el autor quiere que el lector reflexione sobre el proceso de escribir, de leer e igualmente cuestione la misma verdad de cuanto se escribe. De modo que el autor destaca los rasgos autorreflexivos y el papel del lector, recalcado por la literatura metafictional.

La novela de Roa Bastos no sólo expresa la incertidumbre sobre quien habla (o escribe), sino también la vacilación con referencia al tiempo y el lugar de la escritura; el Almirante dice:

Con apenas trece años y diecisiete días de diferencia entre la eternidad y lo transitorio que huye, escribo a la vez en mi camarera de la nao y en mi cuarto de Valladolid, que bien pudo ser en el futuro un palacio en la Cartuja. Reescribiendo mis recuerdos en el mar de sargazos de la memoria, me he convertido en espantapájaros de mis desventuras. Es lo grotesco de querer resucitar el pasado cuando el tiempo no es más para quien escribe pp.117-118.

La visión del almirante es desmedida, sus reflexiones se ofrecen tanto desde su posición original real en los siglos XVI y XVIII como desde el ahora de la construcción de la novela. De esta manera se convierte en crítico de los textos que se han escrito sobre él; por ejemplo:

El dominico Las Casas y mi hijo Hernando reescribirán a su modo todos estos papeles borroneados de sudor y de mar.

---

## Día Siete

Ahora, cuando la luz ha vuelto al apartamento vecino, soy consciente de que durante seis noches el apartamento ha estado deshabitado. Con la luz hay una mujer; se desplaza de un lugar a otro en la sala; al ritmo de sus pasos mi mano se mueve a escribir:

El sol golpea el gris de las azoteas. En la cruz de las calles un carro detenido, un carro pasa, un hombre aguarda, una mujer cruza la calzada, una corriente de aire arremolina polvo. En los brazos de la cruz ventanas sucias, muros descoloridos, jardines de esquelética naturaleza. En la terraza, fuera de mí, los vivo

Este es el encanto de un instante que miro eterno, como si eternamente se fuera a repetir. En la ventana las caderas, los senos, los pasos, los gestos de esa mujer, como si permanecieran para siempre.

Pondrán en ellos cosas que no han sucedido o que han sucedido de otra manera, muchas otras que conozco y las más de las sólo para indisponerme con mis propios portugueses, malquistarme con los Soberanos que me han otorgado su más plena confianza y dañar mi reputación y prestigio de primer descubridor de la Yndias p.211

Igualmente puede intuir las secuelas de sus viajes y pedir, en su lecho de moribundo:

Mando que todas las tierra y posesiones que se me han atribuido en recompensa de un descubrimiento (...) sean devueltas a sus propietarios genuinos y originarios (respétese el pleonasma, que no es tal señor escribano) (...). Los grandes daños y el holocausto de más de cien millones de indios deben ser reparados material y espiritualmente en sus descendientes p.374.

Hemos visto que una de las características de la metaficción es el papel que desempeña el lector. En *Vigilia del Almirante* se manifiesta de diferentes maneras, una de ellas es que los actos de escribir y leer está constantemente presente: el Almirante manipula los textos de Marco Polo, Nebrija, Séneca, etc.; por otra parte, el narrador en repetidos momentos hace referencia a lo escrito por el Almirante: *Libro de Memorias, Libro de las profecías, Diario de a bordo*, etc. El resultado final de estas lecturas y actos de escribir es la novela impresa, disponible para el público. En este sentido el Almirante es presentado como escritor y como lector; escribe: “el Almirante pasó más horas escribiendo... que las que le insumieron, en 14 años, los cuatro viajes hasta su muerte en 1506” (p.325); leyendo: “se atraca

---

fuera de mí: un helecho, una millonaria, una sábila, el temblor fresco de la tarde haciéndose noche, la sombra resbala lenta en el piso de la terraza. En el lugar turbulento de mis imágenes los ruidos son máquinas que consumen la muerte de los árboles, ennegrecidos, sepultados, líquidos.

La luna empieza a mostrarse nerviosa, acercándose, trepando mi ánimo, llevándome, finalmente, en su líquido ojo. Sentado en una silla de mimbre perfilo mi rostro en la sombra que resbala por el piso. Inmóvil escucho sonidos, vienen por la calle, la mezcla de mi rumor metido en los pliegues del instante.

29

## **Ofrenda**

Despierto en un calor sofocante, tropical, con olor a pantano. Estoy debajo de un cráter, el cráter empuja sus entrañas hacia el borde de una ciénaga; del lado opuesto de la ciénaga, una llanura se extiende ilimitado; un horizonte sin fin, horizonte de otro horizonte donde el sol cae definitivo, nunca se

día y noche con la lectura de los libros de navegadores y exploradores” (p.171).

Hemos visto que el texto metaficcional resalta el papel del autor, en la novela de Roa Bastos, Parte IX, pp.67-79, se ofrece una primera persona diferente a la voz del Almirante; se exhibe una conversación entre un “yo” y otra persona, un “partidario de la ‘verdad’ científica en libertad, amigo muy querido” (p.67), donde el primero le pide información sobre la autenticidad del Piloto incógnito. Esta parte tiene un claro carácter de autoconciencia textual, ya que hace referencia a la investigación necesaria para llevar a cabo el libro que tenemos entre manos; el trabajo previo del autor está presente en el producto final. El capítulo cierra con unas páginas dedicadas a la diferencia entre literatura e historia, donde, entre otras cosas, el narrador argumenta sobre la utilización de la voz gramatical en diferentes tipos de textos, algo que desde luego, se problematiza en la presente novela: El historiador científico siempre debe hablar de otro en tercera persona. “El yo le está vedado” (p.79). El autor físico, aspecto biográfico, hace mención de su tierra, se hace presente en el texto cuando habla de Paraguay.

Una técnica frecuentemente utilizada por la novela metaficcional es la intertextualidad; en el caso de *Vigilia del Almirante* la encontramos en los siguientes términos: “En un lugar de Liguria de cuyo nombre no quiere acordarse, nació hará una cuarentena este hombre de complexión recia...”. Lo que se nos ofrece es un paralelismo entre el Almirante y *Don Quijote*. Al hacer referencia al mundo

---

ocultar tras las montañas. Cráter pequeño y por sus bordes resbala lodo.

En el espacio abierto de la llanura un templo en ruinas, al borde de una selva. Alrededor del templo ranchos de nómadas harapientos, levantan campamentos para pasar la noche y agotar los frutos primaverales de árboles, arbustos, matorrales. Nómadas de ojos oblicuos, piernas cortas, pecho grueso, cinturas parejas con el ancho de sus pechos; el pelo largo, grueso, negro.

Suenan tambores de madera. Avanzo hacia ellos, hasta un patio de tierra apisonada; bajo los rayos inclementes de un sol de medio día, avanzo. Escucho el pisoteo de caballos en la llanura. Tantos caballos que la tierra se estremece y el volcán vomita más cieno. Pronto ya no los cascos de los caballos, Ahora, también, el tintineo de los arreos.

Detrás de los caballos, con sus jinetes semidesnudos, sube una nube de polvo y saltan briznas de pasto y trozos de tierra que se desprenden de los cascos. Detrás de los jinetes vienen las carretas. Una vez se detienen, la gente se aglomera en torno no de los jinetes sino de las carretas; hombres cobrizos de piernas cortas se vuelcan ruidosos sobre estas; de una de ellas obligan ponerse de pie a una mujer; luego la empujan y cae para morder la tierra, humedecer con el sudor de su cara el polvo.

Los jinetes galopan, ahora, en torno de las carretas, casi pisoteando a la mujer.

ficcional de *Don Quijote* se le resta valor realista a la imagen de Colón. Tal comparación se intensifica de tal modo que hay citas prácticamente idénticas entre una obra y otra: “-Verdaderamente se muere y verdaderamente está cuerdo el que fue loco caballero navegante. Bien podemos llamar al escribano para que dicte su testamento” p.367; veamos el texto de Cervantes: “-verdaderamente se muere, y verdaderamente está cuerdo Alonso Quijano, el bueno; bien podemos entrar para que haga su testamento”<sup>121</sup>. El Almirante, igual que *Don Quijote*: “[...] sólo quiero rogaros que perdonéis la locura desta historia, los grandes disparates que en ella se describen como ciertos, y que únicamente lo son para mí”, p. 369.

Este tipo de texto y de lectura, lo que hace es invitarnos a una doble apropiación del texto ficcional; por un lado el Almirante nos muestra su propia vida dentro de los límites del mundo ficticio de la novela; por otro lado, las citas, como visión autorreflexiva del texto, nos ofrece la idea de que la novela es también contenedora de disparates, es decir, de mundos en desorden. Al ubicar al Almirante (real) y a *Don Quijote* (ficcional) en un mismo plano se está intentando borrar la barrera que pueda existir entre un texto de ficción y otro de carácter biográfico. En este sentido hay un rechazo implícito al realismo.

En relación con Juan Carlos Onetti y su novela corta *Para una tumba sin nombre*, escrita original-

---

Luego, de la tienda que da al norte, un hombre sale y detrás de éste una mujer y dos niños. Avanzan hacia la mujer caída.

Espero quieto, silencioso, las manos cruzadas en mi espalda.

Los guerreros apeados de sus caballos forman un ramillete furibundo; toman a la mujer; para hacerlo se atropellan; la ponen de pie frente al hombre que ha salido de la tienda. Imposible no reparar la altivez de la mujer, su cabeza erguida buscando la sustancia de cuanto le está ocurriendo; imposible no reparar el oscuro celaje de su piel; una túnica de cuero la cubre, sujeta a la cintura con una trenza de cuero; de la trenza cuelga una vaina donde el arma ya no está.

El clamor de la plaza cesa. Silencio.

Sé lo que va a ocurrir, el eco del silencio lo dice. Me atormenta saberme en esta circunstancia, impotente para rescatarla. No veo hacia dónde correr cuando la muchedumbre aprieta el espacio de la plaza y las tiendas; cierra todas las salidas y no tengo alas para volar sobre ella, sobre la rugiente violencia de quienes la preparan para el sacrificio.

Ahora en el centro de la plaza, donde hay una piedra; una lasca lisa, negra, pulida, brillando su charol bajo el sol. La tienden sobre la piedra. Alrededor de la misma los hombres comienzan a saltar, danzar,

mente en 1959, encontramos la metáfora de la creación literaria; uno puede decir que el argumento principal de esta obra es el acto creador, en su fase de producción y de recepción; habla de arte haciendo arte.

La trama de esta novela es la historia, o las historias de Rita y su cabrón, reconstruidas por el doctor Díaz Grey, testigo y cronista. El doctor reconstruye, decostruye, crea o recrea la historia siguiendo el proceso inverso a partir de la muerte de Rita. Las versiones desde las cuales lleva el proceso vienen de testigos presenciales y testigos referenciales, además de sus propias reflexiones inventivas.

Seis partes componen el relato: en la primera parte, Díaz Grey está presente en el entierro de Rita; luego el empresario de la funeraria, Caseros, le refiere su versión de la historia de la mujer. En la segunda parte, es Jorge quien cuenta su versión, construida a partir de retazos. En la tercera parte, desde su propia creatividad, Díaz Grey busca conectar la versión contada por Jorge con el “verdadero” comienzo de su historia. En la cuarta parte, con una nueva versión de Jorge, Díaz Grey, ofrece una nueva exégesis de la historia, como la versión inicial corregida. En la quinta parte, Díaz Grey recurre a Tito y obtiene otra versión. Finalmente, el doctor construye la historia teniendo en cuenta una carta que Tito le ha enviado<sup>122</sup>. Se observa aquí un Díaz Grey deseoso de reconstruir la historia de alguien que parece irreal; así lo expresa en el siguiente párrafo:

---

expresar sus letanías, el monótono ruego que conmina a la lluvia a caer.

En este momento ella presa para los pequeños dioses glotones.

Asumo el riesgo y me lanzo sobre los verdugos, antes de darme cuenta de lo que hago. Deben creermme un dios iracundo porque se apartan sorprendidos y reverentes; un dios furibundo, cansado de sacrificios.

Los caballos patean y relinchan.

La tomo por la cintura, con ambas manos, y la pongo sobre mi hombro derecho; corro hacia un caballo sin jinete. Montamos. La multitud, sin salir de su asombro, abre un callejón por donde voy con mi carga como loco gritando. Atrás el polvo por encima de la masa humana. Una vez lejos de las tiendas, de la selva al lado de las tiendas, en la llanura abierta, disminuyo el galope del caballo.

