

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra romanistiky

**Figuraciones del yo en la novela colombiana
contemporánea: Héctor Rojas Herazo, Héctor
Abad Faciolince y Efraim Medina Reyes**

**Figurations of the self in the contemporary
Colombian novel: Héctor Rojas Herazo, Héctor
Abad Faciolince and Efraim Medina Reyes**

(Disertační práce)

Autor: Jakub Hromada

Školitel: doc. Mgr. Daniel Nemrava, Ph.D.

Studijní obor: Románské literatury

Olomouc 2020

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem doktorskou disertační práci vypracoval samostatně a na základě literatury a pramenů uvedených v seznamu použité literatury. *

V Olomouci 25. 8. 2020

.....

Mgr. Jakub Hromada

* Zpracování disertační práce bylo umožněno díky účelové podpoře na specifický vysokoškolský výzkum udělené Univerzitě Palackého v Olomouci Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy, grant IGA_FF_2018_015 (*Románské literatury a jazyky: tradice, současné tendence a nové perspektivy*).

Poděkování

Rád bych poděkoval doc. Mgr. Danielu Nemravovi, Ph. D. za jeho důvěru a trpělivost.

Z celého srdce děkuji své rodině a Dianě.

Obsah

1. Introducción.....	5
2. El simulacro histórico y el desencanto: hacia una escritura postautónoma.....	9
3. Sujeto entre filosofía y literatura: ejercicios de distancia.....	22
3.1 Centralidad del sujeto: enunciación.....	23
3.2 Voz y cuerpo en el laberinto textual: simulacro e ironía.....	28
3.3 Figuración del yo: experiencia y reflexividad.....	38
3.3.1 Identidad narrativa y mimesis triádica.....	45
3.4 Figuras del yo en la tradición literaria colombiana.....	48
4. Héctor Rojas Herazo: Yo neoprimitivo.....	58
4.1. <i>Celia se pudre</i> : tiempo y voz.....	62
4.1.1 El retorno discontinuo a sí conminado.....	66
4.1.2 Instante y atributo.....	70
4.1.3 El cuerpo cósmico y la simpatía.....	73
4.1.4 El encuentro y la comunicación íntima.....	75
4.1.5 El poder y la palabra.....	79
4.1.6 Conclusión.....	83
5. Héctor Abad Faciolince: el escritor ante el espejo roto.....	85
5.1 <i>Basura</i> : el abismo de la escritura.....	93
5.1.1 Drama de la incertidumbre.....	95
5.1.3 Escritura como autorrestauración del sujeto mutilado.....	107
5.1.4 Conclusión.....	112
6. Efraim Medina Reyes: rebeldía y autopoiesis.....	114
6.1 Prácticas de fracaso.....	120
6.2 <i>Lo que todavía no sabes del pez hielo</i>	124
6.2.1 Comunicación y comicidad.....	129
6.2.2 Reminiscencias kafkianas.....	133
6.1.4 Conclusión.....	136
7. Conclusión.....	138
8. Bibliografía.....	141
9. Annotation.....	155

1. Introducción

El declive de conceptos fundacionales de la modernidad (nación, historia, memoria, arte) se convierte en el eje que organiza todo intento de repensar la relación entre el sujeto y la realidad social. El declive de esta relación como experiencia, según sostiene Carlos Broncano, tendría su origen en la modernidad misma en la cual “se crea una inestabilidad que nace de la partición de autoridades: entre sí y el mundo, entre sí y el Otro, entre sí y el sí mismo” (26). La persistencia de las dicotomías señala la fuerza estructural que estas presentan a la hora de reflexionar sobre el tema del sujeto como autoridad de (auto)conocimiento. Por ello, su actual estudio enfrenta una serie de problemas que se deben a la estructuración continua del sujeto y dibuja un mapa lleno de paradojas.

Gran parte de la literatura contemporánea se vuelca en las formas de las escrituras del yo - testimonio, diario, cartas, crónica, novelas del yo, autoficción - privilegiando las huellas de lo personal y otorgándoles *territorios existenciales* conectados con la figuración del yo como *autopoiesis* (Guattari 42). En la realidad espectacularizada, la complejidad inabarcable resuelve el progreso emancipatorio de la modernidad minando el mismo principio de realidad (Vattimo 1990, 16) y la intimidad se convierte en el espacio predilecto de la comunicación, dando lugar a la “exteriorización” del yo (Sibilia). Según Adriana Cavarero, “the desire to read auto/biographies of others is a sort of spontaneous reflex of the narratable self’s desire for narration” (74). Este deseo es motivado por la falta del narrador de la historia de uno, “auto/biographical text replaces the storytelling friend, in the absence of a reciprocal relation” (75). En el contexto de las figuraciones literarias del yo a las que se dirige este trabajo, la faltante relación recíproca encuentra un espacio especulativo dentro de la ficción y en la construcción de la voz reflexiva. Junto con el planteamiento de las posibilidades de narrarse se manifiesta la

voluntad y deseo del diálogo con el lector como el elemento irreductible de la comunicación textual.

Este estudio se sitúa dentro de las reflexiones actuales sobre las figuraciones literarias del yo en relación con el giro subjetivo en la narrativa latinoamericana. Siguiendo a Beatriz Sarlo (2005), dentro del concepto del giro subjetivo que apunta al auge de las escrituras del yo, la figuración del yo desde su aspecto reflexivo articula un lugar estratégico al interpelar su propia condición discursiva. Asimismo, como parte del enfoque de la memoria personal en la literatura colombiana actual, las estrategias de distanciamiento en el discurso figurativo señalan el aspecto social y ético. Este, en la línea de la radicalización de la reflexividad (pos)moderna, según Martín-Barbero (2001), resucita el tema del sujeto, desechado por la crítica estructuralista. Por un lado, dicho cambio se hace patente en la conciencia metadiscursiva y metanarrativa y en la reflexión sobre el carácter simbólico de lo real, patente en la relación entre relato e identidad. Por el otro, en la dimensión intimista surge un espacio para el mito personal, para las nuevas “mitizaciones” del tiempo, para las apropiaciones del lenguaje literario mediante rupturas y ensamblajes que remiten a la recuperación del legado vanguardista.

La hipótesis de este trabajo es el lugar central que ocupa la figuración del yo en la obra de los tres novelistas aquí estudiados. Desde la creación de un lugar textual para el sujeto, es posible observar el diálogo literario con el carácter antiesencial, descentrado y relacional de la identidad, si bien el significado problemático de este término es uno de los temas centrales de este trabajo. El enfoque de la figuración literaria del yo permite acercarse a la subjetivación como el proceso entre imposición y creación discursiva y estética.

La crítica del sujeto moderno articula un modo de pensar transversal. Por esta razón propongo una mirada transdisciplinar, conectando una serie de reflexiones que articulan una visión plural de la subjetividad. El concepto de la figuración del yo implica un doble interés tanto para el estudio sobre el tema del sujeto contemporáneo,

como de las posibilidades formales de su representación literaria. Las presentes reflexiones giran en torno a un eje que corresponde tanto con la desestabilización de las categorías tradicionales de la identidad, del sujeto y del arte, como con el intento de rearticularlas con un propósito ético.

Para plantear una perspectiva teórica para el análisis literario, este estudio parte desde un planteamiento de la problemática identidad nacional que lidia con el escenario de la historia colombiana como simulacro. Como respuesta literaria a esta circunstancia se observa una serie de rasgos que apuntan al desencanto y su transformación en poéticas postauráticas y articulaciones de escrituras postautónomas que pertenecen a las experiencias urbanas, temporalidades cotidianas e imaginarios globales.

En los capítulos dedicados directamente al tema del sujeto, con énfasis al carácter irónico y del simulacro que actualizan el concepto de la referencialidad textual, intento desarrollar un diálogo entre el nivel de la anunciación y las posibilidades y límites que plantea al sujeto la existencia textual. Estas incursiones lingüísticas y textuales confluyen en el capítulo dedicado a la formulación teórica de la figuración literaria del yo. A partir de la construcción de una voz reflexiva, planteo el problema de la experiencia y de la identidad narrativa. Finalmente, antes de entrar en el análisis literario, con una breve presentación de algunas novelas que pertenecen a diferentes momentos de la tradición literaria colombiana, ofrezco una serie de rasgos de la figuración del yo que se actualizan en las novelas analizadas después.

Sin pretender ni poder ofrecer un cuadro exhaustivo de las poéticas de la figuración del yo, la selección de las tres obras analizadas permite observar un campo heterogéneo de apuestas estéticas que han surgido en la literatura colombiana en los últimos 35 años. En la novela *Celia se pudre*, de Héctor Rojas Herazo, analizo la construcción temporal del yo a partir de su anclaje entre el instante y la memoria que enriquece la visión total y neoprimitiva del sujeto

urbano. En *Basura*, de Héctor Abad Faciolince, la ilusión representacional y el juego metaficcional permite observar tanto los límites de la interpretación, como la relación entre la memoria traumática y la escritura como un espacio de autorrestauración. El análisis de *Todo lo que todavía no sabes del pez hielo*, de Efraim Medina Reyes, propone el enfoque de la autopoiesis en el contexto vanguardista de las prácticas de fracaso como modo de intervenir la comunicación automatizada en la era del espectáculo.

Cada una de estas apuestas literarias parece privilegiar la forma del juego, una continua travesía e hibridación de géneros, tirando de la potencialidad de la distancia del “centro” canónico de la novela. Sus estrategias figurativas se divierten interviniendo las tradicionales dicotomías que han (des)articulado el espacio existencial, así como comparten una postura crítica frente al discurso identitario e histórico. Los textos ostentan el diálogo entre literatura y teoría, exhibiendo los límites del lenguaje, de la representación literaria y de las herramientas críticas, así como su transgresión en poéticas disruptivas, neovanguardistas y fundamentalmente irónicas.

2. El simulacro histórico y el desencanto: hacia una escritura postautónoma

La historia de Colombia corresponde, según varios críticos (Martín-Barbero 2001; Sánchez Gómez 2003), al empleo de la estrategia de simulacro, de revestir la realidad con mitos y fábulas. De este modo, participa como “producto de lo reprimido” del renacimiento europeo en la continuidad del “renacimiento” del concepto de origen, unidad y totalidad, trasladados al continente durante la conquista: “A América tranforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original” (Santiago 1978, 16). La historia nacional de Colombia se caracteriza por la falta de un relato coherente, de un proyecto político e identitario que asuma la heterogeneidad constitutiva de un país que ha heredado de la Colonia una geografía y una variedad cultural de las más ricas de América Latina.

El protagonismo débil del Estado desde la Independencia marca el paso de la historia de un espacio fragmentado, surcado por rivalidades regionales y con una sociedad cuya división es avivada desde los poderes locales que han creado alianzas con el mercado internacional. Un espacio sociocultural que encuentra su gran metáfora en la incomunicación de Macondo en *Cien años de Soledad* (Palacios; Safford 13). En un eje horizontal, el aislamiento histórico de territorios como La Guajira, los Llanos Orientales, el Amazonas o Chocó empalma con la vertical desigualdad social existente en las grandes urbes de Bogotá, Medellín y Cali.¹

La tesis de Walter Benjamin (2008) sobre la historia y el progreso como catástrofes resuena en el contexto político de Colombia dando lugar al imaginario nacional como espacio inhabitable, de

¹ El tema de la relación entre el poder y la división social ha sido tratado de forma alegórica en *Angosta* (2003), de Héctor Abad Faciolince, en la cual se plantea la ciudad escindida por muros y puntos de control en tres zonas según el estatuto social.

agonía política y dominio de economía e intereses privados. Para varios críticos, el proceso moderno en el país se ha quedado en la instrumentalización propulsando un sujeto social y materialmente desintegrado.² Es notorio que la soledad que se apodera de la familia de los Buendía es el resultado de los procesos de modernización y del efecto que el atractivo del progreso ejerce sobre sus miembros.

William Ospina (1997) utiliza la metáfora de la bandera nacional que marca un espacio intermedio, “la franja amarilla”, demarcando la heterogeneidad de la mayoría del pueblo disputada por los dos tradicionales partidos, liberal y conservador.³ Entre, por un lado, el clerical conservadurismo, la privatización del aparato de la defensa del Estado, la creación de ejércitos autónomos (AUC) y, por el otro lado, con el liberalismo siempre capaz de hacer pactos históricos con la derecha, la aparición de las guerrillas neomarxistas (FARC, ELN, M19), sin olvidar el poder del narcotráfico que permea todo el sistema político y económico, no es de extrañar que para muchos la identidad nacional colombiana representa un estigma, una culpa y rechazo hacia su propia nación. Esto es patente ante todo en el discurso literario de Fernando Vallejo.

Martín-Barbero señala la crisis de la legitimidad de las instituciones - los macrosujetos de la modernidad (Estado, Nación, Pueblo)⁴, así como de las élites. Respecto de la modernidad latinoamericana como “simulacro urdido por las élites”, García

² Martín-Barbero recoge el planteamiento de Daniel Pécaut concluyendo que el resultante “individualismo no contendría ningún elemento propio del proceso de conquista de autonomía de parte del sujeto, no sería sino un efecto de la desagregación del tejido social” (250).

³ Según Fernando Uricechea, “Nuestra nacionalidad ha sido, entonces, forjada por el Estado y por ello mismo acarrea siempre consigo la posibilidad de ser regentada y tutelada políticamente. Es una nacionalidad heterónoma, constituida desde afuera: auspiciada más por la política que por la historia y la tradición. La crítica de nuestra nacionalidad pasa primero por la crítica de nuestro Estado” (en Sánchez Gómez 127-128).

⁴ Conferencia en el Instituto de Estudios Políticos, Bogotá, 1997.

Canclini resalta la figura del “criollo letrado” que ejerce del árbitro del saber y del buen gusto en “la corriente romántica de la modernidad al conceder mayor legitimidad y valor al arte en la medida en que pueda ver en él una prolongación ampliada de su afectividad cotidiana” (139). Como reacción a este contexto cultural se forma la postura desencantada y melancólica del intelectual.⁵ En la conocida conferencia que dio Álvaro Mutis (1965) en los años 60, prefigurando el carácter que define a Maqroll El Gaviero, su personaje más célebre, por falta de una palabra que de modo positivo exprese la pérdida de la esperanza, articula su tesis sobre la relación entre la lucidez y la desesperanza. Mutis parte de la idea central de *La condición humana* de André Malraux, sosteniendo que la desesperanza es la condición fundamental del lúcido frente a la historia y la utopía. Refiriéndose a *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, menciona algunos atributos del lúcido: incomunicabilidad; soledad; la “estrecha y peculiar relación con la muerte”; “no está reñido con la esperanza”, pero rechaza “toda esperanza más allá de los más breves límites de los sentidos, de las más leves conquistas del espíritu”. Más allá de la posible existencia de un “meridiano de la desesperanza”, de un espacio propicio para experimentar la condición del desesperanzado que lleva a Mutis a señalar el sofocante ambiente trópico de las novelas de García Márquez y, ante todo, al protagonista de *El coronel no tiene quien le escriba*, la desesperanza se convierte en la marca de una literatura con postura neoquímica que desvela el instrumentalismo de la razón cínica.⁶

⁵ “El intelectual de los 90 adopta en cierto sentido una pose desencantada frente a su mundo circundante, una especie de melancolía más que una definición teórica o ideológica frente a las posibilidades reales o potenciales de cambio de la sociedad” (Sánchez Gómez 99). Idelber Avelar se refiere, retomando la idea de Walter Benjamin, a la crisis del aura del letrado latinoamericano, a lo postaurático en la era de mercantilización del campo intelectual y literario (41).

⁶ Es la tesis de Peter Sloterdijk (2003) sobre el carácter cínico del estado de la razón contemporánea y la propuesta de la recuperación del neoquimismo de Diógenes

Por un lado, la negatividad de la razón expresada por André Malraux, “Conocer por la inteligencia es la vana tentación de no hacer caso del tiempo” (citado por Mutis 13) implica el tema central de las figuraciones del yo y de los procesos de subjetivación representados en la narrativa, eso es, la experiencia que surge de la relación entre conocimiento y tiempo. La literatura actual retoma la lucidez desencantada y experimenta la desesperanza en espacios urbanos. Por otro lado, la fértil metáfora de la franja amarilla ofrece una oportunidad para reflexionar sobre la historia de Colombia en tanto que simulacro, construyendo desde la reapropiación literaria historias particulares, así como formulaciones estéticas heterogéneas.

El contexto del olvido histórico del pueblo surcado por las ideologías y sus avatares que han regido la política del país desde la Independencia se actualiza hoy con el fin de las utopías en el *realismo capitalista*. Con este término, Mark Fisher (2009) se refiere al poder de la falta de alternativa congénita del cinismo mercantil sobre la esperanza de cambio. Como intentaré argumentar, en la literatura contemporánea colombiana existe una reflexión que permite pensar en las estéticas de lo contingente, caótico y híbrido como una alternativa.

Según Jacques Rancière (2006), la subjetivación política por heterológica siempre pasa por negación, demostración e identificación imposible. En oposición a los grandes relatos ubica el utópico *topos* del sujeto político en la maniobra discursiva de un *estar-entre* las autoridades identitarias.⁷ Es precisamente el carácter interseccional de

Laercio como herramienta de resistencia actual (autopreservación, hedonismo ético, animalización, lo escatológico, sexualidad abierta). Esta idea es desarrollada y aplicada a la novelística de Fernando Vallejo por Diana Diaconu (2013) quien observa la postura neoquímica en la escritura autoficcional del autor antioqueño.

⁷ “El lugar de manifestación de la diferencia no es lo “propio” de un grupo o su cultura. Es el *topos* de un argumento. Y el lugar de exposición de ese *topos* es un intervalo. El lugar del sujeto político es un intervalo o una falla: un *estar-junto* como *estar-entre*: entre los nombres, las identidades o las culturas” (Rancière 2006, 24). En este sentido, Broncano advierte sobre la existente restricción de distancia de los

la desesperanza, de la lucidez desencantada, que la convierte en el campo estratégico de lo que Silviano Santiago define como atributo de la identidad posmoderna latinoamericana, viendo en lo disruptivo la prueba de la pervivencia de la utopía. “Estar entre” es el “entre-lugar” de la estrategia del discurso latinoamericano en el descentramiento de la tradición cultural europea: “A maior contribuição da América Latina para cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza” (1978, 18).⁸ Esta idea es defendida también por Martín-Barbero, para quién la cultura latinoamericana se define como antihegemónica y antiesencialista, ocupando un lugar oblicuo, suscitando nuevas propuestas en el “apasionante desafío a la imaginación”.⁹

grandes relatos: [...] en la controversia contemporánea sobre la identidad y lo universal nos amenazan dos fuerzas oscuras anunciadas por esos mitos [el mito de la caída y el mito del cuerpo místico]: la fuerza de la salvación en la diferencia y la fuerza de la salvación en la unidad” (Broncano 46-47).

⁸ Hay un dialogismo entre el concepto de la posmodernidad de Santiago y el pensamiento de François Lyotard: “La idea misma de modernidad está estrechamente atada al principio de que es posible y necesario romper con la tradición e instaurar una manera de vivir y de pensar absolutamente nueva.”, sin embargo, en vista de un progreso instrumentalizado “[...] es más una manera de olvidar o de reprimir el pasado, es decir, de repetirlo, que una manera de superarlo” (1994, 90), y con García Canclini quien sostiene la idea de “[...] la posmodernidad no como una etapa o tendencia que reemplazaría el mundo moderno, sino como una manera de problematizar los vínculos equívocos que éste armó con las tradiciones que quiso excluir o superar para constituirse” (Canclini 23). Con referencia a la modernidad latinoamericana y colombiana destacan los ensayos de Martín-Barbero (2001) y de Fernando Cruz Kronfly (2007).

⁹ Véase Martín-Barbero, “Pensar nuestra globalizada modernidad. Desencantos de la socialidad y reencantamientos de la identidad”, *Iberoamericana* 30, 2008, pp. 137-153. Dentro de una de las posibilidades más características de la estética disruptiva destacan las propuestas del accidentalismo americano como es el “ethos barroco”, propuesto por Bolívar Echeverría (1998), al que nos referiremos en el cap. 4., y las diferentes formas de lo que Mabel Moraña (2010) define como “escrituras límites” que traen el tema de la diferencia y de las subjetividades no normalizadas al centro de la representación literaria.