Lejos el cráter y la ciénaga, lejos del polvo que se habrá pegado a sus cuerpos, al pasto seco, a la selva húmeda; detengo el caballo y la ayudo a descender. Me apeo igualmente. Reconozco, perplejo, su expresión que resplandece en medio del infinito desamparo en esta infinita llanura. Sus ojos, asustados, no quieren admitir su miedo. Le digo:

No temas; estamos lejos, muy lejos de ellos.



Era así: un velorio en el que durante muchas horas no hubo nadie... yo, un cadáver y un cabrón rengo y hambriento... nada más que eso. Además, el entierro, que usted ya conoce. Con esos datos puede hacer su historia. Tal vez, quien le dice, un día de estos tenga ganas de leerla” p. 124.

El mismo título ya expresa una irrealidad latente en la historia. Versiones contradictorias que hacen del lector, como del narrador, un artista, un creador; cada cual interpreta la historia y al leerla la amplifica, la invierte, la condensa y la transforma. Leer en este caso es escribir. Grey lo expresa así: “... Quiero decir que la historia da para mucho más, podría ser contada de manera distinta otras mil veces...” p. 123. El lector, como creador, puede fundar sus propios horizontes, reorientar la vida de los personajes.

En la versión de Jorge Malabia, al referirla, quiere probar sus habilidades como creador, qué tan verosímil puede ser su historia. Jorge le dice a Grey:

Toda la historia de Constitución, del cabrón, de Rita... mi oferta de casamiento es mentira. Tito y yo inventamos el cuento con la simple curiosidad de saber que era posible construir con lo poco que teníamos: una mujer que era dueña de un cabrón rengo, que murió... traté de probar con usted si la historia se sostenía... La dejamos así, como una historia que inventamos entre todos nosotros, incluyéndolo a usted p. 123.

En el texto hay dos dimensiones. En la primera, desde la configuración de los personajes, Jorge y

---

Intento calmarla poniéndole una mano en su hombro, pero la mujer se estremece y yo retiro la mano. Lanza un suspiro entrecortado cuando ve que mis manos caen, indefensas, hacia mis costados. Entonces miro los horizontes rodeándonos. Le digo que descansaremos; dejaremos que el caballo se recupere, mientras debajo del árbol refrescaremos nuestros cuerpos.

Ella, por primera vez, habla; es una voz melodiosa y familiar; pero no entiendo cuanto dice.

La jornada es larga y la tarde empieza a no ser tarde.

A la distancia, como a diez kilómetros, una colina. Hacia allí nos dirigimos. La sombra de la colina se alarga en la llanura. Arriba, sobre una roca, nos detenemos; de la roca mana un hilo de agua, un hilo grueso que llena una cavidad en la misma roca, y la cavidad es un albercón donde el agua es cristal y en el fondo las piedras lucen como prendas preciosas. El lugar es ideal para acampar.

La mujer habla pero lo mismo todo cuanto me dice es incomprendible.

Recogemos leña para encender el fuego. Nos sentamos en torno al fuego una vez encendido; pero ella inmediatamente se levanta y desaparece en la oscuridad. Espero, inquieto, su regreso. Trae un conejo vivo. Me asombro de la extraordinaria habilidad surtida en sus músculos para atrapararlo. Lo despellejamos, abrimos, limpiamos, asamos y comemos. La carne es firme y sabrosa.

Tito; en la segunda, desde la perspectiva del narrador Díaz Grey. Jorge y Tito la refieren desde su desmesurada intención de ficcionar con el fin de superar al narrador Díaz Grey; ellos, desde su perspectiva crean relatos ambiguos y contradictorios<sup>124</sup>, relatos que sirvieron de fuente de información para el narrador. En una segunda dimensión Grey, que funge de narratario, se convierte en narrador-creador de la historia de Rita a partir de las versiones contadas por Tito y Jorge. Grey quiere construir la historia de Rita, la versión creíble pero también, al no poder ceñirse a datos concretos, reales, dice: “Cuando pasaron bastantes días... escribí esta historia. Lo hice con unas deliberadas mentiras” p. 125. Como podemos ver la novela describe el proceso de escritura seguido por Díaz Grey mientras escribe la historia de Rita –o su versión de ella-. Al comienzo le surge una idea a partir del entierro de Rita. Lo extraño de las circunstancias, las primeras conversaciones con Jorge. Luego habla con testigos implicados (Tito) para recolectar información como materia prima para la composición de la historia. Grey: “No buscaba orientarme ni tampoco incitarlo a que contara. Quería que todo viniera como de Dios, sorprendiéndome su violencia...” p. 70; o, “La historia –dijo... empezó hace mucho tiempo... la mujer que fue joven y el cabrón que fue cabrito... p. 72; para finalizar: “Hubo después todavía una carta que Tito Perotti me mandó de Buenos Aires p. 124.

Mientras escribe la historia Díaz Grey revisa los datos de que dispone, busca la coherencia, la vero-

---

La mujer no deja de mirarme; sus ojos me hablan, su lenguaje es claro; tiene miedo pero al mismo tiempo sabe sentirse segura conmigo; en el fondo de sus ojos hay un recuerdo obsesivo. Miro la curva de sus labios, el plano suave de sus mejillas, los trazos maestros de sus cejas y mi reverencia se hace mayor cuando en ese rostro capto los rostros que he amado, tan semejantes a este. Rostro enrojecido por el fuego. Me inclino sobre ella y beso sus mejillas en un momento de impulso cuyo origen no puedo racionalizar. Sin previo aviso, la mujer se viene en lágrimas y se torna rígida en mis manos que la han tomado por los hombros. No es rebeldía contra mí, es una rebelión contra algo interior que la acosa. Indecisa se deja caer sobre el trozo de madera que nos ha servido de asiento; esboza, en sus gestos, incertidumbre. Emite frases cortas e inconexas. Me parece entender que está casada. Ella es fiel a su promesa, a su compromiso. No es un compromiso de ella con otro, es un compromiso impuesto por cultura; la han desposado con uno de esos dioses pequeños y glotones. Ella está forjada en material con el cual se hacen las fidelidades.

similitud. En esta etapa quiere suprimir contradicciones, rellenar lagunas, consciencia de que aunque haga esto sabe que la historia es una historia que puede ser contada de muchas maneras: "...Una historia que podía ser contada de manera distinta mil veces" p. 123.

Aquí lo que tenemos es que se reinventa el acto creador a través de la exploración de mundos posibles, mundos fantásticos. Una doble posibilidad de asumir la literatura ficcional: incorporarnos a la obra a través de la lectura. En un mundo uno se convierte en autor, en coautor, participativamente de la invención. En el otro mundo como lector, sencillamente como lector crítico. Narrador y narratario adquieren consciencia de su condición ficticia.

En lo que toca a Fernando Vallejo, *Almas en pena chapolas negras*; observamos una narración en torno a los avatares del poeta José Asunción Silva, en ella hay un estilo directo, cotidiano, claro y agresivo sin que por ello esté exenta de humor. Es una biografía, una investigación sobre el poeta, sin embargo, dada la factura de temporalidades, espacialidades, intromisiones del narrador, los calificativos que emplea para caracterizar personajes y situaciones, la obra ofrece rasgos ficcionales, es decir, hay vacíos de información llenados por la imaginación del narrador. Es un texto, por lo demás, ubicado dentro de metadiscursividades que le permiten a Vallejo una relación directa con la historia y la situación sociopolítica de finales del siglo XIX y la historia del presente de Colombia. Discurso que

---

En la noche hacemos turno para vigilar. No lo quiero así, pero ella se empeña en hacer su parte. Alrededor de la lumbre, caliente su cuerpo, se recoge a mi lado.

La siento serena en su determinación de seguir el orden establecido. Nada la desvía.

Cuando despierto en la mañana, la mujer ha traído ya un par de codornices y las está asando al fuego.

Me ofusco porque yo debiera de estar allí, haciendo eso que ella hace.

Sonríe cuando me incorporo.

No le digo nada, no la miro más de lo necesario.

Voy al albercón, me baño; a la mujer no le sorprende mi desnudez. Ella ya se ha limpiado, tiene el cabello húmedo.

Una vez en el caballo la mujer me guía hacia su poblado. Es fuerte y joven y conoce bien el camino.

En el trayecto poco hablamos. En la cresta de otra colina pide que detenga la montura. Se apea. Señala hacia abajo, al valle, en este un conjunto de casas de bahareque, blancas; techo de murrapo; los patios cercados por latas de guadua. Con claridad me indica que debo abandonarla, no debo bajar al poblado.

Me quedo viendo cómo desciende. Ella no mira ni un instante hacia donde me ha dejado. Camina rápido y segura; la cabeza erguida y resuelta. La contemplo hasta verla entrar en una de las casas.

espera no ser presentado como ficción, sin embargo es una disertación que expone sus propios procedimientos al tiempo que establece relaciones poco mediatizadas con sus referentes y sus narratarios. En ocasiones es metalenguaje, en el sentido de que se ocupa de la lengua; por ejemplo, cuando el narrador discute asuntos gramaticales o define términos. Veamos un ejemplo, Silva escribe una carta a su tío:

Y más abajo: ‘Sólo debo decirle que deseo y espero que los pobres niños, para quienes les recomiendo tiernos cariños, le den fuerza para seguir hasta el fin del camino’, etcétera. ¿‘Les’ recomiendo? Debió haber dicho ‘le’ recomiendo. Carajo, el mejor poeta de Colombia no sabía castellano. No le enseñaron mayor cosa en los dos Liceos de la Infancia ni en el colegio de Luis Cuervo.P. 329.

En esta obra el narrador comenta la poesía de Silva y su novela *De sobremesa*, con la intención de mostrar los vínculos entre la vida del poeta y la creación de éste. Escritura y lectura tienen cabida en el texto por medio del proceso de investigación.

El texto está marcado por la ironía, en el sentido que Octavio Paz le da: “el gusto por el sacrilegio y la blasfemia, la alianza entre lo cotidiano y lo sobrenatural”:

Pero estaba en París y de repente me encuentro de nuevo y sin querer en el muladar de Bogotá, con riesgo de que me asesinen o me contagien junto con la religión católica y el cólera. Volvamos a París, al que Silva conoció, al de la ‘belle

---

Una vez más creo cómo nada se ha perdido, en otro espacio, en otro recodo de este ir y venir por los escenarios de la vida ella siempre aparecerá. Falta el momento exacto que no sea de otro, que no sea niña, que esté madura y dispuesta a ser cuanto busco, sin saber qué busco de ella. Ella ahí, sin esperar, como yo tampoco espero.

Escucho golpes en la puerta de entrada a mi apartamento. Tres; nudillos, golpes y la madera el vehículo del eco. Inmediatamente pienso en Anastasia; ella sabe el modo de llegar a mí.

Me levanto, arrastro los pies por el piso entre muebles de la sala, entre muebles del comedor; mis pasos en el corredor que divide una pared con cuadros y la cocina; la senda lleva a la puerta, la puerta detiene el desconocido o la desconocida que viene de afuera; ha subido por el ascensor y espera al otro lado, con la sensación de la madera en los nudillos de sus manos.

- ¿Quién?

Del otro lado:

- Soy yo. Por favor, ábreme.

La voz delicada se apaga, como sorprendida de su osadía. Es la voz de Anastasia. Abro. Nadie. De los

época' que es el que me gusta a mí. A hablar como franchutes acentuado todo en agudo. A París donde reina Satanás y nadie le tiene temor a la lujuria, ni al qué galicado, ni al qué dirán pp.320-321.

En *Chapolas negras almas en pena* uno observa el proceso que Vallejo sigue para investigar sobre el precursor del modernismo hispanoamericano: cómo investiga, organiza, contrasta y analiza la información. En este sentido se ofrece un texto donde se observa al mismo tiempo el proceso y el resultado de la obra: el narrador refiere al lector el proceso que llevó a cabo (y que está llevando a cabo en el momento de la escritura), al tiempo que ofrece el resultado de su investigación. Ubicado en un tiempo que corresponde a nuestra época y un espacio igualmente presente desde el cual escribe nos cuenta, como biógrafo, las múltiples experiencias con las fuentes.