Para algunos, como ha sido el caso de la generación *McOndo* (Fornet 2005) y de la crítica del mito y archivo en González Echevarría (1998), uno de los efectos de las circunstancias sociohistóricas actuales es la conciencia del fracaso del modelo totalizador de una identidad compartida, transnacional y latina.¹⁰ En uno de sus ensayos dedicados a la literatura, Gutiérrez Girardot advierte sobre el poder real de la literatura sobre la sociedad. Revisando las reflexiones literarias latinoamericanas como intentos de autodefinición postcolonial (desde la dicotomía “civilización y barbarie” hasta el “realismo mágico”), el filósofo colombiano advierte su movilidad entre contextos históricos y corrientes de pensamiento dispares, generando la descontextualización de las dicotomías.¹¹ Mediante la apropiación de imaginarios heredados de Europa promueven la exotización de la (auto)percepción latinoamericana: “Esos ‘mitos’ literarios se han convertido en ‘axiomas aparentes’, que sobrepasan los límites de la literatura y llegan a convertirse en normas

¹⁰ Recuperando la idea benjaminiana de la pérdida de lo aurático en el arte, Avelar observa la “vocación *compensatoria* del boom”. Esta se debería al “proceso incompleto de duelo” por la pérdida del proyecto civilizatorio dirigido desde la ciudad letrada. El tema de la identidad continental, central al boom, se definiría por la pérdida identitaria que debe ser compensada a través de la novela total que “provee la base ficcional para la creencia de que una vez se fue idéntico a sí mismo [...] El boom, más que el momento en que la literatura latinoamericana “alcanzó su madurez” o “encontró su identidad” (“un continente que encuentra su voz” fue la consigna fono-etnologicéntrica repetida hasta la saciedad en aquel entonces) puede definirse como el momento en que la literatura latinoamericana, al incorporarse al canon occidental, formula una compensación imaginaria por una identidad perdida, identidad que, desde luego, sólo se construye retrospectivamente, es decir, sólo tiene existencia en tanto identidad perdida. Como en el *Nachträglichkeit* freudiano, la memoria del trauma es el verdadero trauma, no hay otro proceso primario sino la ficción producida retrospectivamente por el secundario” (49).

¹¹ Parecidamente, en *La arqueología del saber*, Foucault (2002, 33 y ss.) se refiere a la necesidad de deconstruir las síntesis fabricadas, las agrupaciones de discursos distantes que determinan la conciencia colectiva.

tácitas con consecuencias políticas irracionales” (342).¹² Los conceptos identitarios que han formado el pensamiento desde y hacia América Latina son revisados continuamente.¹³ El poder de las grandes epopeyas nacionales o regionales en la circulación simbólica estableció una serie de arquetipos identitarios (criollismo, regionalismo, mestizaje) que siguen dominando el imaginario cultural.¹⁴

Si aceptamos, como afirma Fernando Aínsa (2010), que “La originalidad es el problema de autodefinición del hombre, el problema de descubrir cierta identidad entre el hombre y la idea de su creador”, podemos relacionarlo con la cristalización del sujeto en la voz reflexiva e la identidad narrativa estudiada en el cap. 3.3. Abordar el tema de la identidad se ha vuelto cuestión de encontrar la voz como forma de autorreconocimiento en el proceso del relato de las

¹² Véase capítulos “La identidad hispanoamericana” y “Sobre el problema de la definición de América”, en Gutiérrez Girardot 2012.

¹³ P. ej., según Anna Housková, “Osobitým rysem hispanoamerické literatury se stalo [...] téma kulturní identity. Pozornost spisovatelů se zde nesoustřeďuje na analýzu společnosti a jednotlivců, v popředí nestojí otázky sociologické, psychologické ani etické, nýbrž právě potřeba reflexe vlastní kultury” (12). Esta observación marca el punto de inflexión, ya que distingue los temas que cobran insistencia en la crítica actual – el análisis social y el lugar del sujeto, la ética-, sirviéndose de los intentos de una definición identitaria colectiva en una tensión productiva que estos ejercen sobre el sujeto.

¹⁴ En el caso colombiano se podrían mencionar novelas que en su momento marcaron la imaginación identitaria: *La María* (1867), *La Marquesa de Yolombó* (1928), y, claramente *Cien años de soledad* (1967). En el contexto de los *mass media* y del traslado de la ficción al cine y a las nuevas plataformas, parecido efecto se puede observar, sin duda, en la trascendencia del ideario sicaresco desatado, involuntariamente, por *La virgen de los sicarios* (1994). De modo invertido, la identificación, al experimentar el desencanto por lo propio, es atraída por los imaginarios ajenos. Como sentenciaba el cómico colombiano Jaime Garzón: "Resulta que en Colombia no hay colombianos, vea... Los ricos se creen ingleses, la clase media se cree gringa, los intelectuales se creen franceses, y los pobres se creen mexicanos" (en <https://www.jaimegarzonforero.com/muro>).

figuraciones del yo. En el sentido del carácter relacional de la identidad, Leonor Arfuch (2010) propone el concepto de “espacio biográfico”, partiendo de la tensión entre lo privado y lo público. Desde la reivindicación de la otredad (testimonio-interlocutor), la reflexión sobre el acceso a la experiencia y a la memoria del sujeto en el contexto del giro subjetivo apunta al diálogo entre lo individual y lo social, permitiendo observar las posibilidades de comprender el mundo a partir de la formación de una voz como identidad narrativa. Estos rasgos de la formación del espacio biográfico como principalmente dialógico y temporal resuenan con el tema de la autoestructuración y autopoiesis como procesos dinámicos de la identidad seguidos en este estudio.

Situándose en el contexto de crisis, del fracaso, de una pérdida de experiencia identitaria, cuestionando las tradicionales limitaciones territoriales y de herencia, del patrimonio y de la pertenencia, la narrativa configura, en diálogo con el lector, los referidos territorios existenciales como espacios reterritorializados. Asimismo, la toma de posesión estética, como advierte Magdalena López, articula la estrategia de desfamiliarización con la experiencia “de desarraigo ya no simplemente como una dislocación geográfica o nacional, sino como la pérdida de las certidumbres sobre las que se fundamenta nuestra visión del mundo, entre ellas nuestra relación con el pasado” (22).

Al nivel más general, al no poder escapar a la relación siempre metafórica, el curso de la identificación en la literatura debe pensarse como “heterotrópico”, eso es, en la pluralidad de relatos que constituyen el mapa identitario de América Latina. Refiriéndose a los procesos de significación de los tropos fundacionales, dentro del giro hermenéutico se examina tanto la producción de los tropos culturales como sus modos de interpretación y reapropiaciones particulares (Jáuregui - Dabove 2003). Este sería el campo de encuentro entre el contexto sociohistórico colombiano designado como sintomático de la violencia y convertido en el ethos asumido como propio y perpetuado

por la cultura, y la conciencia de su poder que como un nuevo tropo fundacional oculta otras posibles interpretaciones o redefiniciones del concepto mismo de la violencia.¹⁵

Compartimos en este punto la visión de Néstor Salamanca para quién “el denominador común de la literatura colombiana contemporánea no es la violencia sino el exilio” (36). Con ello no se pretende negar el papel que la violencia pueda ejercer sobre exilios reales, sino que se advierte al carácter transitorio, descentrado, “heterot(r)ópico” de las identidades. A la “propia condición de exiliado en la lengua y la “tierra” maternales”, se transpone la “experiencia del inhabitar” provisoriamente el texto literario (Rancière 2006, 55-56). Estas son las experiencias que comparten los protagonistas de las obras aquí analizadas, habitando un no-lugar estratégico de la escritura y de la memoria. Desde allí se constituye una experiencia identitaria como experiencia límite del exilio al depender de las posibilidades representativas del lenguaje. Uno de los rasgos de este tipo de escritura coincide con la ansiedad resultante de la presencia del poder real y sus constantes reclamos sobre la libertad del sujeto, sobre los modos de experiencia y las posibilidades de interpretación y expresión.

¹⁵ En Colombia, la construcción de la identidad nacional después del Bogotazo (1948) y la época de la Violencia se ha transformado en el ethos de una “sociedad violenta por naturaleza” (Patiño Villa 1095 y ss). El auge de la novela sicarésca y el traslado del imaginario típico del narcotráfico a la industria cultural refleja la fuerza de este ethos sobre el campo del arte. Bajo este veredicto se ocultan violencias no relacionadas directamente con el estado de guerra, vinculadas con el racismo, con el conservadurismo y el poder real de la Iglesia sobre las normas sociales (el tema del cuerpo y del género), el machismo, el feminicidio, el tráfico de menores, etc., cuyos orígenes y funcionamiento reclaman un discernimiento que no se contente con las refregadas causas naturales. Entre los ejemplos de la literatura que reacciona a este hecho podemos mencionar la novela de Abad Faciolince, *La Oculta* (2014), que representa una posible respuesta al desgastado significado de la violencia y observa sus formas más sutiles y discursivas.

La experiencia de este tipo de exilio identitario se puede comparar con la experiencia del vacío que, según Maurice Blanchot, atraviesa el gesto semántico signado por la negatividad: “¿Cómo hablar de sí, cómo hablar verdaderamente de sí, y cómo, al hablar, mantenerse en lo inmediato, hacer de la literatura el lugar de la experiencia original? El fracaso es inevitable, pero las vueltas del fracaso son evocadoras, porque esas contradicciones constituyen la realidad del esfuerzo literario” (55). Adelantando los temas desarrollados en el cap. 3, aparece aquí el carácter irónico de la representación literaria de la experiencia, la negatividad visible en las novelas autoconcientes y metaficcionales. Josefina Ludmer propone el término de escritura *postautónoma*, también podría decirse postaurática, característica por su exhibición de los realismos, por la distancia con respecto a la literatura clásica y moderna y por su concepto de la realidad cotidiana como ya representada y ficcional (151-152).¹⁶

Se podría matizar que estas apuestas literarias, características de una buena parte de textos actuales, se inscriben en la misma tradición de des(identificación) entre arte y realidad, asumiendo la autonomía del arte en la modernidad como un hecho comprobado. Esto se comprende por la innegable dominancia de la ciudad letrada sobre la cultura latinoamericana. Sin embargo, desde las actualizaciones teóricas del concepto de la modernidad literaria se advierten desestabilizaciones inseparables del estatuto de la

¹⁶ Entre los libros que Ludmer considera postautónomos, menciona también la novela *Basura*, de Abad Faciolince. Según González Echevarría, después de las ficciones de archivo, como él llama la relación ambigua entre la novela y los discursos hegemónicos (jurídico, científico y antropológico) que aquella imita y rehúye viene “[...] un tipo de texto que no está animado por ansiedades sobre el origen, exento de añoranza de identidad y aparentemente desligado de la historia, [...] textos indiferenciados que combinan elementos de la crítica y de la ficción, estas narrativas se ofrecen como la nueva norma híbrida de algo que ya no sería literatura” (14).

literariedad en la esfera social: “literatura significa la emergencia histórica de un modo de textualidad y de racionalidad” (Rancière, en Bolón 33).¹⁷

La autosuficiencia de la función poética frente a las demás funciones del lenguaje descubre, como advertía Mukařovský (1948), en el interior de la obra una “constante tensión” al moverse entre la conciencia de su carácter sùgnico y el horizonte del enunciado dirigido a su afuera. Trasladaada al contexto de los actos performativos la tensión se vincula con el alcance del poder real de la articulación simbólica.¹⁸ Según Rancière, “Hay en la novela conjunción de dos fenómenos: un fenómeno de dispersión y de deslegitimación de la palabra que marca al mismo tiempo su textura interna y su modo social de circulación, pero también una meta de saber, por la que la literatura es pensada como revelación de la poeticidad inmanente de un mundo” (en Bolón 30). El carácter paradójico del género de la novela se plasma entre la crisis de la literariedad y del sujeto: “[...] es la literariedad del animal humano lo que la novela debe condenar, y de la que vive, sin embargo. La novela está trabajada por el hecho de ser la escena legítima de la palabra ilegítima” (en Bolón 31). Con todo, Blanchot argumenta que es una situación propia de las letras desde las arquetípicas *Confesiones* de Rousseau. Siguiendo las observaciones de Jean Starobinski sobre la escritura de Rousseau, Blanchot concluye que “Rousseau inaugura este tipo de escritor al que hemos llegado más o menos todos, empeñado en escribir contra la escritura, 'hombre de letras alegando contra las letras', hundiéndose luego en la literatura con la esperanza de salirse de ella, y, por último, escribiendo sin tregua porque ya no hay posibilidad de comunicar nada” (52-53).

¹⁷ Con lo cual solo se puede constatar el atractivo que el modo de pensar literario ejerce sobre las renarraciones teóricas, así como se apropia de ellas (Culler 2000).

¹⁸ Al problema de la referencialidad en la enunciación y textual nos referimos en cap. 3.1 y 3.2.

Esta situación paradójica puede pensarse como reclamo a la novela de un diálogo con las corrientes vanguardistas y el continuo examen de las convenciones del arte y la vida.¹⁹ El impacto del fin de la historia sobre el sujeto produce una temporalidad cotidiana, fragmentada y centrífuga, que se ofrece a la experimentación formal, a la recuperación de estrategias de ensamblaje, bricolaje, minimalismo, que juegan con el concepto de lo real: “Para algunos el tiempo cotidiano es “la realidad”, no una realidad histórica sino uno de los grados de realidad de hoy: una realidadficción [sic] que hace porosas las fronteras entre vivido e imaginado” (Ludmer 40). La experiencia de la temporalidad cotidiana, caracterizando gran parte de la narrativa actual, “parece tener un sentido y un sujeto. Es una temporalidad intimapública [sic] cortada en fragmentos o bloques de tiempo (instantes, horas, días, días de la semana) que incluyen una variedad de ciclos repetitivos. El tiempo cotidiano es un tiempo roto, hecho de interrupciones y fracturas, que se repite cada vez como lo mismo y lo diferente: comer, dormir, mirar TV, leer diarios... Los

¹⁹ Distanciándose de la tesis sobre el fracaso de las neovanguardias de Bürger (*Teoría de la vanguardia*), Hal Foster sostiene que “entre las vanguardias históricas y las neovanguardias [hay] una compleja relación de anticipación y reconstrucción (15). En contraste con la idea de Bürger de que las neovanguardias por medio de la repetición reintegran la energía rupturista al mercado cultural, el mérito de las neovanguardias, según Hal, consistiría en poner en entredicho la ilusión de originalidad y autenticidad de la inmediatez del *readymade* o del flujo de conciencia, así como de la ruptura con la que las primeras fueron identificadas por la crítica. Por este motivo, en clara oposición el ethos romántico y melancólico que acompaña las primeras vanguardias no sería sino por la reelaboración neovanguardista que aquellas se comprendieran como ataques “contextuales y performativos”: “Para los artistas de la vanguardia más aguda tales como Duchamp, el objetivo no es ni una negación abstracta del arte ni una reconciliación romántica con la vida, sino un continuo examen de las convenciones de ambos” (18).

bloques fluyen en sucesión en una serie que nunca se unifica ni totaliza. Fluyen en tiempo presente” (Ludmer 40-41).²⁰

Transgresora es la estrategia de especulación, con la cual Ludmer intenta ordenar el tiempo en tensión con las representaciones fijas. La especulación o imaginación contemporánea se definiría como un desplazamiento que, enraizado en lo fragmentario, inventa suturas, arma totalizaciones y construye archivos personales. El carácter paradójico del proceso de la totalización se articula mediante rupturas y actualizaciones, convirtiendo el texto en el tejido de suturas personales. Las ficciones como “fábricas de realidad” u órdenes posibles, paralelos a lo cotidiano, articulan cada uno su “teoría del tiempo” personal (43). Situándolas en el ámbito de lo subjetivo, teoría y tiempo no son fuerzas antagónicas sino la materialización del deseo que encuentra en cada uno de los tres escritores analizados en este trabajo su respuesta particular.

²⁰ En rechazo a la razón cínica, las figuraciones del yo se situarían en las prácticas vanguardistas que „señalan un pronunciado giro hacia lo corporal y lo social, a lo abyecto y lo específico para un sitio. Partiendo de un régimen convencionalista en el que nada es real y el sujeto es superficial, gran parte del arte contemporáneo presenta la realidad en la forma de trauma y al sujeto con la profundidad social de su propia identidad. Tras la apoteosis del significante y lo simbólico, pues, asistimos a un *giro hacia lo real* por un lado y a un *giro hacia el referente* por el otro (Foster 126).

3. Sujeto entre filosofía y literatura: ejercicios de distancia

En el conocido artículo “¿Quién viene después del sujeto?”, Jean-Luc Nancy (2014) resume brevemente la crítica del sujeto y ofrece una salida al nihilismo reconsiderando la relacionalidad y la materialidad del existente. El *quién* de la pregunta se convierte en la afirmación del sujeto cuya relacionalidad se ha ido perdiendo con el avance de la modernidad. Por un lado, en cuanto a lo material, Nancy advierte sobre el vínculo reclamado por Descartes entre el espíritu y la materia que articulan el cuerpo del existente. Por el otro lado, el sujeto autoestructurado a través de síntesis simbólica ha sido definido por Hegel como “lo que es capaz de retener en sí su propia contradicción”. La relacionalidad del sujeto partiría de la restitución gramática de su propia “extranjería” mediante el verbo “ser” que proyecta y percibe lo real como propio. En otras palabras, desde la experiencia del extrañamiento ante el mundo el acceso a la relación de propiedad se efectúa mediante la resignificación de la falta en la cual el sujeto recompone sus proyecciones vitales y puede llegar a articular cambios simbólicos. Asimismo, la relación entre el carácter contradictorio de la síntesis simbólica y la apropiación, como se advierte, gravita sobre la capacidad de retener, eso es, sobre el aspecto espacio-temporal del acto del conocimiento que se dirige a ese *quién*. Según sostiene Cavarero (8), cada definición, cada descripción corre el riesgo de contribuir a la monstruosidad, al fantasma de la utopía universalista de lo que es el Hombre.

El extrañamiento como separación entre sujeto y objeto (también de sí mismo), es el motivo principal de la experiencia humana. Siendo un espacio del lenguaje y de la imaginación, la relacionalidad implica, primero, una revisión del anclaje lingüístico y textual y, segundo, desde la perspectiva de la mimesis se ofrece a una serie de reflexiones sobre posibilidades y limitaciones de la representación literaria de la identidad narrativa. Ambas, como intentaré demostrar, apuntan a la situación de un yo que aún es solo

potencialidad, es decir, una posibilidad del “ser” del sujeto producto del acto de figuración del yo.

3.1 Centralidad del sujeto: enunciación

En su esfuerzo de vincular la lingüística a la semiología, Émile Benveniste establece la centralidad del sujeto hablante en su *teoría de la enunciación* (1977, 82). Según el lingüista francés, la subjetividad es “la capacidad del locutor de plantearse como "sujeto". Se define no por el sentimiento que cada quien experimenta de ser él mismo (sentimiento que, en la medida en que es posible considerarlo, no es sino un reflejo), sino como la unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas que reúne, y que asegura la permanencia de la conciencia” (1971, 180). Esto es posible solamente en y por el lenguaje que, a la vez, encausa la experiencia de sí del sujeto resultante de la enunciación. Mediante esta se ejecuta la reproducción de la realidad supeditada a la trascendencia del ego en tanto “permanencia de la conciencia”.

En la introducción al problema del hombre en la lengua, Benveniste aclara las condiciones discursivas del sujeto que permiten contemplar la propiedad singular y original de la autorreferencialidad y la subjetividad, sobre las cuales gravita la apropiación y el ejercicio de la lengua. Se sigue que la organización de la persona verbal (y de sus formas pronominales y deícticas) rige por correlaciones de subjetividad y de personalidad. Un doble modo relacional de la lengua opone la dimensión interhumana a la referencial. La primera oposición es alocucional entre un “yo” interior al enunciado y un “tú” imaginado, no-subjetivo. La interioridad al enunciado como “instancia de discurso” activa un continuo reajuste de este mediante “[...] actos discretos y cada vez únicos merced a los que la lengua se actualiza en palabra en un locutor” (1971, 172). La segunda oposición conduce el

discurso fuera de la alocución hacia un objeto, a la vez que determina la no-personalidad de un “él”, ausente de la dimensión interhumana.

En efecto, el reajuste discursivo tiene su origen en el carácter objetivamente no referencial, cambiante, que acompaña el devenir de “yo” como no identificable con una entidad fuera de la enunciación, ya que “[...] *yo* es el individuo que enuncia la presente instancia de discurso que contiene la instancia lingüística *yo*” (Benveniste 1971, 173).

La correlación interna de la enunciación en la cual gravita todo enunciado como manifestación del espacio autobiográfico, se sostiene sobre la endeble franja temporal asignada por la instancia discursiva, lo cual tiene efecto recíproco sobre el sujeto: “La instancia de discurso es, así, constitutiva de todas las coordenadas que definen el sujeto” (Benveniste 1971, 184) y de “*su* realidad que es la del ser” (180). En otras palabras, en el sujeto como permanencia de la conciencia se concentra la relación ambivalente entre el presente del discurso y la autoridad que, como se ha observado, reposa sobre la fugaz actualización de la lengua, cuya estructura le lega un lugar virtual sin un asidero referencial fuera de la misma. Por lo tanto, la no-referencialidad de la primera persona es concomitante a la subjetividad que, para poder ser, debe simular su referencialidad como centro de la enunciación.

Así, el simulacro es inevitable y funcional de todo acto de reflexión (autoconciencia, autonomía, identidad, etc.). De modo parecido, apuntando al origen del *ego cogito*, Agamben arguye que el sujeto cartesiano anterior a su reducción a la “realidad psíquica sustancial”, anterior al desdoblamiento del ego del conocimiento y de la experiencia solo es posible en relación al yo de la lengua: “En su pureza originaria, el sujeto cartesiano no es más que el sujeto del verbo, un ente puramente lingüístico-funcional, muy similar a la “scintilla synderesis” y al “ápice de la mente” de la mística medieval, cuya realidad y cuya duración coinciden con el instante de su enunciación” (2007, 22).

Según el plano concéntrico, cuyo eje y punto de fuga en tanto que instancia discursiva del *yo* gramático coinciden, la disposición del sujeto ante la lengua está marcada por una ambigüedad constitutiva. Esta emerge de la actualización de la lengua que está estrechamente relacionada con la actualización de la experiencia discursiva como apropiación por parte del sujeto (Benveniste 1977, 70-71). El nexo que vincula la lengua –es decir, al sujeto– con la sociedad resulta paradójico al someterse a dos determinantes opuestos y complementarios a la vez, eso es, a la “emanación irreductible del sí más profundo en cada individuo” (102-103) y la dimensión objetivable, supraindividual de la lengua. Estos dos aspectos de la producción del lenguaje como actualización personal de la convención social de la lengua remiten al orden semiótico del enunciado. El valor del género discursivo en la polifonía literaria (Bajtín 1982), introduciendo entre la oposición saussureana *langue-parole* la actualización por parte del hablante de constructos discursivos ya existentes, implica el movimiento vertical más evidente en el lenguaje poético. La apropiación puede pensarse en términos de la estetización, de adaptar el instrumento denotativo a los propios intereses del sujeto.

Asimismo, el poder relacionado con el ejercicio de la palabra reposa sobre la condición pragmática de la instancia de discurso como autoridad, ya que, de un doble modo, crea y restringe la comunicación. Refiriéndose en este punto a Benveniste, Agamben idea un giro ontológico que refleja la centralidad de la instancia de la enunciación, reparando en la conminación original del lenguaje como ley, al acto de la orden mediante la cual el lenguaje delega al ser el ordenamiento del mundo: “Si la ontología es la relación entre el lenguaje y el ser, en la ontología de la orden el acento está puesto en el lenguaje, que hace que algo sea; mientras en la ontología clásica el acento está puesto en el ser o en la correspondencia entre lenguaje y realidad, en la otra ontología tenemos sólo una orden de ser” (citado por Sandino Núñez, en Bolón 52-53). Sandino Núñez concluye que “el

sujeto no es sino la orden de significar dada al ser” (en Bolón 53).²¹ Este giro reubica la situación del sujeto más allá de su no-referencialidad discursiva. Los temas de la emancipación, individualidad o autenticidad moderna adquieren otra dimensión al situarse la actualización y la apropiación de la lengua como congénitas de la conminación original por la lengua.

La comunicación implica una oposición asimétrica que corrige la dualidad tradicional de yo/otro o individuo/sociedad, señalando la situación singular del hombre en la lengua: ““ego” tiene siempre una posición de trascendencia con respecto a *tú*; no obstante, ninguno de los dos términos es concebible sin el otro; son complementarios, pero según una oposición “interior/exterior”, y al mismo tiempo son reversibles” (Benveniste 1971, 181). Este hecho señala el carácter claramente dialógico de la subjetividad en el lenguaje, reapropiándose el sujeto en la instancia discursiva de experiencias que no pueden prescindir de un *tú*, imaginario, lector u oyente, de “[...] una simultaneidad en el encuentro de ambas miradas, pero cada una situada, respecto de la otra, *en* un punto diferencial e irreductible. En el límite, una razón dialógica como modo de relacionamiento con el mundo” (Arfuch 2005, 28). Volviendo con Agamben, la instancia del discurso conminada por el lenguaje a significar no puede colmar su soledad al estar conminada al otro, circunstancia que se vuelve productiva a la hora de considerar los textos literarios desde la perspectiva de la escritura como una carta.

Por lo tanto, al menos tres movimientos determinan la introducción del individuo en la lengua: el abismamiento que, como hemos visto, cobra su insistencia autorreferencial con el uso de la

²¹ Instancia e instante derivan del lat. *instare* (estar encima). En la revisión del enunciado performativo de J.-L. Austin, Benveniste advierte que este rasgo autorreferencial “No tiene existencia más que como acto de autoridad. [...] Así, un enunciado performativo debe nombrar la ejecución (*performance*) de palabra y su ejecutor” (1971, 194-195). En consonancia con Agamben, se puede formular que todo enunciado es performativo en la dinámica de la ontología del orden.

primera persona; la orden de significar; y el dialogismo con lo otro (“tú” imaginado, un objeto). La organización de *su* estar-en-el-mundo se desprende, además, de jerarquías y procesos de la diferencia por los cuales se ve afectado. De este modo, la instancia discursiva prefigura la “práctica significativa”, propuesta por Julia Kristeva, como trayectoria semiótica: “La travesía del sistema de signos obtiene mediante la puesta en marcha del sujeto hablante que toma al sesgo las instituciones sociales en las que previamente se reconocía, y coincide así con los momentos de ruptura, renovación y revolución de un sujeto” (44). La ruptura es ejecutada a nivel de la relación íntima del sujeto con el lenguaje al intervenir las convenciones y devolver un vitalismo dialógico a los lazos sociales. En *Revolución Íntima*, Kristeva parte del psicoanálisis freudiano y de la transgresión de la autoridad (padre) como crimen que se repite en la práctica significativa: “[...] existe una necesidad de sacrificio en el sentido de una rememoración y de una representación del crimen inicial [...] el ser humano necesita representarse las cualidades del padre (lo que Lacan llamará la “función paterna”) si, y sólo si, remeda la transgresión de su autoridad, o la rebeldía contra aquella identidad” (33). La pregunta que Kristeva plantea es congénita de la posibilidad de la rebeldía en el arte y en la representación mimética como “remedo” de la transgresión. Desde el señalado acto de la rememoración, el eterno retorno de Nietzsche (2005) en su dimensión temporal puede pensarse aquí en relación con la noción freudiana de *zeitlos*, atemporal, que Kristeva vincula con la vuelta a lo arcaico, a la memoria personal (35). Este movimiento configura el escenario desde el cual es posible desarrollar figuras de rebeldía que implican el mencionado sentido vertical, la vuelta a los orígenes de la relación entre el lenguaje (así como del lenguaje literario) y el sujeto.²²

²² Las tres figuras de la rebeldía son: transgresión del interdicto; repetición, perlaboración, elaboración; desplazamiento, combinatorias, juego (Kristeva 36). Desarrollando su análisis a base de textos de Aragon, Sartre y Barthes, Kristeva

La relación del sujeto con su propio lugar en el lenguaje prefigura cualquier posicionamiento del ser frente al tiempo y el espacio, convirtiéndolos en entidades que se estructuran según el reflejo del sujeto. Siendo el texto el espacio transitado por la figuración del yo, los aspectos de la existencia lingüística parecen ser aún más complejas.

3.2 Voz y cuerpo en el laberinto textual: simulacro e ironía

La pregunta que se está planteando Blanchot –cómo hacer de la literatura el lugar de la experiencia original– implica el carácter referencial del texto. En respuesta al concepto de la experiencia perceptiva original en Edmund Husserl, Jacques Derrida llama la atención sobre el carácter sígnico de lo real en nuestra percepción y sugiere la imagen de la galería con cuadros que representan a otros cuadros en una galería. Como un continuo sin comienzo ni fin, la representación sería un fenómeno del laberinto: “Del pleno día de la presencia, fuera de la galería, ninguna percepción nos está dada, ni seguramente prometida. [...] Queda entonces *hablar*, hacer *resonar* la voz en los corredores para suplir el estallido de la presencia. El fonema, la akoumene es el *fenómeno del laberinto*” (1985, 167).²³

resalta “la rebeldía contra la identidad” encaminada a configurar la subjetividad como síntesis de lo universal y lo singular: “[...] yo tomo las palabras de la tribu para inscribir en ellas el despliegue de mi singularidad” (38-40).

²³ Jameson traslada la metáfora de la galería directamente a la caverna platónica: “La producción cultural ha sido llevada hacia el interior de la mente, dentro del sujeto monádico: éste ya no puede mirar directamente con sus propios ojos el mundo real en busca del referente, sino que, como en la caverna de Platón, debe dibujar sus imágenes mentales del mundo sobre las paredes que lo confinan. Si queda aquí algún realismo, es el “realismo” surgido de la conmoción producida al captar ese confinamiento y comprender que, por las razones singulares que fueren, parecemos condenados a buscar el pasado histórico a través de nuestras propias imágenes y estereotipos populares del pasado, que en sí mismo queda para siempre fuera de

nuestro alcance” (26). El camino del sujeto de la enunciación al texto ha sido transitado por los estructuralistas desde la Segunda Guerra Mundial y ofrece dos ejemplos del desarrollo teórico y literario hacia la figuración del yo. En los 60, mientras Michel Foucault coronaba su arqueología del saber, así como canalizaba el desencanto de la postguerra certificando la muerte del hombre, Roland Barthes, en el ensayo “La muerte del autor” (1968) recuperaba su temprana tesis reunida en el *Grado cero de la escritura* (1952), avistando en la escritura el abismo sin fondo de toda identidad del hombre individual/moderno, de su prestigio autoral que se desvanecía al habitar aquel “lugar neutro, compuesto, oblicuo” de la escritura (1987, 65). Esta posición reflejaba la conciencia del carácter discursivo de la representación literaria. El giro lingüístico apuntaba al lugar del sujeto en la enunciación. El autor es reemplazado por “[...] una escritura que no puede pararse jamás: la vida nunca hace otra cosa que imitar al libro, y ese libro mismo no es más que un tejido de signos, una imitación perdida, que retrocede infinitamente” (70). Según Barthes, el vértigo de la escritura (parecido a la orden de significar) confluiría en un lector purificado de esencialismos. Como se puede observar en la parte final del ensayo, Barthes se refiere a la función-lector, un lector idealmente escritural, el espejo del escritor despersonalizado por la escritura: “[...] la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito” (71). De este modo se cierra la argumentación del ensayo que partía de la destrucción de todo origen en la escritura en la que se confirma la muerte del sujeto histórico y da lugar al sujeto-función del devenir como sujeto semiótico. De modo análogo, la conciencia sígnica es advertida por Brian Rotman, quien aplica el análisis interdisciplinario e inderdiscursivo de Foucault a la semiótica de cero y a la abstracción del valor a través de la moneda impresa, con los cuales se inaugura la modernidad, planteando una “subjetividad secundaria” o un “sujeto semiótico” con carácter performativo: “such subjects are not to be identified with individuals, with persons who feel themselves to be authors and recipients of sign utterances; rather, they are semiotic capacities – public, culturally constituted, historically identifiable forms of utterance and reception which codes make available to individuals” (3). El resultante metasujeto, “a self-conscious subject of a subject”, el sujeto en tanto *capacidad semiótica* se orienta entre la “explosión” de diferentes sistemas sígnicos que implican el acto de simulacro. Entre su análisis destaca la autorreferencialidad en Diego Velásquez y el sujeto escritural autobiográfico de Michel de Montaigne.

Tal como sucede con la propia escritura derridiana, el estallido de la presencia representada, o *différance*, no admite identificación mecanizada con un sujeto, objeto o experiencia real, llevando la marca de la potencialidad diseminante. Deleuze retoma el concepto del eterno retorno Nietzsche (2005) para resaltar la importancia de la repetición diferida en que es la única que hace sobrevivir la diferencia del mundo como “caosmos”: “Lo que elimina es lo Mismo y lo Semejante, lo Análogo y lo Negativo” (2002, 441). Del retorno solo vuelve la diferencia. La repetición del eterno retorno es el movimiento de la diferencia que sobrevive en la representación como simulacro, como potencia que une el lenguaje con la experiencia. Es aquí donde se da la univocidad, la presencia del existente como el ser del eterno retorno (80). Asimismo, el eterno retorno devenido simulacro lo es por la ruptura con el concepto del origen y de lo idéntico, ya que tiene la potencialidad de “simular lo idéntico”, jugar con ello e integrarlo, cumpliendo con el sentido ontológico de la representación (443). Esta potencialidad de acoger estructuras rígidas y diseminarlas en el juego de la representación para proyectar un lugar del sujeto conecta con la hipótesis que aquí sigo de las figuraciones del yo y de su capacidad de enfatizar la instancia del sujeto como simulacro productivo en la autopoiesis. En consecuencia, aparece la representación “auténtica”, la temporalidad, la inmediatez de la enunciación y la existencia de la voz en cuanto que efecto textual del sujeto.

Según Régine Robin, “El problema reside más bien en encontrarse un lugar de sujeto que el lugar del sujeto, en constituirse en la escritura un “efecto-sujeto”” (en Arfuch 2005, 46). Es un lugar de la conciencia textual ambivalente que estructura el mundo ficcional como el devenir sujeto. En otras palabras, ante la inminencia del abismo (el fracaso en Blanchot) que se abre en la representación como simulacro, la subjetividad (pensada desde ambos lados del texto como emisor/receptor) puede encontrar en el eterno retorno la diferencia que la salva de lo mismo y de lo idéntico. Y depositar en la creación de un

sujeto (literario) el deseo de univocidad y de sentido, la esperanza de que la experiencia (aunque fuera experiencia del fracaso) pueda ser verbalizada y vivenciada estéticamente.

La experiencia surgida del impase entre los límites de la representación y la utópica búsqueda del sentido descubre una situación irónica de todo acto simbólico. El concepto de ironía en Paul de Man (1999, 256 y ss.) refleja la crisis semántica resultante de la desestabilización de la tradicional fluidez entre significante y significado que para de Man no es sino metafórica y tropológica. La imposibilidad de referencialidad lingüística no mediada relega la comunicación a la circularidad de mera prueba retórica, confirmando así la postura nihilista de la ironía que se instala como discontinuidad entre el signo y lo real. La discontinuidad como fenómeno temporal le sirve a de Man para comparar la ironía con la alegoría: “La ironía es una estructura sincrónica mientras que la alegoría aparece como una modalidad diacrónica capaz de engendrar duración” (1991, 250). Sin embargo, la misma creación de la ilusión de la duración, al suspender el movimiento de ruptura temporal, se instala en un intervalo desde el cual la duración es posible: “Si el símbolo postula la posibilidad de una identidad o una identificación, la alegoría marca ante todo una distancia respecto de su propio origen, y así, renunciando a la nostalgia y al deseo de coincidir, establece su idioma en el vacío de una diferencia temporal. De esa manera impide que el yo se identifique ilusoriamente con un no-yo, que a partir de entonces se le reconoce plena, aunque dolorosamente como tal” (230).²⁴ Si bien de Man piensa la ruptura generada por la alegoría como rasgo de toda significación

²⁴ Aunque Avelar se refiere a la alegoría, creemos que la literatura actual contiene la misma dialéctica que se podría adaptar a la relación entre *mythos* y *logos*, vida y escritura, y presente en el concepto de ironía en de Man: “La alegoría mantiene así una relación con lo divino, pero con una divinidad lejana, incomprensible, babélica. La alegoría florece en un mundo abandonado por los dioses, mundo que sin embargo conserva la memoria de ese abandono, y no se ha rendido todavía al olvido. La alegoría es la cripta vuelta residuo de reminiscencia” (Avelar 18).

textual, destaca el intervalo que aparece por la ruptura entre la nostalgia y el deseo. Es el lugar para el lenguaje e, igualmente, imposibilita una identificación del sí idéntico, así como refleja la inevitable ruptura con los conceptos de unidad y referencia. Se puede ver que la estrategia contradiscursiva del entre-lugar en el arte y en la política a la que aluden Santiago (1978) y Rancière (2006) remite implícitamente al lugar de la conciencia del simulacro y de la ironía. El texto es pensado como lugar estratégico de desestabilización categórica. Asimismo, desde el punto de vista estético, las neovanguardias y escrituras límites (Moraña 2010) recuperan la conciencia de este *topos*, ya sea por lo real como simulacro o por la ironía que se ofrece al pensar la producción de sentido.

La atracción por la dimensión referencial en la ficción se ha manifestado en varios intentos de clasificar la distancia entre el texto y la vida del autor.²⁵ Sin embargo, la advertencia contra el progresivo decantamiento por el campo referencial a expensas del estatuto ficcional de la literatura aparece en la introducción del primer capítulo dedicado a semiología y retórica, de *Alegorías de la lectura*. De Man con acierto identificó los derroteros que, seducida por la metáfora interior/exterior, seguiría la teoría en los últimos cuarenta años. Como se sabe, el mismo de Man representó con su deconstructivismo una de las voces más resistentes a pensar el papel del lector o crítico como

²⁵ Buena parte de la teoría autoficcional es testigo de ello. Vera Toro (2010) apunta a la simultaneidad del yo que subraya la relación recíproca entre la transformación textual de la experiencia y su influencia estética sobre cualquier consideración sobre el yo autoral. Alberca se refiere al clon verbal del autor (2007, 28), producto de la hibridación textual. Sabine Schlickers (2010) propone el término de “auto(r)ficción”. Según Pozuelo Yvancos, “relación texto-vida, ha reducido notablemente el panorama de posibilidades de *representación de un yo figurado de carácter personal*, que no tiene por qué coincidir con la autoficción, ni siquiera cuando se establece como personal, puesto que la figuración puede adoptar formas de representación distintas a la referencialidad biográfica o existencial, aunque adopte algunos de los protocolos de ésta (por semejanzas o asimilaciones que puedan hacerse de la *presencia* del autor)” (2010, 22).

aquél que destapa el contenido de la “caja” literaria, enseña el mecanismo poético y descubre significados que resuenen con la biografía del autor. En reacción a esta visión optimista, concordando implícitamente con la instancia discursiva en Benveniste, de Man apunta a la dialéctica de la metáfora como fuente del olvido al “[...] pasa[r] por alto el elemento textual, ficcional, que hay en la naturaleza del ente que connota. Supone un mundo en el que puedan distinguirse los acontecimientos intra y extratextuales, las formas literal y figurada del lenguaje; un mundo en el cual lo figurado y lo literal son propiedades que pueden ser aisladas y, en consecuencia, intercambiadas y sustituidas la una por la otra” (1990, 177).

En “La autobiografía como desfiguración”, de Man precisa su tesis sobre la discontinuidad irónica en la crítica de la escritura autobiográfica y formula algunas observaciones fundamentales para la figuración del yo en tanto “reinscripción en un modelo especular de conocimiento”. De Man advierte sobre la importancia del género otorgada por la crítica a la escritura autobiográfica. El género representa una cómoda distancia tanto para el autor como para el lector del texto, que promete ser portador de la experiencia extratextual, eximiéndolos de la reflexión sobre la realidad discursiva del sujeto representado. Además, la misma categoría de género se distinguiría solamente por la intención autorial, ya que lo que la define estéticamente es la heterogeneidad formal. En su polémica con el concepto del pacto autobiográfico de Lejeune, de Man formula la paradoja de la desobjetivización del sujeto por el mismo pacto de lectura al desplazar el “[...] momento especular inherente a todo acto de entendimiento que revela la estructura tropológica que subyace a toda cognición, incluso el conocimiento de uno mismo” (1991, 114). El tropo central de la figuración seguido por de Man es la prosopopeya capaz de otorgar una máscara a una “entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra y se establece la posibilidad de que esta entidad pueda replicar” (116).

Sin embargo, de Man concluye que, así como la figura da voz a quien no la tiene, también lo despoja de la máscara descubriendo su cara muda, siendo la máscara del tropo, del lenguaje que nos une al mundo. Por ello define la autobiografía como desfiguración (1991, 118). Y como se observa, el pacto autobiográfico desfiguraría doblemente, si se acepta sin la reflexión sobre el carácter lingüístico, mediado de la representación.