Ahora bien, en este proceso de construir el sentido propio de un personaje, de construir la biografía, está implicado el problema de la verdad; por más que se clasifique, ordene, categorice la información de una vida, siempre hay elementos que no están claros, aunque se contraste información al infinito; el tiempo, el espacio, la expresión de las personas que conocen, al calificar la vida, en este caso la del poeta Silva, siempre hay distancias, ángulos, ubicaciones, situaciones que velan el sentido total de lo que se quiere reconstruir, y eso lo sabe muy bien Vallejo cuando escribe:

Ay Enrique (Santos Molano), en qué berenjenal andamos tú y yo con la verdad. La verdad da visos según de donde la

---

buitrones viene un aire fresco, cargado de sal marina. Miro el tablero del ascensor. Está en el primer piso. Pienso:

Ha debido trepar por las escaleras;

miro escaleras abajo, me apoyo de las barandas para hacerlo;

bajo cinco escalones, nadie descende, nadie deja indicios de haberse ocultado.

Pienso que el aire se ha unido a la puerta, a los resquicios, a los gosnes para golpear, para decir soy yo;

tal vez el llamado está dentro de mí.

Haber mirado a la mujer en la ventana me insta a llamarla desde mi interior para acercarla a mí y hagamos de la noche un lugar para conocernos, para empezar una travesía por variantes en juego.

Me parece conocer los movimientos de la mujer.

Cierro, regreso a la terraza, vuelvo a la mecedora, suspiro, blando el cuerpo, detrás la puerta. Estiro las piernas, bostezo. Algo de cobardía, un temblor disimulado en el corazón. Tal vez algo se me desploma dentro. Tal vez la imposibilidad cobarde de no tomar la decisión para ir hasta el otro edificio y averiguar quién en el sexto piso del apartamento, del lado de la Calle Real de Manga.

miremos y espejea, mentirosa, como peluche de pobre. Pobre destino el nuestro, el de biógrafos, el de los vivos que nos ocupamos de los muertos. Metidos en archivos y bibliotecas entre papeles polvosos, viejos, viviendo las infamias del pasado estamos más muertos que ellos. Salgamos a la calle, al matadero, a vivir las infamias del presente. P.400.

## Conclusiones

He procurado seguir la genealogía de la novela metaficcional desde la modernidad hasta el presente, ello con el fin de ubicar la problemática de la autorreferencialidad por un lado y el fenómeno de la verdad y verosimilitud a través de conceptos como mundo posible, juego y presentación en el texto literario, para luego ofrecer unos elementos mínimos, susceptibles de ser ampliados en otro trabajo investigativo, en el cual se ofrezcan la mecánica metodológica de las ciencias sociales, en las cuales los conceptos cumplen funciones que tienen como referencia estados de cosas que permiten generalizaciones y abstracciones que quieren ser estables, es decir, construye normas que niegan la singularidad y por tanto poco tienen que ver con lo real, frente a las figuras estéticas que rompen esta rejilla para potenciar efectos y perceptos.

Deleuze<sup>125</sup> dice que el concepto normativo dominante, normado, rompe la singularidad y deriva en enunciados dominantes, los enunciados aquí dan órdenes y exigen respuestas de cumplimiento. A la

---

Engancho una silla de plástico con mi pie derecho, la acerco hacia mí, los pies en ella, descansan las piernas y la espalda se alivia. El vaso, sobre la mesa de plástico donde apoyo un brazo, se perla de agua en la superficie externa, adentro el líquido amarillo quemado de un güisqui, los bloques de hielo se superponen; tiendo la mano, recojo el vaso, bebo. La boca apretada detiene el líquido, despacio lo deja entrar, en pequeños sorbos, a mi estómago; el paladar saborea, la garganta se alegra y sabe que más tarde será la pesadez. Inmóviles las arrugas de mi cara. Una gota de líquido en mis labios.

La mirada otra vez en los tejados, el gris de la bahía se empotra en la tarde, progresivo crecimiento de la noche. Unos tacones de mujer se afirman del otro lado de la puerta. Espero los golpes con los nudillos, como antes. Los deseo intensamente. Hace rato la mujer no aparece en la ventana. Debe ser ella, la convoco con todas las ramificaciones de mi anhelo. Debe ser ella, Anastasia. Corro a la puerta, la abro. Nadie. Dentro de mí retumban sus pasos, el taconeo rítmico de sus piernas descendiendo. Estoy inmóvil, como hipnotizado. Regreso derrotado a la terraza, las luces de la calle grandes ojos derramados en agua vidriosa sobre la ventana que aún continúa vacía.

palabra de mando Deleuze le antepone el concepto desnormalizante que se conecta a flujos de lo real y responde a los órdenes con preguntas de ruptura. Aquí el arte responde con sus rupturas frente a la pretendida realidad pensada desde órdenes. La literatura, en particular, no responde estrictamente a la norma para expresar sus mundos ficcionales. Los artistas deambulan por la doxa y el caos, no reproducen lo real sino que lo experimentan y lo presentan.

En el desarrollo del texto encontramos cómo la idea de referencialidad es propia del mundo moderno y la idea de autorreferencialidad corresponde a lo que se ha denominado escrituras posmodernas y en ellas la metaficción cuyas especificidades enunciadas son, en primer lugar, dar cuenta en su presentación narrativa de las operaciones de abstracción al tiempo que las relata a través de estrategias paródicas o incluyendo lenguajes populares y/o literarios en sus ficciones, denunciando, al mismo tiempo la naturaleza provisional de las convenciones literarias; por ejemplo, en la forma y la expresión, el personaje, la inclusión de comentarios críticos, trama y orden social, la competencia con la historia oficial proponiendo versiones propias de los hechos. En segundo lugar la lucha contra las convenciones narrativas que han aceptado determinadas estructuras del orden del mundo utilizando estrategias como el juego, la parodia, el collage, la intertextualidad, etc. En tercer lugar, el lenguaje, las operaciones que caben en él: la prosodia, la sintaxis y la semántica cuyo resultado deviene en escritu-

---

30

### **Espiral de la violencia**

Una oscura corriente de materia cálida me cubre y me lleva rodando hacia el mar que cubre al pueblo donde la mujer ha desaparecido en su caza de bahareque. Luego surge una ciudad con forma de calamar; viejas casas su compostura. Ciudad en un fondo gris, casi lechoso, pero igual pasa rápido y la sensación es la creciente convicción de haber otros propósitos en la enorme grisalla de los universos simultáneos. En este fluir hacia otra expresión nace un día azul, iluminadas las paredes de las casas por este azul.

Oigo gritos, estallidos de bombas, el tableteo de armas de fuego. Pienso en las innumerables escenas de lucha que los humanos han ido dispersando por caminos, para acometerse unos con otros y acomodar en sus espíritus sobresaltos, odios, desconciertos; avances y retrocesos, buscando salida de esta violencia arrumando soledad en los corazones. Violencia tan frecuente haciendo imposible disfrutar lugares, la tranquilidad, incluso la paz en mar abierto. Mi vida en peligro.

ras fragmentadas, no lineales, sin nexos internos y estructuras ensambladas. Todo ello encaminado a poner de relieve el acto procesal de la escritura y así lograr desocultar procedimientos y materializar operaciones.

Hemos encontrado cómo la literatura actual se enmarca en una resistencia hacia la representación. La mala literatura persigue interpretar la realidad. La literatura no interpreta, no critica, más bien hace, actúa. Un buen escritor no imagina sino que experimenta con la imaginación, compone máquinas de delirio, afectos, sensaciones y signos que constituyen en sí mismas protocolos experimentales para el devenir de lo real.

En este sentido acojo la propuesta de Deleuze<sup>126</sup> cuando encuentra que la literatura es, en primer lugar, *fuga*, es decir, escapar, salir, cruzar el horizonte, entrar en otra vida, un devenir a lo largo de líneas geográficas, tanto interiores como exteriores; es algo más que viajar, pues muchos perpetúan fugas sin moverse del lugar; el viaje corriente implica orígenes, metas; la fuga inflige cortes, quebraduras, trechos trasversales a los caminos. En segundo lugar, la literatura es *traición*; el modelo viene del Antiguo Testamento: Caín y Jonás. Jonás hace lo contrario de lo que Dios ordena, pero asimismo cumple con el secreto designio de Dios, mejor que si le hubiese obedecido. La traición motiva el devenir mutante al romper toda atadura a la tribu, a la nación, clase o género, la traición garantiza la pérdida de la

---

Amenaza.

Esfera que arrebatada e hiere.

Miro alrededor, no sé qué busco, en el fondo quiero es ver salir a Anastasia de detrás de un arbusto donde probablemente se ha escondido, lejos del mar, en las montañas. Pero ella no está; nada puede ubicarme, todo parece en suspenso, con ganas de hacerse, de tomar formas y adecuar una expresión. Me acurruco y observo la distancia que la violencia crea en la espiral, distancia de destierros y desplazamientos, de cosas aquí pero que no puedo ver ni pensar. Sólo el grito de combatientes en carreteras, en muros que caen, en casas consumiéndose en llamas, en espacios atiborrándose de escombros.

Ahora me llega la certeza, la incuestionable impresión de que Anastasia está en todas partes; huye de todas partes. Está desde el principio de la violencia, hasta el final de la violencia. Nada de cuanto se da deja de conocerla, deja de ocultarla, de saberla ubicada en el entramado de esto construido para el miedo y la desolación.

Está aquí, al alcance de mi mirada, de mis oídos, de mis manos, de mi olfato, de mi tacto.

Extiendo las manos, la toco, pero ella se duele, las retiro para quedar solo en el destello de que ella



identidad y el rostro propios, condición indispensable para una literatura auténtica. En tercer lugar, la literatura es *anomalía*, en el sentido de que conjura fronteras, intersticios, la multiplicidad; garantiza la extrañeza en tanto índice certero de lo real. Es como si la verdad yaciera en lo excepcional, nunca en lo normal. En cuarto lugar la literatura es *devenir minoría*, es decir, devenir en algo distinto a lo normal, a lo real, se deviene pájaro, caballo, gato, rata, se es eso que se deviene, que se nombra, que se presenta, que se juega. Para devenir animal no se crea un gato, sino que se componen sensaciones de gato junto con las propias, hacer que el gato también devenga humano. Sólo así la literatura accede al flujo de las sensaciones, a componerlas, a mezclarlas de la forma más enriquecedora posible. En quinto lugar es *experimento anti-interpretativo*; Deleuze opone el experimento a la interpretación, interpretar, según el autor está siempre sometido a la trama del significante, a la abstracción del signo. El buen escritor rechaza la interpretación al liberarse del significante. La escritura no representa realidades ni ficciones, más bien deviene real en la confección concreta del enunciado en tanto experiencia. Vivir y enunciar en la vida componen un plano mixto de experiencia y esto da como resultado la presentación. En sexto lugar, el *ensamblaje* como la agregación no-orgánica (mutaciones, injertos, trasplantes) que contribuyen de modo más enriquecedor que un desarrollo estrictamente orgánico o filogenético. Como multiplicidad compuesta de muchos elementos heterogéneos los vínculos que se

---

está aquí, sacudida por el terror abriendo tumbas.

El destello se mueve a un costado y forma ángulo con una sombra espesa en las ruinas de cristal que estoy viendo a la espera de su manifestación.

Dos niños juegan y se lanzan piedras de espuma. Rostros menudos, tostados por el sol que sale de las ruinas de cristal. Ojos familiares atraviesan mis dorsales. Los pies desnudos sobre los cristales y no hay tajaduras. Detrás de los cristales la voz de la mujer, autoritaria trueno, y los cristales suenan como arena del desierto. El ruido de sus pies en los cristales rotos, despierta en mí recuerdos de cantos gregorianos.

La mujer se materializa, como salida de una pared de cristal, extiende las manos y toma a los niños por los brazos. En ningún momento levanta la cara para verle el rostro, para verle sus ojos. Hago pantalla sobre mis ojos para observarla cómo la absorbe el cristal con los dos muchachos.

Mi mirada entonces sobre mí mismo para saber que la repetición no tiene sentido. No hay razón para quedarme.

establecen dinamizan simbiosis y empatías. Una literatura así no se limita a proceder de unas estructuras subjetivas dadas sino que resultan de flujos lingüísticos y corporales muy heterogéneos; los procedimientos surgen de la marcha de navegar construyendo la barca al mismo tiempo, es decir, una desnormalización conectada al flujo de lo real que hace imposible establecer las reglas de las ciencias sociales para investigar los hechos, las situaciones que en la literatura se presentan..