Ahora bien, la crítica de de Man, encaminada al carácter irónico de toda significación, implica el mismo acto de escritura y lectura motivados por el deseo de la comunicación, de diálogo, como advierte Cavarero (2000), a pesar de que este se sostenga, según de Man, sobre la negatividad del lenguaje tropológico. Aunque motivado principalmente por desvelar la mediación paragógica que lleva del lenguaje a la cognición, en sus apuntes sobre la escritura de Wordsworth de Man considera “el discurso autobiográfico como discurso de autorrestauración” (1991, 115). Más adelante, este discurso es comparado con la función protectora del cuerpo: “El lenguaje de los tropos (que es el lenguaje especular de la autobiografía) es realmente como el cuerpo, el cual es como las vestiduras, pues es el velo del alma como el ropaje es el velo protector del cuerpo” (117). Volviendo con su concepto de la metáfora, esta no es solo la fuente del olvido de la ficcionalidad del ente que denota, sino que puede ser la fuente del olvido que el ente que denota solo puede ser cognoscible por su vínculo ético con el mundo (ficcional), con el deseo de comunicar algo. Además, la metáfora se dirige al alma como el espacio inalcanzable fuera del diálogo. Este y el deseo que lo motiva permanecen sin respuesta en el análisis de de Man. En efecto, ficción, novela o autobiografía, que para de Man se sostienen sobre el mismo valor figurativo del lenguaje, se pueden convertir en aquella experiencia provisional de habitar mediante el “efecto-sujeto” un espacio legítimo –de diálogo y ética- de palabra ilegítima (Rancière

2006 y 2016), cuya negatividad (y productividad) se debe al carácter irónico del lenguaje figurado.²⁶

En la *Invención de lo cotidiano*, Michel de Certeau se acerca a la negatividad textual desde la perspectiva del cuerpo y del duelo. Por un lado, de modo parecido a la argumentación que desarrolla Agamben sobre la ley de la orden en el lenguaje y estableciendo un diálogo con la revuelta íntima en Kristeva, advierte sobre la dependencia entre el discurso normativo y su circulación en forma de *logos* encarnado, “articulado por cuerpos”, mutilados por el mismo discurso que transmiten. Por otro lado, la misma dinámica que hace que los cuerpos encarnen el relato conduce a que estos deseen “convertirse en signos, a encontrar en un discurso el medio de transformarse en una unidad de sentido, en una identidad. De esta carne opaca y dispersa, de esta vida exorbitante y alterada, pasar en fin a la limpidez de una *palabra*, volverse un fragmento del lenguaje, un solo nombre, legible para los demás, citable. Esta intextuación del cuerpo responde a la encarnación de la ley; la mantiene, hasta parece fundarla, servirla en todo caso. Pues la ley juzga de ésta: "Dame tu cuerpo y te doy sentido, te hago nombre y palabra de mi discurso"” (162). El poder de la palabra se sustenta claramente en el deseo del sujeto de ser signo, de ser escrito por ella para otros.

En Kristeva, la rebeldía contra la ley es llevada a cabo mediante el simulacro en la transgresión poética. Dialogando con el eterno retorno, depende siempre de la rememoración del crimen

²⁶ En *Roland Barthes por Roland Barthes*, la trascendencia del presente del que emerge la inscripción del sujeto al texto se señala desde el propio autoexamen de escritura autobiográfica que se despersonaliza, gira en torno a la conciencia teórica, da forma al ser desposeído por la escritura, a su cuerpo que no puede sino imaginar: “¿Acaso no sé que, en el campo del sujeto, no hay referente? El hecho (biográfico, textual) queda abolido en el significante, porque coincide inmediatamente con él” (1978, 66). Sin embargo, el libro mismo es la prueba de que la negatividad de la escritura autofigurativa genera, a la vez, reflexiones sobre los límites y las posibilidades de referirse a lo inaccesible mediante el diálogo.

original y, volviendo, conserva la memoria de ese abandono que no se ha rendido todavía al olvido. Recordando el concepto de la alegoría en Avelar, surge la pregunta qué tanto el texto y las figuraciones del yo conservan de la memoria de esta ley o, de otro modo, del olvido de cuerpo. ¿Puede ser pensada la figuración del yo “la cripta vuelta residuo de reminiscencia” de estos cuerpos intextualizados? Para de Certeau, la única posibilidad, observada entre los “héroes oscuros” de los suburbios franceses era el grito, la “fuga de lo que del cuerpo escapa a la ley de lo nombrado” (162).

De Certeau señala el carácter institucional, social del texto, y los límites de los que la narrativa se ocupa desde sus orígenes. Asimismo, conecta con la idea de de Man sobre el lenguaje como el cuerpo que protege el alma. Refiriéndose a las pieles utilizadas para la escritura conjetura “que los pergaminos y los papeles son puestos en lugar de nuestra piel y que, como sustitutos de ésta durante los periodos felices, forman en torno a ella una cubierta protectora. Los libros no son más que metáforas del cuerpo” (153). ¿Qué función tendría el texto en los periodos infelices y qué metáforas ofrece? Y, ¿qué de cuerpo no nombrado, ¿qué de la escritura como piel protectora queda en la literatura? ¿Es posible pensar en la literatura como lugar de resistencia a la ley identificadora de la palabra? ¿Es posible encontrar en ella formas del deseo que rompen con el escenario gregario del reconocimiento? ¿Es el lugar de las figuraciones del yo el que ofrece respuestas?

Por la misma época, Foucault formula una réplica a través del acto ético de *parresia*. Foucault pasa del estudio del sujeto del poder al análisis de las formas de subjetivación como experiencia de sí mismo. En función de su interés por la biopolítica, eso es, la relación entre poder y cuerpo, centró su atención en las transformaciones personales o prácticas del sujeto sobre sí mismo en la historia,

utilizando el término de “tecnologías del yo”.²⁷ Foucault señala el desplazamiento histórico de “cuidate a ti mismo” hacia “conócete a ti mismo”, enfocándose a contrapelo al estudio del cuidado de sí y de la *parresia* como el horizonte de la verdad y la libertad en el lenguaje.²⁸ Como se advierte, conteniendo la *parresia* un fuerte lazo ético, el horizonte de dicha libertad es también ideal en el modo de remitir a un saber último. La presuposición de Foucault - “si uno sabe ontológicamente quién es” (1994, 119), implica, fuera de las coordenadas de la instancia discursiva y semiótica, la narrativa de un *metasujeto* como lo define Lyotard (1999, 68), eso es, un sujeto de la razón especulativa, consciente de los relatos que lo constituyen y capaz de formular metanarraciones. Además, depende del otro al que su discurso se dirige, eso es, saber quién se es recupera la relacionalidad (Nancy) del saber ontológico del sujeto.

La misma distancia, como se puede ver en las mencionadas dinámicas de la figuración, representa la amenaza de una “fábrica errónea en donde la distancia de sí es parte de la necesaria producción del sujeto como si la distancia entre lo oscuro y lo luminoso fuese una condición de que el sujeto alcance su estatus y pueda dar sentido a su existencia” (Broncano 140). Al plantear la distancia de sí, junto con la distancia en todas las dualidades que componen la enciclopedia de la

²⁷ Las tecnologías del yo forman parte de la “matriz de la razón práctica” conformada además por tecnologías de producción, tecnologías de sistemas de signos y tecnologías de poder (Foucault 2008, 48).

²⁸ “Este término se refiere a la vez, a mi juicio, a la cualidad moral (la actitud, el *ethos*) y al procedimiento técnico indispensable para transmitir el discurso verdadero a aquel que tiene necesidad de él para constituirse en soberano de sí mismo, en sujeto de verdad respecto a sí mismo. [...] *Paresia* [sic] etimológicamente significa decirlo todo. La *parresia* [sic] lo dice todo; no obstante, no significa exactamente decirlo todo, sino más bien la franqueza, la libertad, la apertura que hacen que se diga lo que hay que decir, como se quiere decir, cuando se quiere decir y bajo la forma que se considera necesaria. Este término de *parresia* está ligado de tal forma a la elección, a la decisión, a la actitud del que habla, que los latinos lo han traducido justamente por *libertas* para referirse a la libertad de aquel que habla (Foucault 1994, 98-99).

modernidad, resalta en primer lugar la misma posibilidad de distanciarse –dónde y cómo situarse para poder observar lo otro–, y, en segundo lugar, de qué se distancia lo uno como uno (lo uno ya es escindido por poder distanciarse). Entra aquí en cuestión el *ethos* de la época postmoderna del simulacro y juego que suministra tanto las claves de la distancia (autenticidad, autorreflexión) como apunta a la función del no-conocimiento que, según Zizek (en Broncano 137), sostiene el carácter ideológico de la realidad.

3.3 Figuración del yo: experiencia y reflexividad

Rodeando los abismos abiertos por las reflexiones anteriores permanece insistente la pregunta por la experiencia. Si partimos de la categoría del narrador no tanto en su estatuto formal, que en las novelas analizadas adquiere diferentes aspectos (desde el narrador personal o impersonal, en primera persona, a la experimentación con la focalización), sino como la instancia discursiva observada en Benveniste, la relación con la experiencia entra en un campo paradójico y, sin embargo, ofrece perspectivas alentadoras.

Desde el punto de vista de la posmodernidad constructivista en la cual el conocimiento es “el resultado de construcciones de un observador que se encuentra siempre imposibilitado de contactar directamente con su entorno”, las lamentaciones sobre el final de la experiencia entran en conflicto. “La lógica de la auto-referencialidad se abre paso desde el constructivismo, des-ontologizando la noción de realidad” (Camejo 2006).

Desde la perspectiva de la experiencia del sujeto moderno del conocimiento y dialogando con el declive de la experiencia que observa Walter Benjamin (1986) en cuanto que consecuencia de la época moderna, de la guerra total y de la cultura mediatizada, Giorgio Agamben advierte cómo, atrayendo la otredad en su centro, desde

Baudelaire la literatura moderna se funda en lo inexperimentable.²⁹ Además de la experiencia ejemplar, el narrador clásico de Benjamin posee el “don de poder abarcar toda su vida [...] narrar su vida” (1986: 211). Son tres tipos de autoridad que acompañan una experiencia, una vida y un relato que entran en crisis. Es una experiencia que se puede hacer, tener y transmitir como tal.

Agamben sitúa la crisis del concepto de la experiencia en el desdoblamiento que inaugura el sujeto moderno cartesiano, cuyo escenario es la novela de Cervantes: “Don Quijote, el viejo sujeto del conocimiento, ha sido encantado y solamente puede hacer experiencia sin tenerla nunca. A su lado, Sancho Panza, el viejo sujeto de la experiencia, solamente puede tener experiencia, sin hacerla nunca” (2007, 24-25). Las aventuras del Quijote, como señala Agamben, se desarrollan en la imaginación del protagonista, dependen del fantasma que desde la experiencia de la lectura de las novelas de caballería posee la mente medieval del caballero andante, mientras que sus pasos atraviesan una realidad cotidiana del paisaje manchego.

La escisión en la experiencia moderna se efectúa por su adscripción al conocimiento abriéndose de este modo a la experimentación infinita que desvincula la experiencia de la propiedad. Solamente una ilusoria suspensión del conocimiento del sujeto moderno lo acercaría a la igualmente ilusoria experiencia auténtica, eso es, a la original identidad de razón y lengua. Otra causa de la escisión entre sujeto y objeto se debe al desalojo de la fantasía

²⁹ Agamben recoge dos episodios de Montaigne y Rousseau que coinciden en la experiencia de la caída y sus posteriores reflexiones sobre el estatuto de la experiencia límite (muerte y nacimiento), surgida por la caída en lo inconsciente que genera sensaciones que enriquecen la experiencia de ambos. Así, el *ello* del psicoanálisis (orientado hacia la infancia) se convierte en el campo de la nueva experiencia, eso es, experiencia del lenguaje. Otro enfoque, cercano a lo real como simulacro, ofrece Foucault. En su rechazo del esencialismo del sujeto, la experiencia para Foucault ya pertenece a una cultura, determinada por “campos de saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad” (1998, 10).

tanto de su función de mediadora para la razón premoderna como de la experiencia auténtica. Sin embargo, el fantasma como origen del deseo, como residuo de este desalojo, se resiste alojado en el deseo, en “la idea de una inapropiabilidad e inagotabilidad de la experiencia” (Agamben 2007, 27). Ese es el deseo como la “cripta vuelta residuo de reminiscencia” de la imaginación relegada y su actualización en la experiencia insatisfecha del conocimiento.

El concepto de la figuración del yo, propuesto por Pozuelo Yvancos, remite explícitamente al deseo de la figuración que emerge de los *phantasmata* de Aristóteles. Poniendo precisamente en cuestión la perspectiva de la identidad nominal y de la experiencia, sostenidas sobre la dinámica vida/texto, el eje de la autoficción como categoría literaria, la figuración del yo dirige su mirada al aspecto imaginativo del texto.³⁰ El crítico español, distanciándose de la autoficción, se refiere a la posibilidad de la creación de una voz personal pero no autobiográfica. La encuentra en la forma ensayística de la *voz reflexiva* que “realiza esa figuración personal, pero, eso sí, a diferencia de la del ensayo, resulta enajenada de ellos [Javier Marías y Enrique Vila-Matas] en cuanto a responsabilidad testimonial, y se propone como acto de lenguaje ficticio vehiculado por sus narradores” (Pozuelo Yvancos 2010, 30). La forma de la figuración personal ficcional conserva la tensión que más que a un género se adscribe a la conciencia crítica hacia las escrituras del yo.³¹ Asimismo, el crítico español hace

³⁰ Tras el recorrido por las diferentes acepciones platónicas de la fantasía (*Filebo*, *Sofista*, *República* y *Timeo*) – desde la representación o sustitución de lo conocido en oposición al verdadero conocimiento del ser, a la conexión que mantiene la fantasía con los sentidos y la memoria– Pozuelo Yvancos llega a *Acerca del alma*, de Aristóteles. En el capítulo 3 del Libro III aparece el análisis de *phantasia* que descubre “el vínculo de la fantasía con el sueño, la quimera o lo inventado, vale decir lo fantaseado por un sujeto como cierto, proyectándolo sobre el futuro” (27).

³¹ Según Foucault, la característica de la sociedad moderna, obedeciendo a la mecánica de la producción de la verdad, se basa desde la edad media en la confesión: “El hombre, en Occidente, ha llegado a ser un animal de confesión”. En cuanto a su reflejo en la literatura dice: “De allí, sin duda, una metamorfosis literaria: del placer

hincapié (33) en la conciencia discursiva, rescatando la reflexividad de Michel de Montaigne y remitiendo explícitamente al nivel de la enunciación, como observamos en Benveniste. El presente de la instancia discursiva configura el discurrir de la voz reflexiva y alberga los rasgos referidos en el cap. 3.1.³²

La naturaleza autoconsciente del *metasujeto* se abre a la potenciación de mecanismos irónicos en la figuración del yo y al carácter literario de la voz narrativa. Estos son los puntos de arranque para el análisis que Julio Premat hace de las figuras del autor en la literatura argentina.³³ Observando el retorno del sujeto/autor en cuanto que estrategia de supervivencia/resurrección, Premat orienta su atención a la red significativa pensada como un palimpsesto. Una atracción por los manuscritos es tematizada en el proceso escritural de

de contar y oír, centrado en el relato heroico o maravilloso de las "pruebas" de valentía o santidad, se pasó a una literatura dirigida a la infinita tarea de sacar del fondo de uno mismo, entre las palabras, una verdad que la forma misma de la confesión hace espejear como lo inaccesible" (1998, 75). Parecidamente, Benveniste advierte sobre los límites de la objetividad del relato personal, puesto que "no hay otro testimonio objetivo de la identidad del sujeto que el que así da él mismo sobre sí mismo" (1971, 183).

³² La definición más concisa de la figuración del yo que propone Pozuelo Yvancos es la siguiente: "Movimiento crítico, mirada intelectual, pensamiento ejecutándose, objeto experimentándose, que tiene a un yo en el espejo de su propia forma, mirando los objetos y haciéndolos ser imagen que coincide en todo con su mirada. Es la capacidad de hacer vivencia de la contemplación de los objetos, de convertir esa misma mirada y el acto que la ejecuta en la principal dimensión de su forma, de manera que los contenidos no están ya en el estrecho campo de lo refutable, que es el tiempo del decurso histórico, sino que logran sobrepasarlo, hasta erigirse en valores del presente, que no se sobrepasa porque vive en la enunciación misma de su forma" (2010, 35).

³³ Observando la construcción diacrónica de la identidad narrativa argentina, Julio Premat advierte una negatividad constitutiva de la figura autoral que, simulando una autenticidad verbal del gaucho Martín Fierro y el conocimiento de la Argentina profunda, oculta el rostro del criollo letrado en un continuo diálogo con el proyecto civilizatorio.

diarios y cartas, presentando al sujeto creador y autopoietico. La ficción pasa a ser el asumido *topos* de la significación del sujeto desencantado y reflexivo: “[...] la crispación alrededor del sentido lleva a una renovación paradójica de las constantes decimonónicas: ya no vida-obra, sino una invención de personajes de autor que, asumiendo la relatividad contemporánea, completan la ficción literaria, sirviéndole de marco y de marca frente a una inestabilidad y a una incertidumbre estructurales”. Inestabilidad e indeterminación pasan a ser el terreno para “resolver conflictos ante la tradición, ante los imperativos de originalidad, ante las expectativas y presiones sociales, pero también un espacio para lidiar con el yo ideal” (28).

En el fondo de esta propuesta resuena el carácter irreconciliable de los personajes con las síntesis y estabilizaciones duraderas. Dominique Maingueneau propone el concepto de la construcción discursiva paratópica que ilustra el proceso de la figuración del yo. La composición del cronotopo e identidad característicos de la *autorrepresentación negativa* o fantasmal esbozada por Premat, refleja la distancia estructural (espacial, temporal, identitaria, lingüística, institucional, etc.) entre el sujeto y la sociedad. Variantes de exilio interior condicionan la relación paradójica con los escenarios comunes de la ciudad moderna, construyendo espacios y figuras del yo paratópicas que no representan “la ausencia de ningún lugar, sino una difícil negociación entre el lugar y el no lugar, una localización parasitaria, que vive de la imposibilidad incluso de estabilizarse” (53). En otras palabras, las estrategias figurales del yo resisten, asumiendo una situación “parasitaria”, impulsos de estabilización, exploran identidades líquidas y desarrollan la función neurálgica del sujeto del discurso literario.

En los relatos postmodernos, la ejemplaridad de la experiencia y el valor del narrador clásico de ser capaz de transmitirla pasa a la capacidad del observador, al alcance reflexivo consciente de las tensiones narrativo-irónicas. Es sintomático que el narrador postmoderno convierta en el relato la misma experiencia tanto de los

límites del conocimiento (p. ej. las frecuentes alusiones al sueño, la desestabilización de la memoria) como la “desaturación” del medio que habita, eso es, la experiencia problematiza su modo estético. Es consciente de que los temas de lo real, de la autenticidad y de la inmediatez son productos del lenguaje.³⁴ Esto claramente no exime lo otro, lo real innombrado, de la presencia que se resiste al lenguaje, impulsando de forma negativa el sentido en los textos que giran en torno a ello.

Como se observa, el vínculo establecido entre la experiencia y la reflexividad interpela la conciencia discursiva. Agamben se refiere a esta experiencia como la caída del sujeto histórico al lenguaje infantil, eso es, la caída a la escisión e interdependencia entre infancia y lenguaje que prefigura la experiencia del sujeto hablante: “[...] experimentar significa necesariamente volver a acceder a la infancia como patria trascendental de la historia. El misterio que la infancia ha instituido para el hombre sólo puede ser efectivamente resuelto en la historia, del mismo modo que la experiencia, como infancia y patria del hombre, es algo desde donde siempre está cayendo en el lenguaje

³⁴ Véase Silvano Santiago, 1989. Sabine Schlickers identifica dos conceptualizaciones de la autenticidad en la narratología que reflejan la evolución receptiva del arte y la conciencia del carácter paradójico del proceso de la significación. El primero defiende el mimetismo sosteniéndose sobre la inmediatez de la narración “en la que la instancia narrativa se esconde”. Pertenecen aquí, p. ej., las novelas epistolares. El segundo tipo es propio de los géneros híbridos que juegan con la instancia narrativa del autor/narrador. Schlickers retoma el término de la *autenticidad metadiscursiva* de Antonius Weixler quién observa el estatus paradójico de la “inmediatez mediada” en narraciones con “una instancia narrativa que se esconde, a la vez que se tematiza el acto de mediación. La autenticidad metadiscursiva subraya, entonces, el ilusionismo de las técnicas tradicionales que transmiten un efecto de autenticidad por medio de nuevos géneros híbridos” (2015: 18). Este segundo modo claramente no es exclusivo de literatura contemporánea, sino que se introduce en el género novelesco desde la modernidad con el discurso irónico e híbrido en la picaresca.

y en el habla. Por eso la historia no puede ser el progreso continuo de la humanidad hablante a lo largo del tiempo lineal, sino que es esencialmente intervalo, discontinuidad, *epokhé*. Lo que tiene su patria originaria en la infancia debe seguir viajando hacia la infancia y a través de la infancia” (2007, 74). La infancia como el instante entre la lengua y el discurso recupera, una vez más, la tesis de Benveniste e implica los niveles de rebeldía como eterno retorno a lo arcaico en la recuperación de lenguaje e historia en la experiencia de la infancia. Al remitirle siempre a su origen extraño en el lenguaje, implicando la dinámica referida de la repetición del eterno retorno, la experiencia de la infancia protegería idealmente al sujeto de una circularidad solipsista. Por ende, la caída del sujeto histórico al lenguaje recupera el lugar de la fantasía en el deseo.

Asimismo, la caída actualiza de modo continuo el lado oscuro del lenguaje, de la amenaza de un sujeto intextualizado como resultado del lenguaje como no-experiencia. Esta no-experiencia es del sujeto ya hablante que había olvidado que para colocarse en el discurso siempre dice implícitamente *yo*. El olvido de la infancia del yo discursivo hace posible la historia progresiva, desencarnada o, por el contrario, articulada por cuerpos mutilados, que sigue la línea del sujeto ya hablante.

Retomando la propuesta de Nancy sobre el lugar relacional de *quién*, Adriana Cavarero piensa el tema de la infancia desde el límite de la experiencia humana en el nacimiento. Según la crítica, tanto la atención filosófica dirigida a la esencia del hombre –al *qué* del ser humano–, como la mirada analítica a la psique como depositaria de patrones repetitivos, han descuidado la unicidad y totalidad del *quién*. El lugar del saber *quién* (irrepetible) es el relato, mientras que el conocimiento epistemológico del *qué* (universal) pertenece al discurso filosófico. La exposición al otro, constitutiva del existente en Hannah Arendt, es ampliada por Cavarero por la relación narrativa o narrativas relacionales. El *quién* solo es accesible en el relato del otro del cual es protagonista. Que este protagonismo resulta,

en el caso de la ficción, de la dinámica de proyecciones que tanto el autor como el lector plasman durante el diálogo con el texto forma parte de la cadena de la autoconciencia que emerge al reconocerse sí mismo como otro en el relato que el otro hace de sí mismo (como otro): “The figural unity of the design, the unifying meaning of the story, can only be posed, by the one who lives it, in the form of a question. Or, perhaps, in the form of a desire” (Cavarero 2000, 2). La relación transitiva de la interacción humana es motivada por el deseo de que mi historia sea relatada por el otro, y a la vez, que el otro desee que la suya sea contada por mí. En efecto, al situarse fuera del recuerdo propio y, asimismo, representar el momento clave de la vida, el nacimiento establece la dependencia del otro en el cual el relato propio debe ser completado.³⁵ La función estructural de la mirada del otro resalta en la historia de Edipo, siendo su origen donde se completa la tragedia. La necesidad y el deseo destacan en el análisis de Cavarero y aunque no pueden reemplazar un relato real –aquí la voz no textual es insustituible–, algo de ellos es transferible a la literatura y posiblemente la voz reflexiva de las figuraciones del yo represente una alternativa.

3.3.1 Identidad narrativa y mimesis triádica

Si, como sostiene Pozuelo Yvancos, la voz reflexiva se afirma sobre el movimiento crítico y la capacidad de superar el tiempo histórico, así como crea su propia temporalidad irreductible del presente reflexivo, la relación entre la instancia discursiva y la

³⁵ Es sintomático que por la tradición el movimiento de retraerse del hombre-función al existente relacional solo sea posible invirtiendo el sentido progresivo del tiempo hacia la muerte, como sucede en “Viaje a la semilla” (1944), de Alejo Carpentier. El relato ilustra el viaje al nacimiento, a la luz que descubre al protagonista la relación olvidada con las cosas y seres vivos, a la infancia del lenguaje que hace renacer las formas.

experiencia todavía necesita situarse en la temporalidad de la narración para que pueda pensarse como una experiencia de la temporalidad. A partir de la referida “des-ontologización” de la realidad en el constructivismo posmoderno, la narración en el sentido del concepto de la mimesis triádica de Paul Ricœur permite “de/re-ontologizar” al ser vinculando el conocimiento con la experiencia temporal.

Como vimos en Derrida y de Man, la representación mimética y figurativa es deconstruida a nivel de un movimiento discontinuo de significación que hace de la vida un juego diferencial del significado. En efecto, la ironía aquí descubre su propio carácter narrativo, aunque discontinuo. Asimismo, el carácter reflexivo de la voz figurada, constituida en la discontinuidad advertida, se despliega en el tiempo de la historia narrada. Por ello, aunque pasa desapercibido, el artículo definido que vincula el procedimiento con el tema de la figuración *del* yo adquiere su valor principal en la dimensión temporal como identidad narrativa. El autorreconocimiento, el verdadero conocimiento de sí mismo que, según Paul Ricœur, siempre pasa por la otredad está anclado en la experiencia temporal que emerge del carácter discursivo. De este modo, el problema de la referencia identitaria que observamos bajo el concepto de la ironía se resuelve en la identidad narrativa: “El dilema desaparece si la identidad entendida en un sentido de un sí mismo (ídem), se sustituye por un sí mismo (ipse); la diferencia entre ídem e ipse no es otra que la diferencia entre una identidad sustancial o formal y la identidad narrativa” (1996, 997).

En *Tiempo y narración*, Ricœur vincula su teoría de la identidad narrativa con el orden fundamentalmente simbólico de la realidad social (2001, 193). El círculo hermenéutico le sirve al filósofo francés para reivindicar el lugar de la interpretación en la estructura triádica de mimesis que refleja la temporalidad ipse “de identidad dinámica fruto de la composición poética de un texto narrativo” (1996, 998). El nivel narrativo entra aquí en contacto con el cuidado de sí foucaultiano abriéndose al valor práctico de la identidad.

Ricœur sitúa su teoría del relato en estrecha relación con la hermenéutica fenomenológica del tiempo: “la poética de la narratividad responde y corresponde a la aporética de la temporalidad” (1995, 157). Al no poder acceder al tiempo de forma directa, el relato, mediante la refiguración del tiempo de la acción esboza una espiral de comunicación literaria. Esta conduce a la estructuración ontológica del sujeto quien, con el rodeo mimético y gracias a la metáfora, puede experimentar el tiempo de la existencia, desplazándose entre “*ver nuestra praxis como...*” (156) y la metaforización del verbo ser, “*ser-como...*” (152). Siguiendo a Cavarero (2000), sobre las ruinas del lenguaje descriptivo, de metáforas muertas y abstracciones desgastadas del hombre emerge el yo, el quien metafórico vivo, narrativo y, por lo mismo, desamparado y arrojado a interpretar, orientarse, es decir, crear.

Para la concretización y encarnación de la identidad narrativa, es necesaria la experiencia, la cual Ricœur convierte en el eje de su mimesis triádica. Las tres fases se plasman desde la prefiguración según la semántica de la acción que condiciona cualquier comprensión del mundo de la acción (mimesis I) como el mismo carácter temporal de la existencia del ser. En este lugar, Ricœur adapta la tesis de la instancia de discurso en Benveniste al acontecimiento que marca el carácter dialógico de la identidad narrativa: “El acontecimiento completo no sólo consiste en que alguien tome la palabra y se dirija a un interlocutor; también en que desee llevar al lenguaje y compartir con otro una nueva experiencia, que, a su vez, tiene al mundo por horizonte” (149).

La función de la trama (mimesis II) en el sentido de *como si* y, a su vez, “síntesis de lo heterogéneo” es fundamental. Como mediadora entre la prefiguración y configuración comprende el espacio donde se amplían las posibilidades configurativas del tiempo en la narración. Asimismo, vincula el esquematismo de la narración (síntesis de las reglas inmanentes a la imaginación) y el diálogo con la tradición que puede pensarse en sentido del referido eterno retorno

como reactivación de la innovación mediante la recuperación del impulso poético (136).

Finalmente, la narración llega a su sentido (mimesis III) como experiencia temporal en la lectura (140). Resultante de la apropiación temporal devenida en el desarrollo triádico de mimesis, en la lectura se cumple idealmente el posicionamiento del sujeto en el tiempo vivenciado desde el carácter afectivo y práctico, así como puede integrar al sujeto en la temporalidad plural y compartida.

Como advierte Ricœur, el proceso mismo de la mimesis más que un movimiento circular rehúye mediante el retorno espiral la conformación de un orden final: “El círculo hermenéutico de la narración y del tiempo renace así sin cesar del círculo que forman los estadios de la mimesis” (146). Conectando la tesis deleuziana sobre el eterno retorno, la caída al lenguaje y la mimesis triádica de Ricœur, la voz reflexiva de la figuración del yo se vincula con la identidad narrativa como contingente, relacional y temporal. Volviendo con el texto como protector del alma en de Man y de Certeau, podemos aventurar que no es tanto la palabra ni el texto, sino el deseo de una voz y la percepción de su despliegue en el tiempo. Según Pozuelo Yvancos, es la forma de la “voz narrativa [la] que no permit[e] fácilmente el deslinde entre la historia narrada y la reflexión o pensamiento inserto a propósito de ella” (2010, 35). Sin la dinámica discursiva y narrativa de la voz los temas que articula pierden interés, al menos literario.

3.4 Figuraciones del yo en la tradición literaria colombiana

Las figuraciones del yo se han articulado de modo paralelo y se han insertado en la representación alegórica que marca la construcción postcolonial de la identidad nacional latinoamericana como alegorías de la dependencia intelectual de la metrópoli. En Hispanoamérica, la escritura del yo acompaña la evolución de la

modernidad literaria y refleja las crisis ideológicas y cambios históricos.³⁶ Desde el punto de vista tropológico, la novela colombiana desde sus orígenes en el romanticismo está signada por la creación poética del yo desde cuya perspectiva reflexiona sobre cultura, política e historia. Asimismo, experiencias y recuerdos del autor empírico están cifrados en los episodios novelescos por lo que la novela siempre ha dialogado con la escritura autobiográfica.

En Colombia existe una relación estrecha entre la modernidad literaria y la novela de artista en la que aparecen rasgos de autorreflexión y metaficción. Vale subrayar que sus autores han sido, ante todo, poetas. Claramente, los antecedentes autofigurativos se podrían ampliar a *María* (1867), de Jorge Isaacs, pero vale detenerse en algunas novelas que construyen puentes autorreflexivos e irónicos de la tradición figurativa del yo en Colombia.

Siguiendo las expectativas de una aventura y escenarios exóticos, los protagonistas de *La Vorágine* (1924), de Eustacio Rivera, y *4 años a bordo de mí mismo* (1934), de Eduardo Zalamea Borda, se trasladan desde Bogotá a los márgenes del país. En ambos casos, el viaje contiene rasgos iniciáticos y del exilio, una especie de *Bildungsroman* que formula el deseo de autenticidad y origen como herencias del imaginario romántico europeo, así como son viajes impulsados por la crisis existencial sentida en el presumido centro cultural del país.

En *La vorágine* con la centralidad del sujeto lírico, la historia personal es abordada mediante recursos poéticos, acusando los

³⁶ En su estudio pionero sobre la autobiografía en Hispanoamérica, Silvia Molloy plantea una serie de preguntas concernientes a la figuración del yo y al dialogismo. Molloy sitúa el comienzo de su investigación en el contexto del ocaso del antiguo régimen colonial que se traduce en una “peculiar toma de conciencia de sujeto y cultura que resultó de una crisis ideológica”. La crisis de la autoridad del otro (personajes públicos a los que el autobiógrafo se dirige), asimismo, alcanza al mismo sujeto de la autofiguración que se está preguntando: “¿Para quién soy yo un ‘yo’?” o, mejor dicho, “¿para quién escribo ‘yo’?” (1996, 14).

límites del relato. A través del viaje del protagonista Arturo Cova desde el centro a la periferia, hacia los reflejos intermitentes entre civilización y barbarie, esbozando simultáneamente el viaje invertido a los orígenes de la razón instrumental, aparecen las ruinas de las grandes metas de la Ilustración (libertad, solidaridad, verdad). El drama del narrador consiste en conservar la condición del sujeto autónomo que, finalmente, es devorado por la violencia a la cual él mismo está contribuyendo. Su acto escritural transpone al texto el carácter simbólico de su actividad como autoconservación y dominio sobre el otro aniquilándolo.

Desde la perspectiva del simulacro, para la literatura colombiana moderna es sintomático el ambiguo hecho de ser inaugurada por un sujeto fracasado cuya escritura debe testificar lo contrario.³⁷ Arturo Cova se dirige al mundo mediante la pluma, su condición de letrado y poeta lo habilita para distanciarse de lo real y privilegiar la reflexión ante la materialización de sus ideas. Su escritura es doblemente destinada al fracaso. Por un lado, es el objeto de la selva que atrapa al narrador en un vaivén entre el imaginario heredado de lo exótico y los intentos de definirlo con propias palabras, ¡Nada de ruseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales! [...] Esta selva sádica y virgen procura al ánimo la alucinación del peligro próximo. El vegetal es un ser sensible cuya psicología desconocemos. En estas soledades, cuando nos habla, sólo entiende su idioma el presentimiento [...] Los sentidos humanos equivocan sus facultades: el ojo siente, la espalda ve, la nariz explora [...]” (142-143), y, sin embargo, confía en el alcance de sus habilidades poéticas: “Mi psiquis de poeta, que traduce el idioma de los sonidos, entendió lo que aquella música les iba diciendo a los circunstantes” (163).

³⁷ Existe un claro dialogismo con *Lazarillo de Tormes* (1554), desde el carácter epistolar, el prólogo dirigido a la autoridad, pasando por la estructura episódica, hasta la construcción irónica de la voz del protagonista.

La abyección, la declarada insensibilidad con las cosas mundanas, carnales, etc., al mismo tiempo representan el reverso de su escritura. Es paradigmático en este contexto el cambio que sufre el protagonista frente al aclamado heroísmo romántico. Su aventura es la del poeta con grandes aspiraciones a la fortuna y el éxito social, con la que en forma de confesión escrita se dirige a su lector, al amigo Estévez. Atenúa su propio fracaso al no “conquistar lo trascendental”, sufriendo “calamidades físicas y morales”, y pretende estimular en su compañero la acción, ya que “siempre ha sido provechosísima disciplina para el pusilánime hacer confrontaciones con el arriscado” (175). Por supuesto, aquí el arriscado es en realidad el fracasado. A parte de la conocida desestabilización que está en el origen del libro de Rivera, el carácter irónico surge aquí entre la forma del relato didáctico intencionalmente estilizado por el narrador y el mismo contenido que desplaza a la figura del yo romántico, conquistado aparentemente por la aludida violencia, por la “supervivencia cotidiana”, pero, ante todo, por el mismo relato heroico al que siguió desde su huida de la capital.

En *4 años a bordo de mí mismo*, de Eduardo Zalamea Borda, el tema de la figuración del yo es aún más presente. El fracaso del proyecto nacional que, al perder Panamá intenta traer la modernidad a las regiones, el viaje del centro a la periferia, el proceso escritural y la relación con la tradición literaria, la influencia de *Ulises* de James Joyce, el uso de flujo de conciencia, los rasgos autorreflexivos, es el contexto del viajero en su búsqueda de aventura. Es significativo el traslado del diario íntimo del viajero adolescente a la crónica del viaje, publicada en 1930 en el periódico *La Tarde* con el título de *Memorias de Uchí Siechi Kuhmare*, para finalmente ser trasladada a la única novela del autor. Su reescritura supone la construcción de una voz narrativa distanciada de la experiencia, que hace uso de la memoria y gira en torno a sí misma. Es una experiencia del abandono de la vida citadina, de la tradición literaria bogotana, ante todo del grupo Los Centenarios: “Ilusa vida en espirales de ideas y en ángulos de humo.

Con recortes sentimentales y románticas taraceas. Con malos poetas. Con literatos imaginativos, que construyen un mundo arbitrario dentro de su cuarto” (72). El relato comienza a bordo de una goleta y el joven viajero bogotano resume, con su autorretrato, lo que serán los rasgos de su escritura: “Soy -como se habrá podido observar- un muchacho - hablo en 1923- que tiene grandes facultades para aburrirse por falta de movilidad. Y, sin embargo, me fascina la inercia, me place la molicie, soy perezoso” (10). Si esto lo situamos en el contexto de la ilusión colectiva de la modernización, el relato toma distancia del ritmo acelerado del progreso y opta por la quietud del observador: “Es uno de los muy pocos defectos que me he encontrado, aunque siempre he deseado tener muchos. Es la mejor manera de vivir. Y, si a los defectos se añade un vicio, ya está hecha la fortuna. [...] He prometido hablar del objeto de mi viaje. Pero, en verdad, mi viaje no tiene objeto. [...] Hablaré -en cambio- conmigo mismo, de mi viaje” (11-12).

La distancia temporal es un factor clave para que la experiencia se integre a la imaginación: “¿Y qué puedo decir de la goleta y de sus tripulantes? Nada. En mi recuerdo se construyen a sí mismos arbitrarios y confundidos, con rasgos ajenos a ademanes prestados” (10). Y mientras observa a Meme, su compañera de viaje, descubre rayada en la madera de su camarote la ecuación $1+1=3$ lo cual le lleva a pensar en el número como la clave de la vida: “El 1, matriz de donde sale todo. El 1, que designa su dios a cada uno de los hombres: Budha, Cristo, Dostoyewsky, Confucio, Lenin, Nietzsche y Mahoma. El uno es el número que contiene toda la soledad. La soledad, preñada como el número, de todas las posibilidades y todas las multiplicaciones [...] En el hombre rige y gobierna el número 2. El amor, el beso, la unión de 2 cuerpos [...] El 3, número enigmático, cabalístico, misterioso. El padre, la madre, el hijo. Los animales, los vegetales, los minerales. La fe, la esperanza, la caridad. El triángulo. El nacimiento, el vértice y la muerte. Todo cuanto existe en el mundo contiene el número 3” (44). Estas reflexiones desembocan en su miedo a perder la libertad (es decir, la ecuación como advertencia ante

el embarazo), a convertirse en asesino de sí mismo autónomo. Desde el punto de vista de la conciencia expresa de la escritura, la libertad en la aventura se solapa con el ejercicio escritural que dialoga con la otredad de la palabra, con los silencios que impulsan la imaginación y la empatía: “No habla Dick, ni es necesario. Él es la palabra misma. La palabra que habla, no por su boca sino por sus manos, por sus ademanes, por sus 2 grandes ojos llenos de silencio y de acontecimientos pasados. Cada una de esas rayitas rojas que tenemos en los ojos, es la marca indeleble de un suceso terrible que hemos visto. Por eso son tan límpidos y claros los ojos de los niños” (45).

En realidad, el engendro primero temido y después convertido en la experiencia de la unión durante su viaje, es su yo textual que nace del ejercicio narrativo y del encuentro con lo otro, con las sensaciones y con su cuerpo, con los indígenas que le dan su nombre, desembocando en la unidad final de la experiencia del lector: “He oído, he gustado, he olido, he tocado, he visto, he sufrido, he llorado, he copulado, he amado, he reído, he odiado y he vivido...! La voz ríe, hipócrita, dentro de mí, y pregunta: —¿A eso llamas haber vivido? Y yo tembloroso, sin saber por qué, con una voz antigua, de hace muchos días, llena de horas y de angustia, respondo: —Sí, he vivido cuatro años a bordo de mí mismo... Y como siempre todo ha de ser lo mismo, hágase un triángulo del esto, el eso y el aquello. (Aquí se pone siempre un punto final, pero de todo punto —siempre también— nace una línea)” (311).

El duelo entre las dos voces se resuelve a favor de la primera que, temblorosa y lúcida confirma su experiencia inseparable de la segunda voz irónica. La novela confirma la imposibilidad de salirse de sí mismo, abandonar el bordo de sus sentidos, los contornos de la reflexión, reclamar el conocimiento más allá del procesamiento racional de la percepción. Asimismo, apunta a la literatura donde el viaje y la escritura configuran el devenir de sí mismo como otro quien vuelve de la aventura del autoconocimiento.