---

Mujer en el apartamento. Pulseras corridas hasta los codos. La cara pintada. Se traslada hacia la luz, gira en esta, pasa por la sala una mirada desdeñosa. Mis ojos presos en su trasero. Una mano blanca se acomoda sobre sus caderas, la otra quieta en su estómago. Luego cuelgan cuando ella camina hacia un costado de la sala donde endereza un cuadro, despereza sus dedos en el marco, en la superficie del dibujo que no alcanzo a precisar, luego inmóvil y melancólica, observa al dibujo. Parece no saber qué hacer con su cuerpo. Las manos sobre su cabeza, cerca del cuello, echa la cabeza hacia atrás, como en un intento por reblandecer la tensión de su nuca; el paso siguiente es acomodar su cabello, levantarlo de sus hombros para recogerlo en moño. No pudo espiarle el rostro. Angosta la espalda, la curva de su cintura arco que dispara la flecha de mis ojos. Los glú

La mano en la cadera es mi mano, el hueso carnoso en la palma de mi mano, cuerpo que probablemente no abrace, aunque baje ahora y me ponga al lado de ella. Su sonrisa deja en mí un recuerdo incomodo: la sonrisa de una mujer oponiéndose a la madurez de mi deseo por ella; sonrisa presionada por la diferencia abrumadora entre ella y yo, imposibilitada de buscar protección en mis años. El aroma de mi cuerpo viejo crea su sonrisa y la aparta de mí.

## Citas

<sup>1</sup> McLuhan, Marshal, citado por Paul Virilio, Un arte despiadado, en *El procedimiento silencio*. Introducción de Andrea Giunta. Buenos Aire: Paidós, 2001 (2000).

<sup>2</sup> Kundera, Milan, *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquet, 1987.

<sup>3</sup> Ordóñez, Montserrat, “Investigación y literatura”, en Carlos B. Gutiérrez (Ed.), *La investigación en Colombia en las arte, las humanidades y en las ciencias sociales*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 1991.

<sup>4</sup> Me guío por Ryan, Marie Laure, *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós, 2004 (2001). Igualmente tomo como apoyo a Dolezel, Lubomir, “Mimesis y mundos posibles”, en Antonio Garrido Domínguez, *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997.

<sup>5</sup> Citado por Ryan (Iser, Wolfgang, *Play of the Texto*), *Ibid*.

<sup>6</sup> Romo, Manuela, *Psicología de la creatividad*. Barcelona: Paidós, 1998 (1997)

<sup>7</sup> Albaladejo Mayordomo, Tomás, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Mur-

---

teos firmes bajo la tela de su vestido blanco. No puedo verle el rostro, la malla de la noche interfiere y la distancia no borra sombras. Cierro los dedos en las palmas de mi mano hasta sentir que me hago daño.

Abajo, en la calle, voces entre árboles, voces que pivotan en el cemento o se agarran del aire cálido. En la esquina, por la calzada que va hacia la avenida Miramar, un grupo de muchachas ríe a carcajadas; caminan despacio, un poco separadas; la juventud, toda ella pegada a los huecos secretos de sus acciones cotidianas; van hablando de sus vestidos, de sus amistades, de viajes, de amores rotos, de esperanzas que se construyen o destruyen.

Música arrabalera suena muy cerca, se abre paso en la tregua dejada por los autos. Muchachas felices que no ofenden a nadie. Una de ellas mueve los hombros para seguir el ritmo de la música; otra intenta un revuelo erótico en sus caderas, lo deja a medio camino, un desplazamiento de la pelvis como remolino para concluir en golpe seco hacia delante, como si enfrentara a un hombre con su húmeda alegría. Otra toma por la cintura a su compañera inmediata, al tiempo que desvía la cara hacia la noche entintada de manchas de luz. Todas llevan el rostro de una malicia bullanguera.

Siento la cara cubierta de grasa. Saco el pañuelo y limpio la frente y los pómulos. La brisa fresca de la

cia: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998.

<sup>8</sup> Op.cit.

<sup>9</sup> Rodríguez, Jaime Alejandro, *Autconciencia y Posmodernidad. Metaficción en la novela Colombiana*. Bogotá: Si Editores, 1975.

<sup>10</sup> Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Ediciones Siruela, 1995.

<sup>11</sup> Wallerstein, Immanuel, *Abrir las ciencias sociales*. México: Siglo XXI editores, 2001.

<sup>12</sup> Jameson, Fredric, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2004 (2002)) p.47.

<sup>13</sup> Ibid: p.44

<sup>14</sup> Ibid: p.55

<sup>15</sup> Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, Madrid: siglo XXI editores, 1993 (1968).

<sup>16</sup> Jameson citando a Foucault. Op. cit.

<sup>17</sup> Ibid: citado por Jameson, p.60)

<sup>18</sup> Bauman, Zygmunt, *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*, cap. 7. Barcelona: Paidós, 2005 (2004).

<sup>19</sup> Owens, Craig, “El impulso alegórico: Contribuciones a una teoría de la posmodernidad”, en Wal-

---

bahía, un halago para mi rostro.

Frente a mí, en la parte menos frondosa del parque, una fuente de agua; no, más bien el simulacro de una alberca que una vez tuvo agua que brotaba de la jeta de un pez. Unas palmeras hacen sombra. Hombres y mujeres en vestidos claros caminan, se cruzan, entrecruzan, se saludan o se miran con recelo. Flores en la cabeza de una mujer, ríe sentada en uno de los escaños del parque con un hombre que intenta ponerla de pie halándola de uno de sus brazos, a veces echa la cabeza hacia atrás y un fleco de luz que deja pasar una de las palmeras le ilumina la garganta.

Pienso que la atmósfera terminará por ser limpiada por la lluvia: el aire está quieto, el calor es húmedo y arriba las nubes son un gris uniforme e infinito. Un gran disco de luz cuelga de una de las palmeras, un disco color naranja, desciende por un cielo de verano a punto de volverse invierno.

31

## **Condena**

Inmediatamente, sin transición alguna, siento calor, un calor intenso. Ahí está, en una estaca, socar

lis, Brian (ed.), *Arte de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2001, pgs. 203-235.

<sup>20</sup> Foster, Hal, “Asunto: Post”, en *Arte Después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2001, pgs. 189-201, op.cit

<sup>21</sup> Bauman, Zygmunt, “Sobre la verdad, la ficción y la incertidumbre”, cap. 8, en *La modernidad y sus descontentos*. Madrid: Ediciones Akal, 2001 (1997).

<sup>22</sup> Bauman, El significado del arte... op. cit.

<sup>23</sup> Bauman, Zygmunt, “El arte posmoderno, o la imposibilidad de la vanguardia”, en *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Ediciones Akal, 2001 (1997).

<sup>24</sup> Lash, Scott, *Sociología del posmodernismo*, Buenos Aires: Amorrortu editores, 1997 (1990)

<sup>25</sup> Jameson, Op. cit.

<sup>26</sup> Ibid, pp.127-128

<sup>27</sup> Ibid, citado por Jameson.

<sup>28</sup> Ibid, p. 129.

<sup>29</sup> Ibid., p.166.

<sup>30</sup> Ibid, p.166-167

---

rada. El fuego la devora y la multitud vocifera: ¡Bruja, muerte a la bruja y al demonio en ella!

Es demasiado tarde para sacarla de allí.

Me embarga la emoción. Siento estar más cerca de ella. Nada me parece vano. A través de los instantes y del espacio, ella ha ido y venido, igual yo.

Mujer en el apartamento. La ventana la enmarca. Isla de reposo que para mis ojos. Mi mente se potencia en imágenes. Pienso en las flores que ha estado acomodando. Me parece, cada vez que la miro, tener en mis manos el ámbar sedoso de su pecho, el color oscuro de su pelo partido en dos. Cierro los ojos para respirar el olor que viene por el canal tendido entre su apartamento y el mío.

Entorna sus ojos y la veo sonreír; algo murmura. Las manos en el pecho, vacila y murmura. No veo con quién pueda estar hablando, tal vez lo hace consigo misma, tal vez le da nombre a cuanto pienso de ella, a cuanto imagino de ella.

Me lleno la boca con aire. Soplo. El chorro mueve las hojas del helecho que me sirve de mampara. Ahora lleva una copa a la boca. El líquido es amarillo diluido. Muerde el borde del líquido; humedece sus labios. La miro como dormido, muy abiertos los ojos. Apoya la cabeza contra el marco de la

<sup>31</sup> Ibid, p.132.

<sup>32</sup> Ibid, p.136.

<sup>33</sup> Lozano Mijares, María del Pilar, *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco/Libros, S. L., 2007.

<sup>34</sup> Cita Lipovetzki, Guilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1998.

<sup>35</sup> Bauman, Z., “El arte posmoderno”, op. cit

<sup>36</sup> Citado por Bauman, Z., *Legisladores e intérpretes*, op. cit.

<sup>37</sup> Bauman, Z., “El arte posmoderno”, op. cit.

<sup>38</sup> Lipovetzki, Op.cit, .

<sup>39</sup> Ibid, citado por Lipovetski.

<sup>40</sup> Jameson, op. Cit., p. 150.

<sup>41</sup> Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1994.

<sup>42</sup> Lozano Mijares, op. cit.

<sup>43</sup> Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989 (1967)

<sup>44</sup> Vattimo, Gianni, *En torno a la posmodernidad*. Madrid: Cátedra, 1990.

---

ventana y mira hacia donde estoy, sonrío y se retira. Las sombras, unidas a mi miopía, no me permiten definir los rasgos de su cara.

Lejos, unas personas gritan y ríen; las voces agudas atraviesan el silencio oscilando entre la mujer y yo. Está en el centro de la sala. Sacudo la cabeza para que mis ojos se desacostumbren a los tachones borrosos de la noche cuando los ojos han estado demasiado quietos.

Lo soportaré todo a cambio del olor de sus axilas cuando ella levanta el brazo que sostiene la copa, el sacudimiento de sus senos cerca de la copa.

Tocarla con la yema de los dedos,  
como se acerca una araña a la mosca atrapada en su red.

La brisa que entra por la ventana hace viborear su pelo. Otra vez saltan sus senos hacia la ventana. Entonces sus manos sostienen una copa vacía, en la copa probablemente el aroma de su axila. Entonces otra vez la mirada rápida sobre mí para el aroma regresar a los muebles de la sala donde se sienta, con una pierna cruzada sobre la otra.

Hay una luna delgada, cornúpeta, entre las nubes. La luz amarillea en la ventana. El perfume de la mujer me da sueño. Rebose de alegría. Me marea el olor, me empuja al sueño.

- <sup>45</sup> Vattimo, Gianni, *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós, 1989.
- <sup>46</sup> Lozano Mijares, op.cit.
- <sup>47</sup> Jameson, Frederic, *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta, 1998
- <sup>48</sup> Jameson, Frederic, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1995 (1984).
- <sup>49</sup> Lozano Mijares, op.cit.
- <sup>50</sup> Jameson, *Posmodernismo y sociedad de consumo*. Barcelona: Paidós, 2002.
- <sup>51</sup> Ibid.
- <sup>52</sup> Foster, Hal, “Asunto: Post”, en Brian Wallis (ed.), *Arte de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2001.
- <sup>53</sup> Jameson, Frederic, *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre posmodernismo, 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- <sup>54</sup> Owens, Craig, “El impuso alegórico”, en Brian Wallis (ed.), op. cit.
- <sup>55</sup> Foster. H., “Arte después de la modernidad”, en Brian Wallis (ed.), op. cit.
- <sup>56</sup> Lipovetzki, Guilles, *La era del vacío*, op. cit.
- <sup>57</sup> Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1993 (1978).

---

El espolvoreado aroma de sus axilas me duerme.

La mujer está sentada en una poltrona, en la sala. La cara bien perfilada por la luz. Sin embargo, no logro descifrar sus líneas. Su expresión serena contrasta con el desorden de los rostros de quienes caminan por la calle. Las manos como abandonadas, como si no le pertenecieran, en los bordes de la poltrona. La luz en la sala es color vino de manzana. En la ventana relampaguea el tortuoso fluir de las luces del Centro Comercial, enfrente, cruzando la Calle Real. La música que yo no percibía cuando miraba a la mujer, ahora se aleja como una ráfaga, arrancada del ruido del tráfico; entonces pienso... me esfuerzo para poder pensar.

La mujer en la poltrona convoca mi memoria. Una nueva mancha, de neón, se apaga y se enciende. En ondas débiles retorna la música, de un lugar impreciso, como fatigada de venir por callejones unas veces iluminados, otras veces no.