En contraste con la progresividad del tiempo histórico, acelerado por la instrumentalización moderna, el observador perezoso, da sentido al movimiento de la mirada, de la memoria y de la lectura. Con el referente en *Oblomov*, de Iván Goncharov, este precepto se tematiza, representando, asimismo, una de las propuestas más interesantes de la figuración del yo mediante el intercambio entre el estilo directo e indirecto, en la novela *Sin remedio* (1984), de Antonio Caballero. En el texto de Caballero se yuxtapone la situación política de la época de los 70, los ecos de la Revolución Cubana entre los revolucionarios “burgueses” bogotanos, y la sequía creativa del protagonista, Ignacio Escobar quien intenta componer un gran poema en el cual sintetizaría la vida.

“A los treinta y un años Rimbaud estaba muerto. Desde la madrugada de sus treinta y un años Escobar contempló la revelación, parada en el alféizar como un pájaro: a los treinta y un años Rimbaud estaba muerto. Increíble” (17). Aunque más tarde corrige el error sobre la biografía del poeta francés, tanto desde esta frase que inaugura el texto como desde el mismo título de la novela, dialogando con la desesperanza en Mutis, se advierte el derrotero del protagonista. Igualmente, resalta la importancia de la problemática de la literatura. La crisis de la literariedad del sujeto, señalada por Rancière, la novela como “escena legítima de la palabra ilegítima”, se convierte en el eje del relato: “A los treinta y un años Rimbaud no sólo estaba muerto, sino que había renunciado por completo a la literatura, esa falacia: crema afín a la piel. Halló otro texto: nueva fórmula de componentes activos que proporcionan humedad y la incorporan a la piel. Verificó: no había ningún error: eran dos textos diferentes, dos productos distintos, dos frascos. Y otro más: crema renovadora. Y otro, en francés: *lait de beauté*. Qué poca variedad ofrece la literatura” (22). La búsqueda estética, sin embargo, no se interrumpe: “Pero tampoco puede consistir la vida en eso, en fabricar pedazos de poema de pedazos de vida. Sin hablar de que siempre le salía el mismo poema. Claro: era la misma vida. Es natural: las cosas son iguales a las cosas.

No, no, no, no: tiene que haber otra cosa, en otra parte. Otra vida” (156). En una de las discusiones con su amigo revolucionario resalta el rasgo de la lucidez del ser abúlico que marca el ritmo de la novela, de atrasar la composición poética, de no cumplir con las expectativas de la familia, menos de la sociedad: “–No me miento, Federico. Además, sólo me miento de una manera provisional. Táctica, digamos. En la concepción estratégica soy absolutamente sincero conmigo mismo. Sé lo que me conviene, pero todavía no. Como San Agustín: dame la virtud, Señor, pero todavía no” (324). El “todavía no” se puede pensar, también, como la postergación consciente de la muerte de la literatura, la escritura y la palabra, de su continuación sin remedio.

En la novela epistolar *Cartas cruzadas* (1995), de Darío Jaramillo, situada entre los 70 y 80, aparece la correspondencia entre Luis, estudiante de maestría en literatura, y Esteban, periodista, quien, de modo parecido a Ignacio Escobar, intenta componer su gran “poema-río”, “texto-magma”. La parte de la comunicación epistolar que concierne a las reflexiones metaliterarias es situada en los años setenta y representa el pensamiento que enlaza las reflexiones sobre la relación entre vida y literatura de la época posmoderna. Según la tesis de Luis, la literatura actual sigue siendo heredera del cambio que supuso el romanticismo. Al formar parte de este cambio, las contradicciones entre los ismos que pueblan el escenario literario de los últimos dos siglos son solo episodios de “modificaciones formales” dentro de un movimiento de pensamiento estético mayor. Esteban, por su parte, está preparando su novela *El azar de no ser* para presentarla en el concurso literario. A partir de sus dudas sobre los giros antiesencialistas de la época, responde con el intento de despersonalizar la palabra poética (recordando la despersonalización textual en Barthes) y seguir la “voluntad del poema”: “[...] la aventura romántica, por excelencia, debe ser destruida por una nueva fórmula de discernimiento en la que puede existir aventura, pero donde no hay héroes. Toda la capacidad de heroísmo se ha agotado en la supervivencia cotidiana” (87). La desaparición del heroísmo prefigura

la “nueva fórmula de discernimiento” como el lugar de las posibilidades que ofrece la renovada relación entre vida y texto, implicando la insistente ironía romántica.³⁸

La atención al sujeto cotidiano, al opaco hombre sin atributos de Robert Musil, se decanta por el horizonte del presente. La novela refleja la reapropiación del espacio urbano, la construcción de itinerarios diarios, repetitivos, donde se mezcla la contemplación con el recuerdo y proyectos fracasados. La yuxtaposición de ambas posturas resulta en la muerte del autor moderno como genio y héroe, e inaugura la aventura escritural sin heroísmo romántico confirmada en la carta de Luis: “El teléfono acabará matando la correspondencia. Y pensar que todo buen poema no es más que una carta en versos y las novelas que prefiero fueron escritas como quien le habla al oído a otro –o a sí mismo– de la misma manera que se habla en las cartas. Con la novela será cada vez más así, la novela como carta, como murmullo de una historia interior, de la manera como un alma se modifica con el tiempo; esta será la novela de los novelistas” (97-98).

Las figuraciones del yo que se analizarán en los siguientes capítulos se pueden ver como continuaciones y diálogo personalizado con los rasgos de la conciencia escritural y de la presencia del lector, de la desestabilización de categorías, cánones y conceptos, de los límites de la representación literaria y del género novelesco que, como vemos, son propios de la tradición literaria moderna en Colombia. Surgen relatos interiores que tematizan el proceso identitario, reapropiándose de la concepción romántica del poeta maldito que a través de su *ethos* señala la marginación del creador, así como se relativiza, a través de la parodia, su lugar en la sociedad.

³⁸ Indagando en los referidos rasgos metaficcionales de la conciencia escritural en la tradición novelesca colombiana, Jaime Rodríguez (27) se refiere al “proyecto intelectual”, inscrito en la “epistemología del vacío”, donde la percepción irónica del mundo se traduce al texto tanto retórica como estructuralmente. La ironía conformaría el punto de partida para considerar la condición humana, restaurando el modo interpretativo que se pierde de la comunicación y de la literatura.

Claramente, la fila de novelas que abordan mediante la voz reflexiva y las estrategias metaficcionales el tema de la figuración del yo sería interminable. Este breve recuento solo intenta acercarse a una serie de rasgos que se actualizan en los capítulos que siguen.

4. Héctor Rojas Herazo: Yo neoprimitivo

*...la historia no es otra cosa que compromiso votivo con el
recuerdo...*

... un contacto somático con lo real...

Héctor Rojas Herazo

Héctor Rojas Herazo pertenece a la corriente subjetiva, intimista, que elabora su propia propuesta vanguardista del lenguaje y del género novelesco. La combinación entre lírica y pintura confluye orgánicamente en sus novelas, adquiriendo suma relevancia el dialogismo del espacio biográfico de un “eterno transeúnte” entre artes y culturas (Chamorro Muñoz 59). Este desplazamiento se caracteriza por articular un particular contradiscurso antropológico, enfrentando la voz unívoca, simplificadora, en dirección de pluralidad y heterogeneidad de conceptos como memoria, historia e identidad.

En relación con el escenario sociohistórico fragmentado, la idea de una pertenencia o identidad cultural se concibe en estrecha relación con la experiencia multiforme del tránsito (la condición de un Ulises postmoderno) por diferentes temporalidades, entre el mundo material y la dimensión existencial del sujeto, evolucionando a lo largo de su obra hacia su mayor expresión en la novela *Celia se pudre*.³⁹ Esta se puede interpretar como la máxima síntesis y radicalización de su apuesta totalizante de la novela. Según Peña Dix, el concepto de la novela heraziana corresponde con la escritura biológica, así como se dirige contra los laberintos absurdos que el hombre se está construyendo. Por ello, su escritura es motivada más por la ética que por la estética (97).

³⁹ La densidad temporal –más de 800 páginas corresponden a un solo día en la vida del protagonista–, la invención lingüística, el protagonismo de la ciudad y el simbolismo de su arquitectura, la simultaneidad del espacio cotidiano con los planos hiponóicos, irracionales, claramente remiten a la recuperación del mito de *Ulises* por James Joyce.

En la reiterativa temática popular en su pintura de vendedoras, músicos, barracudas, gallos, una temática afianzada en el paisaje caribeño de pescadores, barcos, el mar y el sofocante calor, se percibe la influencia de las corrientes vanguardistas de cubismo y surrealismo. De ellas toma la apropiación mental de la forma del objeto para plasmarlo con vitalismo y terror, con lo grotesco y lo melancólico que evidencian la convivencia entre forma, mito y fábula de un ser profundamente material, con una poética “atravesada por sueños vehementes, abigarrados, que no dan paso a las respiraciones de la luz, y se prolongan hasta un tiempo intolerable, arcaico, que disuelve la modernidad de la imagen y que niega la ilusoria coherencia y seguridad de nuestra conciencia” (Rivero 48). Su camino estético que une el arte plástico y la escritura se podría denominar “neoprimitivo”, es decir, resultante de la reformulación de las categorías de originalidad y autenticidad en el giro hacia lo material no idealizado (Catanzaro, en Arfuch 2005, 61), perceptible en la obra del autor desde el primer poemario *Rostro de la soledad* (1951), estableciendo una figuración del yo lírica y “fisiológica” que marca su posterior figuración novelística. Representa, asimismo, un intento de resistencia al “Ser culto [que] ha implicado reprimir la dimensión visual en nuestra relación perceptiva con el mundo e inscribir su elaboración simbólica en un registro escrito” (García Canclini 136).

Luis Rosales se refirió a la poética de Rojas Herazo como objetual (en García Usta 104-105), lo cual marcaría una separación entre sujeto y objeto. Sin embargo, como se argumentará más adelante, se trata de una estrategia que redefine de modo antiesencialista la dimensión material del sujeto. Ante la amenaza de una desmaterialización de un sujeto idealizado, la poética del autor opta por un concepto no idealista que encuentra en el contacto cotidiano con las sensaciones la acepción sinestética de la existencia: “El lenguaje descriptivo impele deshacerse de la razón para tocar las cosas por primera vez, es decir, el ser total y completamente un primitivo que desde su ser biológico redescubre nuevamente las cosas y en ellas

toda su vida personal” (Chamorro Muñoz 67).⁴⁰ Influida por la poesía inmanentista de la primera generación *beat*, Rojas Herazo se inscribe en el “«misticismo de este mundo»: un éxtasis del cuerpo y de la tierra que abrace y transforme de algún modo la mortalidad. Su objetivo es un goce que comprende incluso (quizás esencialmente) las prosaicas obscenidades de nuestra existencia” (Roszak 144).⁴¹

La historia propia se articula a través de la espacialización temporal, eso es, el tiempo se hace físico, es concebido según las marcas de deterioro, de agonía, así es como facilita una compenetración con el cuerpo del sujeto. La importancia del tiempo vital, presente, es expresada ya en los títulos de las tres novelas, cuyo trasfondo temático reposa sobre la saga familiar de los Domínguez, conformando tres variantes del tiempo humano: el presente continuo (*Respirando el verano*), la expectativa del futuro (*En noviembre llega el arzobispo*), y el pasado en su elaboración incesante en el recuerdo (*Celia se pudre*). La somatización del tiempo es evocada por los verbos “respirar” y “podrirse” y en la perspectiva que se somete al ciclo solar (verano, noviembre).⁴²

La dimensión visual y somática se ciñe al concepto de “ethos barroco”, propuesto por Bolívar Echeverría (32 y ss.). Siendo producto de la modernidad, el barroquismo latinoamericano es pensado como una salida estética que concilia elaboraciones simbólicas en conflicto.

⁴⁰ Concordamos con la denominación “realismo fisiológico” que utiliza Figueroa Sánchez (261-262), refiriéndose entre otras novelas a *Celia se pudre*, viendo en su realismo la apropiación de lo real mediante la estética neobarroca.

⁴¹ Rojas Herazo coincide con los postulados lanzados en los sucesivos manifiestos nadaístas en los años 60 por Gonzalo Arango (1993) que dialogan con la generación *beat*.

⁴² Brushwood encuentra el hilo temático de la novelística heraziana, considerándola, en efecto, una trilogía, en la apoteosis del espíritu de perduración, simbolizado por la figura de Celia, pero sobre todo hallando su respuesta en lo cíclico, irracional, una tercera dimensión que trasciende el cronotopo tradicional. Es ésta la concepción que asemeja Rojas Herazo a Faulkner desarrollando sus pasos de observador sobre un paisaje ruín y apocalíptico de la humanidad (en García Usta 147).

La reivindicación de lo hiponoético, la búsqueda de los pasajes entre lo real y lo onírico, la imaginación exacerbada por los contrastes geográficos y culturales, así como la recuperación de voces ancestrales y ámbitos locales, se integran a escenarios y ritmos modernos. Asimismo, en su reelaboración discursiva, la idea del ethos barroco como la respuesta latinoamericana al ethos histórico, señal de una crisis civilizatoria, así como su amenaza al soporte simbólico se puede relacionar con la caída de la historia al lenguaje infantil (Agamben 2007). En efecto, la novela de Rojas Herazo pertenece a las “escrituras límites” del *accidentalismo* americano que “opone a la normatividad europeizante de la razón (imperial, primero; burguesa y liberal en contextos posteriores) la singularidad de subjetividades no normalizadas por los paradigmas dominantes de conocimiento y representación. El neobarroco se vale, para esto, de una estética *saturada* y *suturada*, proliferante, fuertemente afinada en la contingencia del detalle, del pliegue” (Moraña 269).

Respondiendo a las dicotomías fundacionales de civilización/barbarie y hombre/naturaleza, en *Celia se pudre*, la experiencia vital y estética confluyen en la figura del yo que actualiza su percepción mediante la mirada “infantil”, como un primitivo observador frente al mundo que anhela su íntima comunicación. Reapropiarse de la situación original significa someterse al círculo mimético del eterno retorno en cuyo tránsito el sujeto se reconoce como otro, el mito se incorpora y el cuerpo se mitifica. La exploración del tiempo como espacio habitado por los sentidos y las imágenes, de lo real como coexistencia de ficciones y relatos, resulta en una imagen de caos que pasma al lector moderno. Lo opaco, lo orgánico se resiste al orden fuera de la experiencia íntima del tiempo.

4.1. *Celia se pudre: tiempo y voz*⁴³

*Él ha domeñado monstruos, ha resuelto enigmas:
pero aún debería redimir a sus propios monstruos y enigmas,
en hijos celestes debería aún transformarlos.*

Fridrich Nietzsche

*...espera, atiende y recuerda, a fin de que aquello que
espera pase por aquello que atiende a aquello que recuerda...*

En ti, alma mía mido los tiempos.

San Agustín

La figuración del yo se puede pensar como conquista del espacio biográfico, conquista de la forma, del orden que da sentido a la vida. La distancia o ruptura temporal que inicia la figuración como pregunta con la cual el sujeto construye el orden de la estructura ficcional para comprenderse, representa el eje del presente análisis. Asimismo, la vida moderna se ofrece a la interpretación del afecto hacia el ritmo agresivo de la ciudad o la temporalidad progresiva de la historia: “El tiempo de la modernidad es un tiempo de afectos oscuros que nos ligan a la realidad” (Broncano 202). Con este motivo, propongo que la ruptura temporal funcional para la figuración del yo en la novela se analice desde la perspectiva de la fenomenología del tiempo y de la intuición del instante, como la presenta poéticamente Gaston Bachelard, atendiendo al ritmo que proporciona “la igualdad total del instante presente y de la realidad” (2002, 12).

La novela sigue una estructura fragmentaria del recuerdo que siempre hala del presente, creando un lugar característico de la memoria. La historia del protagonista narrador, un anónimo burócrata

⁴³ Una versión de este capítulo aparece en Hromada 2013.

de algún ministerio no identificado de Bogotá,⁴⁴ se caracteriza por frecuentes incisos y paréntesis, es decir, la parábasis representa la forma discontinua de la existencia. Mantiene una dinámica entre el nivel de la diégesis de las escenas observadas y el monólogo y el diálogo interior en innumerables cruces extra/intradiegéticos, alcanzando niveles hipodieéticos de la “caja china”.

En la novela aparecen varios narradores secundarios cuyas historias *saturan* la memoria del protagonista. Este las *sutura* en un mosaico que es accesible al relacionar las voces con el rizoma. Para poner un ejemplo del funcionamiento de la “ruptura asignificante” del rizoma, Deleuze plantea la vitalidad de las hormigas que “forman un rizoma animal que, aunque se destruya en su mayor parte, no cesa de reconstituirse” (Deleuze y Guattari 2004, 15). En la novela, un analogismo a esta supervivencia conecta con las hormigas que invaden a Cedrón, representando un mundo paralelo subterráneo: “Fueron apareciendo plazas, avenidas y palacios en lo guardado. Y hasta le vimos el ganado” (440).

La realidad paralela, a pesar de su casi total exterminio, sigue en el patio de Celia, en el recuerdo, “esperando otra ocasión”. En consonancia con el concepto deleuziano de ruptura, el movimiento indestructible y asignificante de las hormigas representa la metáfora de la memoria que resiste al olvido y encarna la amenaza de invadir la superficie. Su movimiento es imprevisible en su lógica onírica. Sujeto al ritmo del instante, el tiempo del recuerdo “no corre, brota” (Bachelard 2002, 96). Esto se refleja en la estructura de la novela, habiendo escenas incompletas que reanudan su discurrir, nuevamente irrumpiendo en otra historia en el recuerdo.

La novela se podría diseccionar en pequeñas historias que, no obstante, separadas de la confluencia en la conciencia que reclama

⁴⁴ Situación que remite a la breve experiencia del autor como Secretario Personal del Ministro de Trabajo en Bogotá en 1973.

asumir el tiempo del instante, pierden su función.⁴⁵ Si fuera el caso, la historia conformaría un relato autobiográfico no convencional - escenas de la juventud en el pueblo de Cedrón (trasunto ficcional de Tolú), la revisitación del patio de la casa de Celia, juegos infantiles, el colegio, las primeras experiencias sexuales, etc. En efecto, la continua vuelta al pueblo se inscribe en la universalidad de este *topos* en la literatura latinoamericana. En él, desde la infancia la palabra adquiere sentido y peso. En su visión subjetiva se mezcla la ensoñación con la historia nacional, lo fenoménico del ensueño con los recuerdos comunes del lugar original del patio encantado. La metáfora enlaza con la metonimia, el descentramiento condena a un discurso identitario múltiple y fragmentado.⁴⁶

⁴⁵ Con escenas recurrentes desde su primera novela *Respirando el verano* (1962), se siguen los pasos de Celia desde su llegada (a sus 16 años) al pueblo de la costa del Caribe llamado Cedrón, adonde la trajo desde Ovejas su esposo (tío), el abogado Milcíades Domínguez Ahumada. En el patio aduendado, por el cual cabalga sobre el corcelito de palo, Anselmo (en *Celia se pudre* el oficinista anónimo) ensaya sentidos y sentimientos primitivos. Es educado entre las mujeres y pone las bases a la futura comunicación íntima con la voz de su abuela Celia. Después de sus estudios en Cartagena, es el padre de familia, con su mujer y dos hijos, en Bogotá, la mañana que inaugura la jornada en la que se desarrolla la totalidad de la novela.

⁴⁶ Cornejo Polar propone la categoría de la *migración* que conlleva varios rasgos importantes para la interpretación del texto heraziano. Uno de ellos es la nostalgia que supone el abandono de un lugar querido y el traslado, cualquier sea su motivo, a otro: del campo a la ciudad, de un espacio ameno a otro hostil, de la infancia a la vida adulta, del orden al caos, de la plenitud a la crisis, etc. La necesidad de la autodefinición en un espacio extraño lidia con la fragmentación: “[...] el migrante tanto está expuesto a fenómenos sincréticos, con relación a las fuerzas que surgen de su nuevo espacio de experiencia, cuanto puede fijar deslindes relativamente claros entre los dos o más momentos de su itinerario. Al parecer, la conciencia del migrante está más atenta a la fijación de sus experiencias distintas y encontradas que a la formulación de una síntesis globalizadora” (839). Relacionado con dicha posición ecléctica, otro rasgo distintivo de la migración es su dimensión expresiva: “[...] el discurso migrante es radicalmente descentrado, en cuanto se construye alrededor de ejes varios y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de un modo *no* dialéctico” (840).

Como el hilo de Ariadna, la voz de Celia representa la alteridad constitutiva del centro que perdura en la conciencia de su nieto. Sus voces atraviesan el laberinto de la historia que va del mito de la fundación del pueblo, a través de las guerras decimonónicas, la Guerra de los Mil Días y el siglo XX colombiano. Deseo y ausencia acompañan al protagonista por los laberintos de su memoria en búsqueda de la voz conminativa de Celia:

Sabía que faltaban tantos, mucho, tantísimos cuartos de aquella casa interminable [...] y sentía que su vida, toda su vida [...] no le alcanzaría para recorrerlos o, siquiera, para alcanzar un sitio en que, por lo menos, pudiera saber (o siquiera intuir) desde dónde lo llamaba Celia [...] Y se miró las manos vacías (169).

La voz reflexiva del protagonista es deudora de la respuesta al otro de la conciencia: “El ser-conminado constituiría entonces el momento de alteridad propio del fenómeno de la conciencia, en conformidad con la metáfora de la voz. Escuchar la voz de la conciencia significaría ser conminado por el otro” (Ricœur 1996a, 392). Ricœur retoma la noción del otro de la conciencia moral freudiana del superego como una voz ancestral cargada de significado transmitido a las generaciones venideras. Sin embargo, problematiza su traslación al sí que previamente debe ser dotado de una “estructura de acogida” de la conminación (394-395). Siguiendo a Cavarero, la estructura de acogida se podría pensar desde la figuración del yo como la articulación poética de la pregunta motivada por el deseo de la integración de la identidad narrativa (“yo narrable”) que cumpliría con el horizonte ético del relato: “The figural unity of the design, the unifying meaning of the story, can only be posed, by the one who lives it, in the form of a question. Or, perhaps, in the form of a desire” (2).

La indeterminación de la voz ancestral de Celia la relega al mito. Su autoridad se podría definir como el “saber local” antihegemónico (Foucault 1998, 21), o “palabra muda” (Rancière, en

Bolón 39) que se desarrolla a contrapelo de lo rígido. Su pervivencia en la novela se dirige más allá de la trascendencia típica del *boom* literario, sobre todo, en las corrientes de lo real maravilloso y el realismo mágico. Si el carácter trascendental desaparece en la literatura posmoderna, la permanencia del mito en esta novela es fundamental. Donald Shaw sugiere que “posmodernismo representa más bien una prolongación del movimiento anterior [boom]. Lo que encontramos en el posmodernismo es una intensificación a veces radical de las tendencias antirrealistas o antimiméticas del Boom” (326). La diferencia consiste en que el centro mítico se traslada a la conciencia del protagonista. Por eso Celia se pudre, pasa a otro estado que es padecido por la imaginación, sin un retorno posible más allá del recuerdo. La repetición, la insistencia con la cual vuelve a presentarse permite pensar en la función de la melancolía siempre renovada en el ser moderno, la persistencia con la que desde la memoria ejerce sobre cada intento de hablar y significar.

4.1.1 El retorno discontinuo a sí conminado

Aludiendo al arte como eterno retorno, Bachelard modifica la tesis de Nietzsche, otorgando a la figuración del yo su dimensión temporal del instante.⁴⁷ En sus reflexiones en torno a la noción de la discontinuidad en la novela *Silöe* (1927) del historiador francés Gaston Roupnel, propone la repetición eterna del instante que articula el hábito como “repetición que construye instruyéndose” (2002, 72). La tendencia hacia la forma, de un nuevo orden en el arte, deconstruye el carácter narrativo de la vida como respuesta a la tradición misma de la

⁴⁷ En *Así hablaba Zaratustra*, el sabio llega con el enano al pórtico “instante”, donde convergen los dos caminos eternos del pasado y del futuro, y pregunta: “Y todas las cosas, ¿no están encadenadas de tal manera que este instante atrae en pos de sí a todas las cosas del porvenir?” (Nietzsche 167).

vida como relato. En la novela, la afinidad entre el hábito y la voluntad de poder nietzscheano en su aspecto del autoconocimiento se articula sobre la eterna repetición del retorno a sí mismo como otro, vínculo que descubre el instante originario del conocimiento. Por más que se intente transformar la vida en un relato, subyace el ritmo del instante, el carácter discontinuo y puntiforme del tiempo personal que, al ser atendido, restituye el aspecto relacional del ser.⁴⁸

El primer distanciamiento que prefigura una posible teoría de la novela se da al nivel de la conciencia escritural del exilio, mientras el protagonista observa dibujos obscenos y gritos de lujuria rayados en la pared de un baño público:

Y, en el centro de aquel hervor, entre los silenciosos rugidos de decenas de conciencias [...] un pequeño pez, de matemática ejecución, nadaba encerrado en un círculo blanco. Las escamas y la cola habían sido ejecutadas con tal minuciosidad y tan ostentoso primor que resultaban inexplicables, casi heroicas, en quien debió estar urgido por la vergüenza, o si quiera el temor, de ser sorprendido en su tarea (120).

La página de la novela como el círculo blanco protector es inhabitada por el yo figurado que, con la restricción del espacio, mide su movimiento en la libertad otorgada. Con la ironía reflexiva, el gesto poético reconoce su propia densidad y dificultad que contrasta con la necesidad íntima y la timidez de su artífice. En el paso siguiente prepara la respuesta a la crítica:

Los contraletreos eran estremeedores. [...] Pero el primoroso dibujo seguía aleteando –ajeno a todo, a todo insensible, protegido por el desdeñoso círculo en que lo había encerrado su creador- entre aquellos jeroglíficos que cristalizaban la indefensión, el ayuno purgatorial [...] Su mingición terminó

⁴⁸ En este sentido, Lévinas (1993) recordaba la idea de Kratilos del río en el cual no se puede entrar dos, según Hércleitos, ni siquiera una sola vez, puesto que ni el sujeto ni el río siguen iguales.

en goticas, con un leve estremecimiento. Entonces sacudió su miembro, lo introdujo en su bragueta y fue a juntarse con sus compañeros de la partida de billar (120).

Una imagen se superpone a otra, la reflexión es simultánea de las tareas más prosaicas que calan en la materialidad, en la corporeidad del observador. La misma centralidad de la imagen del pez señala la necesaria perspectiva de acceder al texto. Entre la selva del lenguaje exuberante, paródico y muchas veces autocomplaciente, son las imágenes, los instantes que concentran el sentido. Asimismo, su densidad estructural resiste el tiempo de la lectura lineal de la prosa.

La imagen del pez remite al elemento central de la novela para fundar el sentimiento melancólico del naufragio, así como la dinámica del eterno retorno como relación con el lenguaje. El agua está presente en la ensoñación del lugar originario de la costa con el mar sobre el cual se mece el naufragado *Lura*, espacio habitado por fantasmas en la imaginación infantil. El protagonista vuelve al barco que navega por su interior, por las “aguas oscuras sin horizonte”. Siente sus naufragios en “el mar que nos habita, somos el mar” (374) y observa a través del ojo de buey el horizonte melancólico de Cedrón, su pueblo natal: “El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba [...] para la imaginación materializante la muerte del agua es más soñadora que la muerte de la tierra: la pena del agua es infinita” (Bachelard 1978, 15).

En otro lugar leemos sobre el mito del Mohán, de la “pesadumbre del agua”:

Apenas se te ha revelado, se deshace y nunca más volverás a verlo porque ya ha entrado en el agua de tu recuerdo y desde allí ha de reinar. Y el murmullo de su sollozo [...] lo oirás en soledad y lo oirán y lo seguirán oyendo aquellos a quienes tú mires con amor. Y ya nunca conocerás sosiego. Y el pesar habitará por siempre tu corazón (45).

El encuentro con el texto puede relacionarse con el mirar al agua (aunque Bachelard mire al fuego), a los reflejos recuperados de la imagen del mundo por “la naturaleza móvil y sin cesar diferida del lenguaje” (Barthes 2011, 19).

“Y, mientras tanto, qué hacer con todo ese montón de cosas mientras se muere” (20). Según Heidegger, este *mientras* es el lugar del lenguaje. En la interpretación heideggeriana, al privilegiar en la elaboración simbólica el aspecto temporal de la degradación material, la novela remite a la relación entre la lengua y la muerte, a la enigmática relación que Heidegger legó a sus discípulos: “La relación esencial entre muerte y lenguaje aparece como en un relámpago, pero es todavía impensada” (en Agamben 2008, 7). Al definir la situación auténtica del ser postmetafísico como el ser para la muerte, la lengua y la muerte es aquello que reivindica al sujeto.⁴⁹ Sin embargo, el reclamo de la negatividad de la muerte implícita al lenguaje como la condición que hace posible el surgimiento de un yo, siguiendo a Bachelard (2002) y Agamben (2007), dialoga con la energía del presente y de la infancia revisitada como el origen inaccesible que abren la verticalidad del sentimiento y del lenguaje. Así el lenguaje, cuya conciencia es fundamental en la novela, es abordado en el movimiento pendular entre la sutileza de un origen inaccesible y el peso de un final inabarcable.

De este modo, la estructura rizomática de la novela se comunicaría con la repetición autoconstructiva del hábito. Plasmado desde el exilio articulado a través de la ensoñación material, el horizonte del lenguaje entronca con la referida fluidez del agua implicando el carácter de la memoria. Asimismo, el aspecto de vértigo y desasosiego del recuerdo como nostalgia infinita configura la

⁴⁹ En el contexto de la experiencia citadina la relación con la muerte adquiere otros matices. Según De Certeau (221), al ser la muerte desplazada o restringida a espacios ocultos a la vista del ciudadano, es también desplazada del lenguaje sin dejar de pesar sobre él, transformándose en el trauma de lo real como lo que no se puede nombrar.

comunicación con la voz del otro pensada como la infancia que reina en el lenguaje desde el recuerdo y se propaga por el amor.

4.1.2 Instante y atributo

La figuración del yo en la novela se encamina a la capacidad contemplativa y perceptiva del burócrata en tensión con los atributos del hombre moderno.⁵⁰ En contraste con la figura del Libertador, “intextualizado” prosaicamente por sus biógrafos y discursos políticos en el mito –“Pero en realidad, ¿valía la pena ser un héroe?” (88)–, en contraste con el héroe cuyos atributos resultan de la renarración histórica, la trascendencia del protagonista emerge de la acepción lírica del tiempo: “[...] seré eterno, quedaré de muestra, seré el avalador de tanta hermosura” (88). Así, la novela puede pensarse como deconstrucción del atributo, del horizonte ideal de la emancipación del ser ejecutada en la linealidad progresiva del tiempo histórico, del atributo propio de la modernidad, eso es, de ser moderno como novedad siempre actualizada (Vattimo 1990). A diferencia de la emancipación, el atributo de la autenticidad privilegia lo relacional y lo contingente del sujeto que se afianza en el presente.

Desde la fenomenología del tiempo, la “falta de atributo” moderno se puede interpretar como la falta de una cualidad en continua actualización negativa que permanece en el tiempo, marcando la dinámica de la duración como renovación regulada por el cauce de la historia. A diferencia de la progresividad histórica del tiempo horizontal, que se define por excentricidad y acumulación, el devenir del atributo faltante como tiempo personal sentido, incluso, como duración, emerge cada vez del instante (Bachelard 2002, 38). Por ello, es el instante lo que prefigura la experiencia temporal humana.

⁵⁰ La cercanía entre *Celia se pudre* y *El hombre sin atributos* de Robert Musil ha sido analizada por Jaime Merchán Villamil (2011).

Siguiendo la intuición temporal de Roupnel -discontinuidad del tiempo y carácter puntiforme del instante-, Bachelard resalta la intensidad que acompaña el estallido instantáneo del conocimiento y del recuerdo: “Guardiana del tiempo, la memoria sólo guarda el instante; no conserva nada, absolutamente nada de nuestra sensación complicada y ficticia que es la duración” (32). En otras palabras, lo que correspondería a la duración en la memoria y, por ende, en el presente, es la espera del instante, del impulso que abre la historia del ser como compendio de estallidos que, “renovándose, transporta[n] el ser a la libertad o a la suerte inicial del devenir” (25). De esta manera, libertad y recuerdo encuentran su síntesis en la repetición que, a la vez, compromete al sujeto a atender activamente los accidentes temporales como principios de la (auto)creación.

Asimismo, Emmanuel Lévinas emplaza el atributo en la situación del sujeto la cual el existente alcanza a experimentar como propia. El ser mismo como atributo es el resultado del acontecimiento del ser como ruptura con el anonimato del ser, atributo que surge para enseguida volver al anonimato del instante, a la “verdadera sustancialidad del sujeto” en “el presente [que] es el hecho mismo de que hay un existente.” Solo en el presente “[...] el existente es dueño de su existencia, al igual que el sujeto es dueño del atributo. En el instante el existente domina la existencia. [...] El sujeto no es libre como el viento, sino ya un destino, un destino que aquél tiene, no por el pasado o por el porvenir, sino a partir de su presente. El empeño en el ser si es que se libera inmediatamente del peso del pasado, el único que se advierte en la existencia comporta un peso propio que su evanescencia no aligera, y contra el que el sujeto solo, que se constituye por medio del instante, resulta impotente. *El tiempo y el Otro son necesarios para su liberación.*” (Lévinas 2000b, 132-133, resaltado es nuestro).

Ahora bien, la conciencia del tiempo como el movimiento hacia lo otro (Lévinas 1993) articula el desdoblamiento cronotópico de la novela que se avista desde el exergo de Nietzsche. De acuerdo

con la tesis sobre la voluntad de poder de *Übermensch*, al logro de quien “ha domeñado monstruos, ha resuelto enigmas” debe seguir un “compromiso votivo con el recuerdo”, eso es, un movimiento vertical. El poder del conocimiento que ostenta el sujeto moderno contrasta con el acto supremo de la redención del pasado, así como de los prometedores horizontes del futuro pensados desde el arte. Se puede percibir la riqueza semántica del acto de asumir como aceptación/adopción y asunción/elevación de los fantasmas como su transformación poética en “hijos celestes”. Este proceso, abordando las ideas de la fenomenología del tiempo y la mimesis, se dirige a reconfigurar el tiempo y la otredad mediante la síntesis de lo heterogéneo en mimesis II y la imaginación. En el concepto de arte de Bachelard resalta el “principio de una simultaneidad esencial en que el ser más disperso, en que el ser más desunido conquista su unidad” (2002, 93). La literatura es pensada aquí como el intento de reanudar los lazos rotos por la modernidad, restituyendo el ritmo del presente.

Asimismo, el exergo nietzscheano establece una verticalidad estructural de la novela. Su organización corresponde con el concepto de la discontinuidad irónica en de Man (1999). Esta se traduce en el intento de armonizar el instante, la “metafísica repentina” de la poesía con la duración como alegoría de la vida personal. La reivindicación del ritmo pausado, vertical de la poesía se enfrenta al ritmo horizontal de la prosa. En ello, entre otros rasgos que veremos más adelante, consiste la apuesta contradiscursiva y neobarroca de la novela: intervenir el concepto de la unidad (Santiago 1978) mediante su saturación, añadiendo a la contingencia del pliegue la del instante vivido capaz de suturar los contrarios. Desahuciados del tiempo progresivo y recuperados de la duración, monstruos y enigmas, deseo y esperanza del lúcido “desesperanzado” renacen en la brevedad de los sentidos (Mutis 1965), en el lugar estratégico del estar-entre del lenguaje infantil (Agamben 2007).

4.1.3 El cuerpo cósmico y la simpatía

En cuanto a la acepción de sí por sí mismo, Ricœur señala la proyección gramatical, pronominal del “carácter omnipersonal del sí” (1996, 366). El protagonista se disuelve en múltiples otros, confesando una suerte de panteísmo, participando de la visión del cuerpo cósmico que define la particular poética del autor:

Porque él no entendía a los demás como simples e impersonales otros sino como fragmentos de un vasto y comprometido yo mismo. Un yo mismo astillado en electoreros y deportistas, en asesinos y terratenientes, en generosos y egoístas [...]. Incluso los elementos y las cosas [...] lo reclamaban, necesitaban racionarse en su sufrimiento para pesar y flotar y fluir. El mundo todo como un gran cuerpo que era él, su siempre alerta, castigada y hambrienta multiplicidad (499-500).

Un “monstruo” transcendental y compañera en las transformaciones afectivas, en cuyo lomo se emprende el tránsito, es la ciudad. La relación sensorial que la vincula con el protagonista surge de un impacto instantáneo, despertando en su imaginación con la forma animalesca:

Su furia, su hedionda bocanada, lo golpeó dentro y fuera como una ofensa. Sintió la ciudad como un organismo compacto, hecho de convulsión y esperanza, de estertores. [...] Le vio a la ciudad sus belfos, sus ojos y su alma. Sintió los pensamientos que la hacían posible, que la obligaban a erguirse y andar cada día con su pesada informe brutalidad y su horrible obsesión. Y oyó su murmullo. Y sintió que era hermosa, musical y pudriente como él mismo, como su propio y angustiado cuerpo, como su propia y angustiada alma. Y sintió, asimismo, que todo esto era su felicidad y su infierno y que los dos –él y la ciudad– se habían elegido mutuamente (216).

En el tránsito marcado por los estallidos del instante, la simpatía emerge de la contemplación, de la experiencia que

corresponde con la transformación poética de la enajenante ciudad cuyo cuerpo es *asumido* por el protagonista. La raíz de la simpatía como un valor ético se debe al encuentro temporal. Mientras que *animus*, el poder de la acción que hace andar a la ciudad, es sucesivo, *ánima*, la energía femenina, anima el entrecruzamiento de los sentidos y obra en simultaneidad, en el instante que armoniza el acervo de elementos heterogéneos hacia la *redención contemplativa*, designio de la poesía (Bachelard 2002, 95). En la asunción de lo que podía pensarse como la condena del ser moderno arrojado a este espacio, se purifica el afecto oscuro. También, se puede percibir el impulso original del “golpe” de instante en que estalla la densidad y la ambigüedad de la percepción. Al reunir los extremos, la simpatía resulta de la ambigüedad traída por la verticalidad de la imagen poética (Bachelard 2002, 99).

En referencia al sol insaciable de las culturas precolombinas, también el tiempo adquiere rasgos de animal con su propia voluntad, integrando y predestinando el tránsito del protagonista desde la memoria:

Mira de golpe, al fondo de su memoria, el infinito bostezo del tiempo, la insondable paciencia con que deglute y olvida; los sucesivos tiempos mascarados, atragantados, acumulados y sellados en las sucesivas memorias que le antecedieron, que hicieron o fraguaron [...] su posible ahora y harán el posible después [...] Siente el tiempo como una cosa sólida y viva [...] como su propio esqueleto sobre el cojín del microbús; le siente el engranaje de sus vísceras como algo que tiene hambre y sed (92-93).

La conciencia de la vida como herencia inmemorable e inalcanzable en el tiempo lineal, la vida como cadena de memorias abismadas, del tiempo padecido por otros dentro de él, lo convierten en el eje de un proyecto desconocido representado en la totalidad del cuerpo cósmico como *pietas* viviente. Como se ha dicho, esta surge de la comunicación

íntima con Celia, prefigurando lo que se puede interpretar como otra imagen de la estructura de la acogida, según Ricœur.⁵¹

4.1.4 El encuentro y la comunicación íntima

Desde la verticalidad se abre el vacío, la falta sentida con la urgencia del recuerdo, de la comunicación existencial con Celia que llama al nieto, mientras éste entrega un informe a su jefe:

Pero ahora recuerdo que Celia se está pudriendo en el patio de los naranjos [...] Me llama. Debo ir, urgida, urgentemente, debo ir: *mijo, mijito, ven, mijo!* Buenas tardes entonces. Y agita las hojas del informe como un pañuelo, despidiéndose, entre el aire lleno de ausentes mariposas... (192).

La cohesión del tiempo personal asumido entre instante, espera y encuentro aparece sintetizada en uno de los pasajes centrales de la novela que formula la subjetividad en devenir como el movimiento de una comunicación pensada en su acepción más amplia. Celia confiesa al padre Carobio la relación que ha desarrollado con sus fantasmas:

[...] llegó a concluir que aquéllos, más que demonios forasteros, eran demonios de sí misma [...] A tal extremo llegó en sus conclusiones que anhelaba la llegada de la tétrica pandilla. Y hacía cuenta de horas, [...] por enfrentarse a sus carantoñas y muequeos. Porque era de sí misma, de lo más profundo de sí misma, de lo que tenía apetencia. Y se perecía por el cumplimiento de una cita en que podía verse por dentro, viendo frente a ella

51 “Una *pietas* de un género único une así a los vivos y a los muertos. Esta *pietas* refleja el círculo en el que nos encontramos: ¿de dónde saca el antepasado la autoridad de su voz, sino de su presunto vínculo privilegiado con la Ley, inmemorial como él? Así, la conminación se precede a sí misma, por mediación del antepasado, figura generacional del Otro” (Ricœur 2006: 395).

el desempeño de sus torturados y torturadores inquilinos. Y se decía infierno soy y cielo de mí misma (171).