La mujer estruja una cartera, soba los secretos dentro de la cartera, parte de esos secretos. Parece apretarse a salir. Entonces dentro de mí estalla la alarma.

Ve entonces la noche como un círculo tedioso que se arruga en mi corazón.

Se levanta de la poltrona, alisa la falda con las palmas de las manos. Camina hacia la puerta.

<sup>58</sup> Bauman, Z. *La modernidad y sus descontentos*, op. cit

<sup>59</sup> Bauman en *Legisladores e intérpretes*, op. cit., “lo que Duchamp hizo fue proponer una nueva teoría de la obra de arte (separar un objeto de su contexto habitual y verlo desde un punto de vista insólito; hacer de hecho lo que los románticos habían efectuado un siglo antes al convertir lo familiar en extraordinario). En el mundo de hoy esto ya no es iconoclasta. En ese momento sí dado que en esa circunstancia las definiciones, las teorías, los métodos aún importaban y se las percibía como necesarias, como criterios preponderantes del juicio artístico; eran cuestiones dominantes, reconocidos, aceptados; a esto fue contra lo que se enfrentó Duchamp para imponerse e impugnarlos. Hoy las vanguardias eliminan los últimos límites pensables e impensables del trabajo artístico en una acelerada desaparición del radicalismo de cualquier nuevo gesto, e, igualmente el acelerado crecimiento de la capacidad del mundo del arte para absorber, dar cabida, legalizar, comercializar y hacer ganancias con cualquier cosa”.

<sup>60</sup> Virilio, Paul, “Un arte despiadado”, en *El procedimiento Silencio*. Introducción de Andrea Giunta. Buenos Aires: Paidós, 2001 (2000), parte de la idea de que el arte de la modernidad es demostrativo, frente al arte actual que es mostrativo: “Si el arte pretendidamente antiguo todavía era demostrativo, lo que ocurrió hasta el siglo XIX con el impresionismo, el arte del siglo XX, se convierte en mostra-

---

Antes de abrir se queda quieta, gira el busto lentamente para ofrecerme su rostro. Sale cerrando cuidadosamente la puerta.

Corro para buscar la salida. Mientras aguardo el ascensor, este, para mi desesperación, se demora en el primer piso.

Me parece escuchar el taconeo de la mujer cuando entra al ascensor de su edificio.

El ascensor llega y me precipito dentro de él;

la energética transición de sus pasos están ahora en la calle, alejándose del edificio.

Abajo le digo al portero que abra la puerta de la calle. Corro a la esquina. En la calle hay otros, menos ella.

No sé por qué pienso que me pertenece, que es mío su orgullo, más sus tareas en este escenario de corrupción y de guerras.

En la recepción del edificio pregunto por la mujer del sexto piso, del bloque A. El recepcionista:

- ¿Cuál, ¿la madre o la hija?

Y yo, dudando, es demasiado joven para ser madre:

- La hija.



tivo, en el sentido de que es contemporáneo del efecto estupor de la sociedad de masa, sometida al condicionamiento de opinión, a la propaganda de los MAS MEDIA...”

<sup>61</sup> Lyotard, Francois, *La posmodernidad (explicada a niños)*. Barcelona: Gedisa, 1987.

<sup>62</sup> Bauman, Z., *Vidas desperdiciadas*, op. cit.

<sup>63</sup> De la simulación Baudrillard escribe: “(...) ya no es la de un territorio, un ser referencial o una sustancia. Es la generación de modelos de algo real sin origen en la realidad: algo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa, ni lo sobrevive. A partir de ahora, es el mapa el que precede al territorio –presesión de simulacros, es el mapa el que engendra el territorio”. Citado por Bauman en *El significado del arte y el arte del significado*, en *La posmodernidad y sus descontentos*, op. cit.

<sup>64</sup> Bauman, Z., “El significado del arte”, op. cit.

<sup>65</sup> Sin embargo, no está de más señalar, cómo en nuestro medio colombiano, en la literatura, se ha regresado a lo plano, a lo comercial. Literatura que se estrella contra la superficie. Los personajes son estereotipos, indagaciones por el tópico de lo bienpensante, guiones plagiados del cine; una literatura modosa de sacar los pies del platón lleno de agua calientica, siempre dispuesta a huir al menor atisbo de heterodoxia; en síntesis, literatura avejentada, santurrona, que no sofalda la realidad, que se acomoda al pedido de las editoriales y sus pretensiones comerciales.

---

Y el otro:

- Sí, la señorita Anastasia. Qué pérdida, señor. Hace tres meses, entre Zambrano y El Carmen de Bolívar les quitaron la vida grupos armados al margen de la ley. El apartamento está desocupado desde entonces.

32

Lo que soy, cuando he sido

Despierto cegado por la oscuridad, los pliegues de las alas de una gaviota me dicen que si la observo con detenimiento hay una escritura, el fundamento está en leer esta escritura. Me esfuerzo lo más para atravesar la oscuridad. Es una oscuridad viva, se mueve, se recoge y expande. Espero. Entonces escucho su voz:

Te he visto, siempre te he visto sentido; he sabido que estás aquí.

No necesito contemplarla para saber de quién es la voz. Le digo:

Ya no es el momento de ocultarnos, ocultarnos no es lugar para ir y venir.

- <sup>66</sup> Bauman, Zygmunt, “El arte posmoderno, o la imposibilidad de la vanguardia”, en *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Ediciones Akal, 2001 (1997).
- <sup>67</sup> Rodríguez Magda, Rosa María, *El modelo Frankenstein. De la diferencia a la cultura Post*. Madrid: Tecnos, 1997. Rosa María alude a que estas características, se encuentran precisamente en la novela de Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*.
- <sup>68</sup> María del Pilar Lozano Mijares, *La novela española posmoderna*, Mop. cit.
- <sup>69</sup> Jameson, Frederic., *El giro cultural*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1999
- <sup>70</sup> Ibid.
- <sup>71</sup> Lyotard, J-F. *La Condición posmoderna. Informe sobre el saber*: Madrid: Cátedra, 1998 (1979)
- <sup>72</sup> Lyotard, J-F., *La posmodernidad (explicada a los niños)*, op. cit.
- <sup>73</sup> Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, op. cit.
- <sup>74</sup> Citado por Lozano mijares, op.cit.
- <sup>75</sup> Waugh, Patricia. *Metafiction. Theory and Practice of selfconciencius fictio*. N. Y.: Meriew, 1984.
- <sup>76</sup> Hutcheon, *Narcisistic Narrative*, 1980.
- <sup>77</sup> Erna von der Walde, “Realismo mágico y poscolonialismo: Construcciones del otro desde la otredad”, en *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*,

---

Y ella: No hay fin ni principio. No hay antes ni después, siempre ahora y en este ahora estamos a punto de vernos.

Le inquiero:

Pero, ¿por qué encontrarnos para alejarnos?

Y ella: En alguna parte hemos olvidado.

La claridad llega, pero sigue oculta. Ahora hacemos el conjunto, reconocemos las partes que nos integran.

Digo: Si por lo menos pudiera verte!!!

Alargo mi mano y toco algo cálido y protector.

Y ella:

Ven, aquí no está oscuro, acércate.

Doy tres pasos. Algo me cubre completamente, la veo,  
toda luz en la oscuridad la veo, ojos esmeralda aceituna.

Digo:

He comenzado desde una de las tantas muertes, no la primera, no la última. Así, sin límite la vida, sin

Edición de Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

<sup>78</sup> Shaw, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, Posboom, Posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 1999.

<sup>79</sup> Ojeda R., Adalberto, *La novela posmoderna y su aplicación como herramienta de análisis en la obra del escritor colombiano Julio Olaciregui*, dirigida por Jaime Alejandro Rodríguez, Pontificia Universidad Javeriana. Departamento de Literatura. Postgrado, Santafé de Bogotá, Junio de 1997. Tesis de Grado

<sup>80</sup> Rodríguez, Jaime Alejandro, *Autoconciencia y posmodernidad. Metaficción en la novela colombiana*. Bogotá: Si Editores, 1995.

<sup>81</sup> Silva, José Asunción, *De sobremesa*. Bogotá: Panamericana Editorial, 1997.

<sup>82</sup> Rivera, José Eustacio, *Lavorágine*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1973

<sup>83</sup> Williams, Raymond L., *Posmodernidades Latinoamericanas. La novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*. Santafé de Bogotá: Ediciones Fundación Universidad Central, 1998

<sup>84</sup> Giraldo, Luz Mary, “De la utopía al escepticismo: tres promociones y treinta años de narrativa en Colombia”, *Hojas Universitarias*, No. 52, abril de 2002, pp. 141-152.

---

límite la muerte y todo verdadero. Sin concluir nada, sin empezar nada. Esto, lo que soy, cuando he sido...

Anastasia, suavemente: Eso que eres porque soy.

Y yo:

Lo que soy por que has estado.

Y ella:

Regresa. Pon en palabras esto cuando ya no más.

El olor a medicamentos lo primero, luego una cortina de agua chorrea sobre mis ojos, por último el rostro de una mujer, la cofia blanca sobre su cabeza. Dice: Trece horas. Ella ha estado trece horas velando su inconsciencia. Hace un instante se ha ido. Anastasia su nombre.

<sup>85</sup> Ibid.

<sup>86</sup> Boudieau, Pierre, *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1997 (1992).

<sup>87</sup> Lozano Mijares, op. Cit.

<sup>88</sup> Ibid.

<sup>89</sup> Lash, Scott, *Crítica de la información*. Buenos aires: Amorrortu, 2005 (2002).

<sup>90</sup> Es sabido, desde Foucault, *Las palabras y las cosas*, en su prefacio, y con Borges, “El idioma analítico de John Wilkins”, de la “imposibilidad de pensar fuera de unas estructuras que nos han sido dadas”; de modo que las representaciones resultan gobernadas por tales estructuras que marcan el límite de lo que podemos pensar y de lo que podemos representar; sin embargo, una de las características de la ficción es romper esas estructuras y dar con otros modos de percibir el mundo a través de la puesta en escena de los mundos posibles y los juegos que al interior de estas construcciones se establecen; es decir, que, aunque estemos inmersos en códigos culturales, en el orden discursivo que tomamos, las representaciones no son naturales y fijas, sino que son arbitrarias, es decir, se construyen; dicho de otra manera, se someten a crítica y a revisión. El camino introducido por la posmodernidad, no implica creer que la realidad esté construida a partir de estructuras a priori, controladas por el poder –y por tanto por los medios de comunicación-. Significa que hoy somos más con-

---

## Colofón

En estos instantes percibo a Anastasia del siguiente modo:

Una saturación de movimientos moliendo los acuerdos. Geometría poco coherente, puro lugar desde donde la mire. Todo nuevo en ella. En cada ocurrencia, gesto, desplazamiento, una variedad infinita de novedades. Nada establecido. Si generalizo frente a ella lo que consigo es dar muerte a lo particular. Yo, a su lado, sólo un plano de situación sobre lo suyo en su ser y más allá del mismo; así, la coherencia en la intelección de su particularidad y su yuxtaposición conmigo, el modo como la aprehendo, no es más que lateralidad buscando su centro.

Junto a Anastasia lo correcto se trastoca; se subvierte cuanto parece correcto y lógico. Ella no está en el mundo, es más bien el

En esta circunstancia sólo me queda preguntarme: ¿Qué soy ahora? No me reconozco. Lo sólido se esfuma para resultar un componente infinito de voces, una amalgama de estas.

scientes de ello, y el arte posmoderno lo pone de manifiesto.

. Ontología. En la actualidad hay dos usos diferentes, corresponden a ramas del saber diferentes. 1. En el campo de la filosofía y la epistemología. Como ciencia la epistemología es una rama de la metafísica que se ocupa del estudio de la naturaleza de la existencia, de los seres y de sus propiedades trascendentales. Es decir, una explicación sistémica de la existencia. 2. Derivado de su significado original, con un entendimiento mucho más pragmático, se refiere a un conjunto de conceptos organizados jerárquicamente cuya utilidad es la de servir de soporte a diversas aplicaciones que requieren un conocimiento específico sobre la materia que la ontología representa.

91 Citado por Ryan, “La narración como realidad virtual”, op.cit.

92 Brever, Rolf, “La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett”, en Paul Watzlawick y otros, *La realidad inventada ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* Barcelona: Gedisa., 2000 (1981). p.122.

. Uno puede reconocer la metaficción en textos de Lucio Apuleyo, *Las mil u una noche*, Guatav Meyrink, *El Golem*.

92 Citado por Brever, op. cit. (G. Jocipovici: *The World in the Book. A Study of Modern Fiction*, Macmillan, Londre, 1979).

---

producto de mi perspectiva particular.

Desemboco, pues, en una construcción permanente, en una representación continua donde todo vale. La realidad juego de transformación continua. Ningún eje me sostiene. El centro de mi percepción frente a la mujer está en todas partes. Lo evidente no es más que variedad, punto de apoyo circunstancial.

¿Dónde lo sólido en Anastasia, de lo que hago parte en ella, de lo otro que desde los centros influyen en ella y en mí?

Lo seguro en mí, para ella, para otros no es. Las premisas sobre lo que considero cierto sobre ella, son tan inciertas, tan precarias. Así, todo producto del instante, de este momento en la Calle del Arsenal, en esta noche donde caminamos para buscar una taberna.

¿Cómo saber en qué puede derivar esto? Decimos que vamos a una taberna, ¿pero es esto cierto cuando cada vez nos vemos más como individuos, menos agregados, menos pareja, menos sensibilidad común, para ser pura relación?

Lo nuestro en este silencio de la media noche es construcción momentánea, circunstancial, instante puro. Este es el lugar de la imprevisibilidad, de tantas posibilidades.

<sup>93</sup> Beckett, Samuel, *Molloy*, Barcelona: Lumen-Alianza Cien, 1969 (1961)

<sup>94</sup> Beckett, Samuel, *Malone muere*, Barcelona: Lumen-Alianza Editorial, 1969 (1951)

<sup>95</sup> Beckett, Samuel, *El innombrable*. Barcelona: Lumen-Alianza Editorial, 1971 (1953).

<sup>96</sup> Fernando Vallejo, *La Virgen de los Sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 1998.

<sup>97</sup> Parra Sandoval, Rodrigo, *El don de Juan*. Bogotá D.C.: Alcaldía Mayor de Bogotá D.C., Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2002.

. La física cuántica ha dicho: el universo es finito, no obstante no tiene fronteras.

. En oposición a la literatura de peripecias, llena de personajes lógicos que obedecen a argumentos definidos, en el siglo XIX, Nathaniel Hawthorne, escribió el relato Wakefield (1837). La historia es la de un hombre pulquérrimo que un día le comunica a su mujer que debe hacer un viaje que lo retendrá una semana más. A pesar de lo sorprendente e inusitado del asunto el hombre no da explicaciones. Sale, pues, de la casa, sin plan preconcebido. Compra una peluca. Alquila una habitación a la vuelta de la casa y allí se queda atrapado, postergando siempre, por razones que él mismo no puede explicar, su regreso a casa. Así pasan veinte años de dudas y añoranzas. La mujer enferma. El hombre, una tarde, sale a dar un paseo; en el camino lo sorprende la lluvia, lo atrapa la tormenta. Hace frío. Sin pensarlo ha ido a parar a la casa. Por la ventana ve el fuego del hogar. Sube las escaleras, entra. Otro escritor,

---

Tanto ella como yo nos hablamos desde un tiempo, un lugar, una especial imagen del mundo, que hacen de lo nuestro una espiral de incógnitas idénticas mas no iguales. Las preguntas que nos hacemos no cambian; sin embargo, las respuestas se multiplican, la causalidad igualmente mueve nuestros terrenos.

Total, frente a lo absoluto lo relativo, frente a la certeza la incertidumbre. En consecuencia, Anastasia no es mi negación, es más bien mi afirmación, mi sentido. Ella, en su especificidad, con aquello que la distingue, se deja mirar desde mi perspectiva no totalizadora, no unívoca, no mecanicista, no uniformante, no autoritaria.

Cuanto digo de ella no es más que desde mi subjetividad, mi modo de verla y aprehenderla. Ella, para mí, espejo, como lo son los otros, como lo soy yo para ella. Cuestión especular. No el sentido de la verdad sino de la adecuación con cuanto la rodea, con su modo de hacer vida sin dañar ni ser dañada.

Me veo agotándome en universales, en leyes, como si yo pudiera detener cuanto el universo hace, como si pudiera detener su recorrido. Salvarme, ¿salvarme de qué? ¿El cielo la solución?, entonces

Herman Melville, 1853, escribe el relato *Bartleby, el escribiente*; Bartleby llega a una oficina de abogados. ¿Quién es?, ¿de dónde viene? Sólo sabemos que se apareció un día en la oficina y pasó a formar parte del equipo de copistas. La gente que lo conoce lo ve como un hombre gris y, en cierta medida, demente. Una mañana se niega a copiar una línea más sin que medie explicación alguna sobre su conducta; incluso se niega a hablar, a atacar, a defenderse, a abandonar la oficina y, finalmente, a vivir.

<sup>98</sup> Ordóñez, Montserrat, “Investigación y literatura”, en *La investigación en Colombia en las artes, las humanidades y las ciencias sociales*. Editor, Carlos B. Gutiérrez. Bogotá: Ediciones Uniandes, 1991.

<sup>99</sup> Williams, Raymond L. *Posmodernidades latinoamericanas*, op. cit.

<sup>100</sup> Gadamer, H. G. *Teoría y Método*. Vol I, Salamanca: Sígueme, 1877; vol 2, Salamanca: Sígueme, 1992

<sup>101</sup> Williams, R., op. cit.

<sup>102</sup> Jameson, Fredreric, *Ideologies of Theory*, leída la traducción op.cit, cap. I.

<sup>103</sup> Vargas Llosa, Mario, *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1990).

<sup>104</sup> Williams, R., op. cit.

<sup>105</sup> Ibid.

---

lucha insensata. ¿El infierno?, condena, dulce condena, aquí la preguntas no se agotan, plenitud de hipótesis. Nada termina aunque la racionalidad impere. No empezar, no terminar el juego entre los dos. Lo demás estupidez de detener lo imposible. Pura polisemia, no univocidad, no simplicidad. No agoto sentidos. Lo que traduzco es verdad en el contexto, en ningún caso da cuenta de la totalidad. Pura multiplicidad.

Escribir, escribir para pensar. Lo demás inconsistencia. Más en la línea de Paul Valery y Robert Musil. Tal vez antiliterato. No importa, la estupidez de los modelos no pasaran; no pasará el error, por lo que en mí no son desechos. Equivocaciones, pero no para declinar. Monseur Teste, de Valery, dice: “Cada espíritu que se encuentra poderoso comienza con la falta que lo hace conocer”. Ulrich, de Musil, eco: “No hay un sólo pensamiento importante del cual la estupidez no sepa hacer uso; ella puede moverse en todas las direcciones y asumir todos los hábitos de la verdad. La verdad, ella, no posee sino un sólo vestido, un sólo camino: siempre es minusválida”. Así escribir no para no pensar, no para divertir con el juego ingenioso de la lengua, como muchos creen. No, esto no es la bobería de ahogarse, en vez de nadar como lo pide el agua, Valery.

- <sup>106</sup> Ryan, Marie-Laure, “Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción”, en Antonio Garrido Domínguez, *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/libros, 1997
- <sup>107</sup> Ibid.
- <sup>108</sup> Harshaw, Benjamin (Hrosshovski) “Ficcionalidad y campos de referencia”, en Antonio Garrido (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997.
- <sup>109</sup> Ibid.
- <sup>110</sup> Gadamer, H-Georg, *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós, 1998 (1993).
- <sup>111</sup> Deleuze, Guilles, *Crítica y clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997 (1993).
- <sup>112</sup> Lash, Scott, *Crítica de la información*, op. cit.
- <sup>113</sup> Gadamer, H.-G. *Verdad y Método*. También hay otra obra de Gadamer que trata esta problemática: *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós, 1998.
- <sup>114</sup> Huizinga, Johan, *Homo Ludens*. Madrid: Alianza, 2000 (1971).
- <sup>115</sup> Ibid.
- <sup>116</sup> Lash, *Crítica de la información*, op. cit.
- <sup>117</sup> Berger. P. L., *El dosel sagrado. Elementos para una sociología de la religión*. Madrid: Alfaguara, 1971.

---

Esto no es camino fácil, más bien trayecto de desesperanza, las expectativas rara vez se cumplen. A veces el deseo de amotinarme conmigo mismo.

En esta levedad, en este desvanecimiento paulatino parezco ser nada; Diluirme en el ejercicio de todo. Nada de lo que tengo me pertenece, ni se queda en mí. Esta sonrisa efímera, este comportamiento fugaz, esta conducta dispersa es una fuga de mi voz mientras es reemplazada por otra; prescindible, desechable consumo para otro, sustituible por otro en otro diálogo donde sólo el perfume de Anastasia es el símbolo que se queda para irse siempre hasta que el otro o la otra o lo otro me sea olvido.

Transitoriedad de fuego, rescoldo de madera, ceniza de alas que quisieron volar. Puro deshecho. Maravilloso deshecho. Este ejercicio de escribir, (mi texto sin zonas sagradas de textos antiguos, primario. Coautor, no autor. Fuera de mis manos, de mi voz, el texto se justifica a sí mismo y el lector en su lectura recuerda múltiples secuencias; visualizador de consecuencias en cada variación; construcción de murallas chinas, el sentido total se pierde en el horizonte. No se necesita el sentido último), de escribirme, como lo demanda Anastasia; en ello no hago más que alejarme del otro (cuando tengo



<sup>118</sup> Citado por Antonio Garrido Domínguez, op. cit.

<sup>119</sup> Dolezel, Lubomir, “Mímesis y mundos posibles”, en Antonio Garrido Domínguez (comp.) *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/libros, 1997).

<sup>120</sup> Chatman, Seymour, *Reading Narrative Fiction*. New York, 1993.

<sup>121</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Editorial Iberia, S.A., 1954, p. 977

<sup>122</sup> Onetti, Juan Carlos, *Para una tumba sin nombre*. Buenos Aires: Librería del Colegio, 1975. Hay textos que tratan la problemática metaficcional de la obra de Juan Carlos Onetti: Morales, Oscar Alberto, “Literatura autorreflexiva o la lectura y la escritura como argumento central en la narrativa de Juan Carlos Onetti: Para una tumba sin nombre”. *Letras* v.47, Caracas junio, 2005, [http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=so459-1283200500010000&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=so459-1283200500010000&lng=es&nrm=iso), 2006 y Villanova, A. Para una tumba sin nombre: mil modos de narrar dos formas posibles de análisis. En *El pesimismo militante de Juan Carlos Onetti*. Mérida, Venezuela: Consejo de Publicaciones de la Universidad de los Andes, 1998.

<sup>123</sup> Martínez, E., “Lector narrador y articulación de la historia en los textos de J.C. Onetti”, en *Coloquio Internacional La obra de Onetti*. España: Espiral Hispanoamericana, 1990, pp. 139-158.

---

a alguien delante de mí, al otro lado de la mesa), de la oralidad por encima de una mesa, en el espacio de un brazo que se alarga, en la brega de un cuarto o una sala pública o privada; la soledad es cada vez impertinencia pura. Poco espacio para el otro frente a mí hablándome, gesticulándome; lenguaje que en la escritura me ausenta, mediación de mecanismos que substituyen mi presencia para sostenerme ausencia: libros, revistas, teléfonos, Internet.

Ya no el contexto del otro; mi mismo contexto. Sólo para que la palabra sea permanencia de memoria, sólo porque ya no es tanto la mirada en el rostro para poder pensar.

Vengo de una comunidad pequeña, donde todos nos conocíamos de una manera más o menos completa; nos encontrábamos en diferentes momentos de la rutina diaria. Ahora, en esta Cartagena, en esta masa de agrupaciones, mediadas por la electrónica, conozco mutuamente fragmentos en medios especializados: en el edificio donde vivo, en las universidades donde trabajo, el hombre que compone mi automóvil, la muchacha que colabora en la casa, la vendedora de fruta que llega todas las mañanas con su pregón de paso púrpura y corpulencia africana. Así mis prejuicios y estereotipos se acomodan a estas relaciones. De este modo la realidad del otro no se me manifiesta en su plenitud, en su integri

<sup>124</sup> Verani, H., *Onetti: el ritual de la impostura*. Caracas: Monte Ávila Editores, S.A. 198.1

<sup>125</sup> Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, 2000 (1980)

<sup>126</sup> Ibid.

---

dad, pues sólo son fragmentos de una realidad cada vez más plural, heterogénea y circunstancial.

Esto acrecienta mi soledad.

No el otro enfrente, por lo que poco sé de sus gestos, de su aroma, del timbre y vibración de su cuerpo y voz, sumido en la penosa incertidumbre de si el mensaje ha sido recibido.

Aquí no hay dialéctica ni teleología, ni trascendentalidad ni neutralidad. Se muestra es la palabra en su pura desnudez, sin el uno, sin el otro. Todo. Multinivel, la voz para todos los usos. Pura fragmentariedad. La unidad sólo espejismo, constructo, simulacro. Ser lo que el lenguaje dice del ser, como la palabra que lo nombra.

Espacio de la mentira, la duda, la caída de un témpano de hielo en los bolsillos del corazón.

¿Cuál el rostro que me mira?, ¿el de la verdad, ¿el de la esperanza?, ¿el del odio y la disolución? Rumor de máquinas mediadoras.

Se duda del cuerpo, mas no de nuestras palabras. El cuerpo está cubierto, ¿qué hay detrás de eso que lo cubre? No un mirar hacia nuestras interioridades para

indagar por los Yo absolutos, unificados, mas bien escindidos, cuestionados, multivalentes donde el cara a cara de la oralidad es apenas un ejercicio primario para encontrarnos en otras esferas más

## Bibliografía

### *Corpus*

- Beckett, Samuel, *El innombrable*. Barcelona: Alianza Editorial, 1971.
- ---- *Malone Muere*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.
- ---- *Molloy*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.
- Borges, Jorge Luis, *Obra completa*, T. I y II. Barcelona: Bruguera, 198...
- Cano Gaviria, Ricardo, *Una lección de abismo*. Bogotá, 2001 (1991).
- Díaz Granados, José Luis, *Las puertas del infierno*. Ibagué: Pijao Editores y Caza de Libros, 2008 (1985).
- Durrell, Lawrence, *El cuarteto de Alejandría*, T. I, II, III y IV. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993.

---

complejas.

De modo que no veo por qué extender mi narración a otras personas, cuando, ahora, cuanto soy en este instante es soledad sin relaciones (todas las relaciones). Soledad aunque Anastasia a mi lado.

No poseo derroteros trazados de antemano. Me muevo según ofrecimiento del instante. No vías propuestas, cada vía la construyo cada instante.

No unidad, nada más dispersión, “hibrys”, excedida la medida.

Orgullo, insolencia, impetuosidad. Insulto, violencia, injuria despertando fuegos. Interpretación ad-infinitum.

En esta situación, con Anastasia al lado, su silencio me obliga a pensar su singularidad, los motivos por los todo cuanto nos ocurre es en el instante, en un infinito desplazamiento hacia otras bandas, otras dimensiones. Todo verdad, todo mentira.. La negación, el opuesto existente; Anastasia como lo otro no existe sino en tanto que yo soy, nuestra verdad puros matices, gradaciones; así, ella, como mi opuesto total, falacia; su perfección como lo otro resbala, cae, quiebra y fragmenta, por tanto su forma no es más que vanidad del instante.

- ---- *El quinteto de Avignon*, T. I, II, III, IV, V, Barcelona: Plaza y Janés, 1987.
- Eco, Umberto, *El nombre de la rosa*. Bogotá: Círculo de Lectores, 1984.
- ---- *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Editorial Lumen, 1985.
- Escobar Giraldo, Octavio, *El último diario de Tony Flowers*. Ibagué: Pijao Editores y Caza de Libros, 2008 (1995)
- Flórez Brum, Andrés E., *El visitante*. Ibagué: Pijao Editores y Caza de Libros, 2008 (1985).
- Franco, Jorge, *Melodrama*. Bogotá: Planeta, 2007 (2006).
- Gamboa, Santiago, *Los impostores*. Bogotá: Planeta, 2007 (2002).
- Garcés González, José Luis, *Isaac*. Ibagué: Pijao Editores y Caza de Libros, 2008 (2000).
- García Saucedo, Jaime, *Los viernes son para Flash Gordon*. Bogotá D.C.: Editorial La Serpiente Emplumada, 2008.
- Gide, André, *Los monederos falsos*, Bogotá: Editorial Seix Barral, Oveja Negra, 1984.
- Hawthorne, Nataniel, *Wakefield*, en Internet, (precisar).
- Joyce, James, *Ulises*, Buenos Aires: Santiago Rueda – editor, 1972.
- ---- *Finnegans Wake*. (Compendio y versión de Victor Pozanco). Barcelona: Editorial Lumen, 1993.
- Kertész. Imre, *Yo, otro Crónica del cambio*. Barcelona: Acantilado, 2002.

La verdad del instante es un abismo donde el hueco es siempre singular, no cabe otra cosa. La, entonces, está vaciada de contenidos para contenerlos todos.

¿A qué, entonces, la premura por decir cuál la substancia de Anastasia? Lo que busco en ella es lo que no está en mí y sólo en ella. Y en esta oscuridad, una puerta se abre, se cierra otra, algo en ella no revela su totalidad, lo suyo; sin embargo imaginado sosiega. Así, miro su oficio, lo que pide ser dado desde mí, pero que ya, desde siempre está en sus ojos, en mis ojos; sí, desde siempre, desde cuando comencé con la culpa para vivir la disculpa hasta llegar a entender que, de lo que se trata, es que no hay culpas ni disculpas; lo fundamental es la libertad y no la verdad, caminos a tuestas, engranaje cuyo significado es circunstancial en todo cuanto Anastasia hace;

Sí, todo me llega tarde. Me llega tarde la muerte, el olvido, el amor, la osadía, el pan. Tantos obstáculos para que todo me llegue tarde. Me llega tarde la ciudad aunque mis pasos estén en ella; me llega tarde el ocaso aunque en mis ojos sea migración de alcatraces y mariamulatas que buscan el sur para dormir. Todo me llega tarde, hasta llegar tarde a este estar al lado de Anastasia acuciando mis palabras.

- López Martínez, *La historia imperfecta*. Ibagué: Pijao Editores y Caza de Libros, 2008 (1987).
- Melville, Herman, *Bartleby, el escribiente*. Barcelona: Mondadori, 2000.
- Moreno-Durán, R.H., *Los felinos del Canciller*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, 1987.
- Musil, Robert, *El hombre sin atributos*, Vol. I, II, III y IV. Barcelona: Seix Barral, 1986
- Onetti, Juan Carlos, *Para una tumba sin nombre*, (precisar).
- Parra Sandoval, Rodrigo, *El don de Juan*, Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2001.
- Roa Bastos, Augusto, *Vigilia del Almirante*. Madrid: Alfaguara Hispánica, 1992.
- Rivera, José Eustasio, *La Vorágine*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1973.
- Suescun, Nicolás, *Los Cuadernos de N*. Bogotá: Planeta, 1994.
- Silva, José Asunción, *De sobremesa*. Bogotá: Panamericana Editores, 1997.
- Vallejo Fernando, *La Virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 2006.
- ----- *Almas en pena chapolas negras*. Bogotá: Alfaguara, S.A., 2008 (1995)
- ----- *El desbarrancadero*. Bogotá: Alfaguara, 2005.

## Canon

---

irrepetible en su sensibilidad argumentativa, es decir en su pura palabra, en su pura huida, no hacia ocasos; aurora al infinito; fresca, remozada de redes de rocío para verla y no saber si la miro o la adivino en su necesidad de mostrarse a mis ojos como permanente alborada, como turbulencia de incertidumbres que, a cada paso se mezcla con la noche transformándose en madrugada, en un presente apenas comprensible y, en donde el futuro lo mido de acuerdo con mis deseos de ella, sabiendo que de este deseo depende la decisión a tomar en el presente, según los mecanismos del azar, de la combinatoria de los movimientos de Anastasia en la paralela de mis movimientos buscando la casa construida por mis propias manos, aunque digan que sólo el Arquitecto lo puede. Puedo responder: Tal vez, por ahora mi casa, lo demás intensión, deseo, posada subterránea, submundo con intención de aparecer. Casa desde donde salgo y entro a conocer el ritmo de las caderas de Anastasia.

Veo horizontes; no son finales. Avanzo hacia uno de ellos, un punto en él, pero no llego a ese punto. Siempre el horizonte de mi horizonte otro horizonte. No hay ni principio ni fin en el tiempo. El porvenir siempre porvenir.

- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Hachete, 1983
- Albaladejo Mayordomo, Tomás, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Murcia: Universidad de Alicante, 1998.
- Arango Morales, Mario Alonso, “Para una teoría metaficcional en Sarduy”, en: Contexto: Revista de Semiótica Literaria Vol. 5, No. 21 (Abr. 1998), p. 87-108.
- Arditi, Benjamín (editor), *El reverso de la diferencia*. Venezuela: Nueva Sociedad, 2000.
- Argumentos 10-11-12-13, Sociología de la Literatura. Bogotá, 1985.
- Aristóteles, “La poética”, en *Obras filosóficas*. Buenos Aires: Clásicos Jackson, 1950.
- Bajtin, M. M., *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores, 1982.
- Barthes, Roland, Umberto Eco, Tzvetan Todorov y otros, *Análisis estructural del relato*. México D.F.: Ediciones Coyoacan, 1998.
- ----- *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994 (1984).
- ----- *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI, 1987(1966)
- Bayer, Raymond, *Historia de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003 (1961).
- Barrenechea, Ana María, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, Revista Iberoameri-

Anastasia, yo, no pretéritos, no futuros, la esencia nuestra se engendra en el instante. El presente es la mancha ciega de nuestro observar el pasado y el futuro, nuestra simultaneidad en el tiempo, nuestro estar en todo lugar y en ninguno.

Pura circularidad, condicionalidad recíproca; mujer, hombre, jaguar, jaula, espada. Esto nos permite sostenernos en la polivalencia, en la no univocidad. Sabemos que todo nos es dado desde nuestra particularidad como observadores; así, el objeto observado como nosotros, que lo observamos, es pura contingencia, es decir ni necesarios ni imposibles.

Ambigüedad, ambivalencia.

Cada uno una multitud de sucesos, por tanto, nuestro lenguaje sin función denotativa.

Para eliminar la arbitrariedad de los acontecimientos, de los hechos, nuestro lenguaje se esmera en el orden, en la clasificación: apartamos, separamos, relacionamos. Clasificar dice relacionar. En este mundo ordenado, suponemos que sabemos cómo conducirnos, sabemos cómo informarnos respecto de cómo conducirnos, sabemos cómo calcular la probabilidad de los sucesos. Aprendemos y memorizamos y le conferimos continuidad al orden del mundo.

cana, 38 (julio-sep. 1971. No. 80, pp. 391-493.

- Bauman, Zygmunt, *Identidad*. Buenos Aires: Losada, 2005.
  - ---- *La modernidad líquida*. Argentina: Fonco de Cultura económica 2003 (2000).
  - ---- *La sociedad individualizada*. Madrid: Cátedra, 2001.
  - ---- *Amor líquido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005 (2003).
  - Baudrillard, Jean, *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1993 (1978).
  - ---- *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama, 2000 (1995).
  - ---- *La ilusión vital*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
  - Beck, Ulrich, *La sociedad del riesgo global*. Madrid: Siglo Veintiuno, 2002 (1999).
  - Beck, Ulrich y Elizabeth Beck:Gernsheim, *La Individualización. El Individualismo Institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*. Barcelona: Paidós, 2003 (2002).
  - Benítez Rojo, Antonio, *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Ediciones del Norte...
  - Bloom, Harold y Paul de Man, *Deconstrucción y crítica*. México: Siglo XXI, 2003 (1999).
  - Blume, Jaime y Clemens Franken, *La crítica literaria del siglo XX. 50 modelos y su aplicación*. Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2006.
- 

Hay desorden cuando Anastasia y yo somos incapaces de interpretar correctamente la situación a elegir entre alternativas; aún no sabemos dónde llegarán nuestros pasos en esta madrugada; ni ella ni yo proponemos un lugar. Es nuestro juego tácito. Juego de ambivalencias, de desordenes. No anormal, patológico, es la condición de nuestra práctica lingüística.

Nombramos las calles, recorremos la calle del Arsenal, detenemos los ojos en la bahía detrás de acacias, almendros; en los botes con motor fuera de borda, los barcos en la estiba, los veleros que asimilan el viento para vencer distancias. Todo aquí acto puro de la palabra. Nombramos, clasificamos, es cierto, sin embargo la ambivalencia es el alter ego de esta taxonomía, de esta estructura de nuestros cuerpos en las calles, de esta manipulación de probabilidades en el amor.

Como no hay un objetivo en el horizonte, ese horizonte es ambivalencia, amenaza, distorsión de cálculos, significa entonces que las herramientas lingüísticas no están a nuestra disposición; en este momento no hay ningún patrón aprendido, apropiado. Lo que supimos en el día, en la tarde cuando nos conocimos, ahora no es horizonte, es sólo el instante. Puro instante es absoluta indecisión, indeterminabilidad, pérdida del control. Fuerza arbitraria, devenir impredecible.

- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1997 (1929).
- ----- y Loïc J.D. Wacquant, *Respuestas por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 1995.
- Brauner, Josef y Roland Bickmann, *La sociedad multimedia. Las futuras aplicaciones del audio-video, la informática y las telecomunicaciones*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- Bustillo, Carmen, *La aventura metaficcional*. Caracas: Equinoccio, 1997.
- Castro García, Oscar y Consuelo Posada Giraldo, *Manual de teoría literaria*. Medellín: Editorial de Universidad de Antioquia, 1998.
- Castoriadis, Cornelius, *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.
- Cesarini, Remo, *Lo fantástico*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1999 (1996).
- Contursi, Maria Eugenia y Fabiola Ferro, *La narración. Usos y teorías*: Bogotá: Editorial Norma, 2000.
- Cusset, Francois, *French Theory*. Barcelona: Melusina, 2005 (2003).
- Culler, Jonathan, *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica, 2000 (1997).
- Deleuze, Guilles y Félix Guattari, *Mil mesetas*. Valencia: Pré-textos, 2000 (1980).
- ----- *El Anti Édipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 2004 (1973).

Hemos venido creando, a cada instante, el universo en el cual nos movemos a medida que avanzamos. Salió ella de su lugar incógnito, salí yo de mi apartamento para ser en las calles, en la ciudad, en otras viviendas puro instante y el instante es el nombre de la palabra, el nombre de las cosas, mi nombre oculto.

En este mundo no ordenado por Dios, en este espacio de la ciudad, en la fragmentación de este tiempo de aurora a aurora, nada está ordenado. Nada sabemos de necesidades ni de accidentes. Sólo existimos sin pensar cómo darnos a nosotros mismos la existencia.

¿Mundo irreflexivo, indiferente?

No es lo incontinente, lo inconocible, lo inconsciente; es apenas conocido de sí mismo en nuestras descripciones.

Nuestros ojos en la bahía y todo lo que bahía es, su vida creada, su objeto creado, su ser transformado sigue siendo bahía. Mirarla es clasificarla y clasificarla es incluir, excluir cuanto corresponde a su nombre, lo que no. Este acto es la violencia infligida al mundo, nuestra posición coercitiva. El producto de esta violencia es la ambivalencia. Cada clasificación desencadena apariciones ambiguas, autodestructivas, autoconstrutoras, correctivas, progresivas. Resolver esta ambigüedad es fomentar



- ---- *Crítica y Clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997 (1993).
- Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989 (1967)
- Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial, 2006 (1997).
- Dolozel, L. y otros, *Teorías de la ficción literaria* (Comp. Antonio Garrido Domínguez). Madrid: Arcos/Libros, S-L., 1997.
- Eagleton, Terry, *Después de la teoría*. Madrid: Debate, 2005 (2003).
- Eco, Umberto, *Sobre literatura*. Barcelona: Oceano RqueR, 2002.
- - Fernández Moreno, César (cord.) *América Latina en su Literatura*. México: Siglo XXI, 1982 (1972).
- ---- *Una introducción a la teoría literaria*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1998 (1983).
- García Canclini, Nestor, *Diferentes, desiguales y desconectados*. Buenos Aires: Gedisa, 2004.
- Gaspar, Catalina, “Metaficción y posmodernidad: La Pasión Decosntructiva”, en: *Estudios: Revista de Investigaciones Literarias*, Vol. 4, No. 8 (Jul. –Dic, 1996), p. 113-133.
- Gergen, Kenneth, *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós, 1992 (1991).
- Goldmann, Lucien y otros, *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires: Nueva Visión 1971

la ambigüedad. De este modo ni Anastasia ni yo vivimos sólo para combatir encarnizadamente esta ambivalencia; reducirla un tanto, no eliminarla; es imposible.

Ahora comprendemos, los costados del centro de Convenciones, el Camellón de los Mártires, que el orden no es algo natural, más bien un algo artificial, creado por nosotros en nuestra manifestación política, social, cultural. Nuestro orden, así, ubicuidad, flujo, orden dado por nuestro poder, poder hecho de voluntad, cálculo. Total, el orden de las cosas no es natural, no obra de la naturaleza; el mundo pasado, el otro, sí natural.

Ahora la transformación, la Torre del Reloj, el Muelle de los Pegasos, las esculturas de los Pegasos, artificial. Antes de esta construcción no se pensaba en orden alguno, en todo caso no bajo la forma del pensar, como ahora Anastasia y yo pensamos. Este orden, como lo pensamos ahora, aparece en nuestra conciencia cuando se nos vuelve problema, se nos impone transformado, nos cuestiona, lo aprehendemos; orden como estrategia, acción, como nuestra obsesión en la mirada; voluntad obsesiva de ordenarlo, reflejo de nuestra práctica ordenadora, clasificadora.

La naturaleza manipulación, no diseño, no dirección, no ingeniería. Ahora la administramos, la dirigimos, ahora nuestro lugar, a un lado el caos en tanto aquello escapa a

(1968).

- Giraldo, Luz Mary, *Ciudades escritas*. Bogotá, D.C.: Convenio Andrés Bello, 2004 (2001).
- ----- *En otro lugar. Migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana contemporánea*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008.
- González Anxo A., *Los escenarios del caos*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2006.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. México: Universidad Iberoamericana, 2005 (2004).
- Hard, Michael y Antoni Negri, *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*. Barcelona: Debate, 2004.
- Huisman, Denis, *La estética*. España: Montesinos, 2002.
- Kundera, Milan, *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 2004 (1986).
- Landow, George P. *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y tecnológica*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Lash, Scott, *Sociología del posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu, 1997.
- ---- *Crítica de la información*. Buenos Aires. Amorrortu, 2005.
- Lozano Mijares, María del Pilar. *La novela Española posmoderna*. Madrid: Arco Libros. S.L., 2007.
- Lukacs, Gyorgy, *Teoría de la novela*. Barcelona: Biblioteca Universal del Círculo de Lectores, 1999.

---

la definición, a nuestro esfuerzo para acabar con la ambivalencia y experimentar la no existencia del vacío.

Y, para que este mundo desordenado-ordenado nos hable ahora, debe hacer audible su silencio; y su silencio se muestra cuando lo hablamos de aquello de lo que el mundo no tiene conciencia.

Obligamos al mundo a tomar consideración de las cuestiones de las que no tiene conciencia; lo obligamos a que no sea incomunicable, distante c frente a nosotros.

Al final, en vez de la reconstrucción de este mundo en “otro mundo”, construimos no más “lo otro” de nuestro propio mundo.

Buscamos la eliminación de la ambivalencia, de la arbitrariedad del mundo, de la contingencia de nuestros lugares, de nuestros afectos. Revelamos la disposición del caos bajo la superficie del orden suministrado por un poder que no viene necesariamente de nuestras manos. Criticamos, desenmascaramos, a cada instante, la ineficacia, los defectos de ese poder lejos de nuestras manos. Transformamos esta disfuncionalidad en funcionalidad, en una contienda nacida de nuestra ingenuidad, de nuestra ignorancia. Esto hace de nuestra historia tensión entre lo nuestro y lo otro, compelidos siempre a ser

- Morgan, Robert, *El fin del mundo del arte y otros ensayos*, Buenos Aires: Eudeba, 1998.
- Pozuelo Yvancos, José María, *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*. Hanover: Ed Deñ Norte, 1984.
- Ryan, Marie-Laura, *La narración como realidad virtual. La inmersión y la creatividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós, 2004 (2001).
- Ricoeur, Paul, *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós, 1999 (1978).
- ---- *Tiempo y Narración*, T. I, II y III. México: Siglo Veintiuno Editores, 1995 (1985).
- Rincón, Carlos, *La no simultaneidad de lo simultáneo. Posmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogota: Editorial Universidad Nacional, 1995.
- Rodríguez Ruiz, Jaime Alejandro, *Hipertexto y Literatura*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano, 1999.
- ---- *Autoconciencia y posmodernidad. Metaficción en la novela colombiana*. Bogotá: Signos e imágenes editores, 1995.
- ---- *Para el estudio y disfrute de las narraciones. Narratología*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Centro Universidad Abierta, 2004.
- Sulla, Eric (Ed.), *Teoría de la novela, antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1996.
- Unzueta, Fernando, *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*. Lima: Latinoamericana Editores, 1996.

opositores en un conflicto que nos permite armonía y sostiene vivos.

Peligroso e inaudito dinamismo con el cual desechamos sucesivas versiones de armonía; nuestra forma natural de existencia.

Misión imposible y por imposible posible, dice alguien. Esfuerzo no conclusivo que da sentido a nuestra continuidad inquieta y que excluye la posibilidad de que en tal esfuerzo descansemos.

Inmersos en esta cotidianidad los horizontes se cierran y se abren, acercan o dilatan, conjuramos el espacio exento por sí mismo de dirección. Construimos espacios, senderos, huellas sólo para guarecernos de la intemperie. Marcha obsesiva hacia adelante y no queremos más sólo porque no avanzamos bastante, no porque incrementemos nuestra ambición, nuestros retos, sino porque estos retos duelen y nuestras ambiciones son siempre frustradas.

Seguimos la marcha hasta la aurora. La llegada sólo una estación provisional. No lugar privilegiado, no mejor que otro. La trayectoria marcada por el hollín de los objetos extinguidos. El futuro sobre nuestros pasos un eterno ir-retorno; esto aumenta los escombros para darnos la ilusión de que vamos-regresamos.

La esperanza de llegar sólo premura de huir.

- Varios autores, *Sociología de la Literatura*. Bogotá: Argumentos, 1985.
- Vattimo, Gianni y Pier Aldo Rovatti (eds.), *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra, 2000 (1995).
- Wallis, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos Planteamiento, en Torno a la Representación*. Madrid: Akal, 2001.
- Watzlawick, Paul y otros, *La realidad inventada. ¿Como sabemos lo que creemos saber?* Barcelona: Gedisa, 2000 (1981)
- Zizek, Slavov, *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Madrid: Debate, 2006.
- Zizek, Slavoj, *Ideología. Un mapa de la cuestión*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005 (1994).

---

Siempre, entonces, punto de partida. Imparable movimiento desde la ilusión del punto primigenio, y sólo éste endereza nuestra existencia; punto que ni siquiera es anticipación de una nueva bienaventuranza, más bien la constatación de pasados oscuros. Condenados a ser originales, hermoso pecado. Condenados a ser polisémicos, disonantes, polivalentes.

Sobre nosotros recae el poder de realizarnos; he aquí nuestra anomalía, y por ser tal, desafío. Nos resistimos a poderes fuera de nosotros, la transparencia del mundo en que nos movemos es nuestro. Por tanto ya no tendemos hacia la verdad absoluta, a la pureza, al orden cabal, a la certidumbre, a un único arte, a la armonía absoluta.

Aquello no más horizontes que demostraron ser inalcanzables. Hicieron posible el decurso de la vida con un propósito definido; avances rápidos, sin posibilidad de regreso, tuvieron su lugar en el tiempo, confirieron al itinerario la ilusión de destino, dirección, cometido.

Al lado de Anastasia, entrando por la puerta de la Torre del Reloj, pienso que su otro nombre es Sofía. Que está junto a mí sólo porque no puede quedarse en silencio, por lo mismo, mi texto, su texto.

---

El juego no concluye, los mundos se multiplican al infinito, de modo que, si hay fatiga es simplemente un fingir que se despeña por espirales hasta llegar a los pies de otros sentidos. Arriba, en estas mismas páginas, he tratado de mostrar, según el habla de la literatura, desde afuera, quiero decir, desde los conceptos, lo que adentro de la novela es arquitectura, luminosa arquitectura donde habitan Anastasia y Jerónimo.