El deseo existencial implica una renovación del lenguaje: “Y era tan entrañable y progresivo su deseo que en hablarles se compuso un idioma” (171). El deseo del encuentro con lo otro posibilita el encuentro consigo mismo, revelando el poder de la imaginación que retorna al sujeto. Celia anhela ante todo comunicarse con sus muertos, con su hijo Horacio.

No, él no existe, no puede existir. Debes imaginarlo. Pero es tal la fuerza con que lo imaginas (con que él te obliga a hacerlo y con que tú necesitas imaginarlo) que se vuelve existente. Puedes, incluso, tocarlo. Y, cuando has alcanzado esa especie de comunión, puedes hablarle y hasta recibir una respuesta. [...] Pues, en alguna forma, sabes que eres tú mismo quien allí te espera sentado, quien te oye, quien al fin se va a volver y mirarte. Y presentes su voz, tu propia voz, la que nunca has oído de veras, ni nunca podrás oír como en ese momento (173).

El instante de la comunicación llevada a su radicalidad de la comunión es irreplicable y, a la vez, impulsa el desdoblamiento del sujeto por la fractura que el instante configura como experiencia del encuentro consigo mismo. El acto discreto y único del lenguaje actualizado, referido por Benveniste (1971, 72) llega a conectarse con la performatividad de la imaginación.

Refiriéndose al encuentro de Ulises con el canto de las Sirenas, Maurice Blanchot advierte sobre el presente del encuentro siempre postergado que hace de él un acontecimiento del porvenir, “siempre a distancia del lugar y del movimiento en que se afirma porque en esa misma distancia, distancia imaginaria, se realiza la ausencia y sólo en su término el acontecimiento empieza a tener lugar, punto éste en el que se cumple la verdad propia del encuentro” (16). La fractura, la ausencia crea la posibilidad del encuentro. Desde el presente, el acontecimiento del encuentro pasado arrastra su energía

hacia el futuro, como un recuerdo vivo que no acaba de colmar su ausencia en la memoria del sujeto. Por tanto, la verdad resulta aquí de la espera, de la conciencia de la distancia, del deseo de una continua recuperación del instante. El deseo trasvasado al relato “perturba las relaciones del tiempo, pero afirma sin embargo al tiempo, manera particular, para el tiempo, de cumplirse, tiempo peculiar del relato que se introduce en la duración del narrador de una manera que la transforma, tiempo de la metamorfosis en que coinciden, dentro de una simultaneidad imaginaria y bajo la forma del espacio que el arte procura realizar, los diferentes éxtasis temporales” (16).

La figuración del yo en la novela explora las posibles vías de comunicación como formas de distancia que restituyen la fuerza original del encuentro del ser mediante su fractura y reconstrucción, explorando la energía de la nostalgia y el deseo: “*Te has buscado con ahínco desde antes de existir (sientes que tus sentidos de ahora sólo sirven para recordar y padecer esa búsqueda) y anhelas reconocerte y esplender en un momento [...] de íntima, dulcísima y desesperada comunicación*” (172, cursivas en el original). La comunicación íntima transgrede los límites temporales revelando la dinámica de la memoria vinculada a lo sensorial, central en la novela, entre *evocación/búsqueda*. Mientras que la evocación se refiere al almacenamiento del recuerdo por su carga emotiva original, la *búsqueda*, “*zētēsis*”, corresponde con la *anamnēsis* aristoteliana, a la rememoración, al esfuerzo existencial dirigido contra el olvido (Ricoeur 2000, 47). La evocación platónica y su importancia para la imaginación, señalada en el cap. 3.3, construye al yo como resultado del tránsito temporal desde la memoria.

En el siguiente pasaje aparece el mecanismo del autorreconocimiento como el acontecimiento de la apropiación instantánea del atributo del ser por la imaginación. No corresponde con el reflejo especular sino con la experiencia que reúne el madurado hábito de la repetición autoconstructiva y el instante como revelación fugaz que inmediatamente vuelve, como señala Lévinas, al anonimato.

Como residuo de su presencia queda la sustancia del ser que, vinculada fundamentalmente con lo material, en la poética de Rojas Herazo se transforma en el deseo de un encuentro futuro. Asimismo, la importancia del encuentro en la novela se ve en su voluntad propia que determina el tiempo personal como historia de la espera:

A lo mejor te encuentras. Creo que fue eso: el encuentro conmigo mismo. Y ese encuentro estaba allí y me miraba y oía su (mi) voz. Y ya no era yo, sino él [...] Y cuando puse la mano sobre aquello, sentí una delicia (emanada todavía de mi perplejidad) semejante a cuando se tienta el olor en un sueño o cuando, frente a un espejo evocado (no un espejo que, de veras, tienes frente a ti) miras y oyes tu rostro –el verdadero, el que nadie, ni siquiera el ser que se hospeda en ti, conoce, escrito, o repetido, o tal vez inventado o susurrado por la luz o las olas. Y te amas. Y no quisieras nunca, absolutamente nunca, desprenderte de ese instante ni abandonar la tierra. Y te enamoras, para siempre te enamoras, de lo que ya has contribuido a perturbar, alimentar y destruir con tu sola existencia (173-174, cursivas en el original).

El amor se dirige aquí al fantasma del rostro verdadero que rehúye el conocimiento y la escritura. En otras palabras, el lugar del rostro es el fantasma, la imaginación que afirma el vínculo amoroso con la ausencia, con la presencia de una identidad en devenir. Asimismo, la continua revisitación y renovación en el eterno retorno es reclamada por el sujeto deseante de reconocimiento íntimo, en clara oposición al reconocimiento gregario del cuerpo intextualizado (De Certeau). La identidad narrativa *ipse* se concreta en la novela de una manera innovadora, ya que se afirma en lo instantáneo y material, lo cual reclama aún más la conciencia temporal. La muerte del sujeto unitario, emancipado, hace renacer la dimensión de la esperanza en el encuentro que no puede darse completamente, que siempre promete renovarse en la “repetición que construye instruyéndose” (Bachelard 1999, 72).

El carácter de este encuentro como comunicación plantea el problema de la aludida tensión entre experiencia y representación. Los

límites de la palabra adquieren mayor intensidad cuanto más se reduce la distancia entre sujeto y objeto en la intimidad de la conciencia. Este es uno de los ejes explorados en la novela. Insistiendo en los silenciosos sentidos y sentimientos se da voz a lo innombrable, tal como confiesa Celia en el momento culminante de la muerte de su hijo: *“Pero yo sabía que mis preguntas y sus respuestas ni las hacía ni las recibía en palabras. Era otro idioma. Como si los sentimientos fueran voces. Por primera vez sentí que podía comunicarme con el solo anhelo, con el solo deseo”* (613, cursivas en el original). De este modo, la comunicación íntima problematiza no solamente la forma narrativa, sino que plantea el carácter irónico de la palabra. Asimismo, la desestabilización del discurso identitario y experiencial pasa por la forma ambivalente del narrador. El carácter pluriperspectivo de la mirada pone en cuestión la legitimidad de la voz. Su autoridad se construye como conciencia del abismo autorreferencial salvable solamente en la experimentación temporal, en la paciencia de la espera y el deseo que la guía.

4.1.5 El poder y la palabra

Como se puede observar, la reflexión sobre el tiempo es coextensiva de la conciencia del lenguaje. En el sentido de la reapropiación o expansión de la identidad temporal, la novela indaga en la relación entre la instancia del discurso y la conciencia de los relatos que la componen como el metasujeto. En efecto, la construcción de la voz reflexiva en la novela se desarrolla sobre la estructuración espacial del eje oficina-memoria. Con ello corresponde la dinámica entre el lenguaje burocrático y su evasión por parte del protagonista:

Arremetió con todas sus fuerzas contra uno de los arrumes de papel. La montaña se tambaleó majestuosamente. Entonces creyó que gritaba, pues se

oyó: ¡Es inaudito que aquí se reseque la sangre; que el hombre, por su propia decisión, se convierta en esta basura de número y palabras! Y se oyó repitiendo: ¡Palabras, carajo, sólo palabras que ya nada dicen, que nada significan! (101).

En contraste con la relacionalidad del sujeto, el texto burocrático es autosuficiente. Su existencia se desvincula de aquello que denota y, asimismo, crea una realidad previsible, despersonalizada, de cuerpos intextualizados en una temporalidad abstracta. El tiempo de la oficina se superpone a la revisitación del lugar de los juegos infantiles en el recuerdo del burócrata y confirma la condena compartida: “Entonces los veía [...] encadenados a sus bancos [...] como galeotes. Sólo que no remos sino estilógrafos [...]” (25). La metáfora de la vida como navegación se convierte en el viaje a bordo de un “monstruoso ataúd”, tripulado por el sentimiento de la ruina.

La relación entre el poder del conocimiento y la contingencia de la lengua se insinúa en la escena donde el niño se enfrenta al saber abstracto y no es capaz de explicar ante la comisión de sus maestros la función del adverbio. Es importante señalar que precisamente el adverbio sanciona al verbo, a la experimentación temporal y visual de los sentidos que son sustanciales en la conformación de su universo inmediato: “Les hablaría, por ejemplo, de la reflexiva energía de un rostro (ese instante en que el amigo parece descubrir el secreto del horizonte o la apasionada desdicha que le espera en otra orilla desconocida) cuando se encumbra en una ola. Eso sí lo sabe muy a fondo, lo recordará siempre” (128). La tensión emerge de la dicotomía entre memoria y el concepto de hábito en Henri Bergson. La *memoria*, referente al recuerdo de un acontecimiento único, esencial para ser evocado posteriormente, contrasta con la memoria *hábito* y su transformación en “[...] la memoria impuesta [que] está equipada por una historia “autorizada”, la historia oficial, la historia aprendida y celebrada públicamente” (Ricœur 2004, 116):

Y César cruza el Andes o el Hades o Carlomagno invade a Terranova o expulsa a los hotentotes de un frigorífico de Chicago [...] Llevar todo esto, bien ordenado o desbarajustado o cinchado en la motola para tener mi perfectísimo derecho a estar aquí, [...] viendo, oliendo, temiendo siempre, esperando [...] (137).

Al final de la cita se asoma el animal letrado que empieza a sospechar de saberes avalados, de la historia como simulacro:

[...] ¿pero realmente fueron, fueron de verdad?, le ocurrió alguna vez a cierta calabaza, tortuga, podenco o liebre o todo, en conjunto, son inventos, necedades y contentos que unas ranas culecas le soplaron a cada uno de esos barbones que creen que hacen la historia, ¿no será? (135).

La reflexividad alcanza al mismo protagonista al experimentar su propia función en el engranaje del poder. Al reprender a su hijo por las malas notas, revela el poder como sujeción al otro para ser ejercida sobre el prójimo: “Oye borbolar sus palabras muy lejos, retomadas de otro que está todavía más lejos, dentro o fuera de él mismo” (14). Con el extrañamiento frente al lenguaje, frente a la situación en la cual ha sido colocado por otros, se inicia el círculo hermenéutico como cruce de perspectiva: “Se siente agredido por una arrasadora compasión a través del hijo [...] Se ve a sí mismo regañado por su madre en una infancia lejana” (15). En rasgos generales, este extrañamiento se puede interpretar, más allá de la ontología de la orden (Agamben, en Bolón), como la restricción del poder del conocimiento sobre la orden del lenguaje a significar. La apertura que este extrañamiento causa en el sujeto funda su conciencia como sujeto de agencia y eticidad.

En la novela se cruzan diferentes lenguajes, discursos y formas literarias. Desde el discurso mítico fundacional que relata la peregrinación y asentamiento de los antepasados del protagonista, la fábula, crónica, ensayo y crítica literaria, hasta la reproducción del discurso político, autoritario y pedagógico. Explicita así la formación

de la identidad a través de dispositivos del poder y del control simbólico y con su poética de la intimidad se compromete a redimir al sujeto de sus servidumbres mediante la reapropiación del simulacro en el eterno retorno nietzscheano: “¿Por qué tanto lío de que si esto es real o entrevisto o lo imaginaste o lo soñaste? ¿Para qué tanta enredapita? Métete, pues, en la cabeza que lo que sueñas o tocas es lo mismo. O que da lo mismo, que es lo mismo. Cuestión de ti, que a ti solo te incumbe [...]” (464).

La novela se puede interpretar como la creación de un lugar para dicha reapropiación, señalando al lector como el lugar de la formación de *quién*. La multiplicación, la “disolución” de la identidad pensada como mismidad en la trama narrativa, en la cual el sujeto padece el ensayo del desligamiento de las certezas, la puesta en abismo ficcional como lectura de otros textos, espejea su “retirada del sí” en el laberinto de voces que confluyen en la lectura: “Comprenderse es comprenderse ante el texto y recibir de él las condiciones de un sí mismo distinto del yo que se pone a leer” (Ricoeur 2001: 31). Solo se afianza su ipseidad por medio de la transgresión del *sí* sedimentado a la del *sí* en movimiento, a la búsqueda feliz de *quién* (Ricoeur 2006: 170).

Asimismo, este reconocimiento de sí crea la posibilidad de reconocer a los otros: “[...] porque estaban esparcidos en lo otro y en los otros y porque les era forzoso irse descifrando [...]” (501). Deleuze describe la dinámica de este desciframiento que consiste en el movimiento reflexivo y creativo, en relación implícita con la representación literaria: “Al no ser captadas por un pensamiento que las contempla y las inventa, todas las determinaciones se hacen crueles y malas; desolladas, separadas de su forma viviente, flotan sobre ese fondo taciturno. Todo se hace violento sobre ese fondo pasivo” (Deleuze 2002, 233).

4.1.6 Conclusión

En la máxima pronunciada por Celia: “No nos han sido dadas las herramientas” (806), se resume la condición del sujeto ante el mundo. Esto puede generar tanto el desconsuelo como ofrecerse a la reflexión sobre las posibilidades de la representación literaria. En el camino por el texto aparecen instantáneamente los efectos de una figuración íntima, lírica que, de modo paradójico, híbrido, afirma la identidad narrativa en una novela-fantasma. La figuración del yo se desarrolla entre la atestación de la contingencia creativa y la conminación desde la alteridad, confluyendo en la identidad-ipse, comunicante y reflexiva, en oposición a la identidad como mismidad (idem), fija, confrontacional. El examen literario abarca las posibilidades de la narratividad del yo en su complejidad, desafiando la palabra y con ella la novela. En el dialogismo entre la voz de Celia, discurso identitario que se construye desde el centro mítico y concibe la historia como el padecimiento íntimo, y la voz del narrador que espera los instantes intermitentes del encuentro, se cumple el eterno retorno vertical: “A lo largo de ese tiempo vertical –bajando– se escalonan las peores penas, la penas sin causalidad temporal [...] A lo largo del tiempo vertical –subiendo– se consolida el consuelo sin esperanza, ese extraño consuelo autóctono y sin protector” (Bachelard 1999, 98). “*Toda moralidad es instantánea*”, afirma Bachelard, y es en la ambivalencia vertical donde se rompe la causalidad temporal, sustituida por la causalidad formal abierta en el instante. El movimiento vertical de la novela estudia la ambigüedad constitutiva del ser que condensa la radicalidad de los extremos alojados en el sentimiento sinestésico. Asimismo, todo acto ético emerge del instante en el cual se colma “la solidaridad de la forma y de la persona” (100-101). Entre el movimiento descendente y ascendente se rompe la causalidad horizontal de un origen que no pertenece a la experiencia del ser. Así, el devenir vertical afianza al ser en el origen de la forma.

Refiriéndose a *The genesis of secrecy*, de Frank Kermode, según el cual “algunas narraciones pueden intentar no aclarar, sino oscurecer y disimular”, Ricœur plantea una idea tentadora que se podría pensar en el sentido de los límites del círculo hermenéutico de su teoría narrativa, eso es, “¿no existe una afinidad oculta entre el secreto *del que* emerge la historia y aquel al que la historia vuelve?” (1995, 146). La espiral de los tres estadios de la mimesis con el texto como el escenario de una obra unipersonal con un solo espectador invitado a participar activamente en el performance, ataría los cabos experienciales al nivel del secreto. En la novela de Rojas Herazo, el secreto se sitúa en el instante en el cual la comunicación es posible. El secreto puede ser pensado como la afinidad entre relatos del yo, herméticos en sus límites inalcanzables de la representación y la interpretación, y las historias aún no contadas que, en secreto, esperan y se llenan de imaginación de un encuentro que se aplaza.

5. Héctor Abad Faciolince: el escritor ante el espejo roto

La obra de Héctor Abad Faciolince funda sus posibilidades narrativas sobre la celebrada pérdida de la ilusión realista y señala las perspectivas ilimitadas del género novelesco que brotan de la autorreflexión y de la hibridez. Pertenece a la corriente de autores que basan su poética en la conciencia postmoderna de la periferia literaria, convirtiéndola en el lugar estratégico para intervenir con juego el centro poblado por estéticas, protagonistas y géneros consagrados del occidente, para “asumir, mediante este trabajo escéptico, la imposible autonomía y originalidad de la literatura” (García Canclini 106).

En el contexto paradójico del cambio de siglo entre la hecatombe de la autoridad (autor, historia, arte y literatura) y las conquistas del narcisismo, su escritura se caracteriza por la actualización de la ironía como elemento organizador de la novela y de toda búsqueda de sentido. Asimismo, evidencia que la vitalidad de la novela sigue dependiendo, ya lo advertía Milan Kundera (2004), de la dialéctica entre la historia de la novela, personalizada en cada libro, y la Historia oficial.

La situación de crisis interminable de Colombia es un tema recurrente en su obra. Nacido en una familia que reúne las dos tradiciones enfrentadas en la historia republicana en Colombia, su literatura refleja el posible diálogo que sus padres supieron realizar. También es importante la experiencia traumática de la muerte violenta de su padre en el contexto histórico del exterminio de la Unión Patriótica a finales de los 80. Héctor Abad Gómez fue médico, profesor universitario, promotor de la salud preventiva, y asesinado en Medellín en 1987, siendo víctima de la ola de violencia que acabó con la vida u obligó al exilio a los intelectuales y activistas por los derechos humanos en Colombia. Este tema se exorciza en la escritura ficcional del autor antioqueño y de forma autobiográfica ha sido tratado en el libro *El olvido que seremos* (2006). Mediante una textualidad híbrida (memorias, novela autobiográfica, testimonio, biografía), el duelo

resulta en la confesión de la relación íntima que unía padre e hijo. Su publicación marcó un punto de inflexión tanto en la narrativa del autor, como para la crítica que a partir de este momento ha podido ampliar la interpretación autofigurativa en la ficción anterior y posterior.⁵²

Desde sus primeros relatos se puede observar la construcción del espacio biográfico como intertexto que une la existencia estética con la experiencia personal, familiar y nacional. Esto queda patente al observar la narrativa del escritor, marcada por el trauma, como diálogo con la tradición literaria. Desde *Asuntos de un hidalgo disoluto*, su primera novela publicada en 1994, su escritura se posiciona claramente como contradiscursiva frente a las modas literarias (la sicaresca) y lo hace mediante el humor y el dialogismo con el género inaugural de la novela moderna, la picaresca. Como sugiere Ardila-Jaramillo (2014), a través de la parodia y la sátira, el objetivo subversivo y crítico del humor alcanza tanto los discursos (ante todo el religioso) que forjan la imagen de una identidad nacional, como de modo autorreflexivo al propio autorretrato del escritor, construyendo los fundamentos del yo literario irónico, característico de la mayor parte de su narrativa. Desde el punto de vista de la experiencia traumática, una de las características más visibles de su

⁵² Virginia Capote Díaz (en Quesada y Vanden Berghe 2019) contrasta la moda de las narrativas del yo con la apuesta personal del autor, en la cual la publicación de *El olvido que seremos* representa el punto neurálgico para interpretar los juegos autoficcionales en el resto de sus novelas. Estas son concebidas en tanto “propuestas de resistencia” a discursos dominantes que atraen al mercado editorial. Por otro lado, este relato sirvió para ampliar el diálogo con el pasado familiar en otras novelas del autor. Contribuyendo a la memoria colectiva, el espacio biográfico de Abad Faciolince se ha ensanchado también gracias al diálogo con la historia familiar en el trabajo documental cinematográfico *Carta a una sombra*, de Daniela Abad, hija del escritor. La apropiación del relato de su padre toma forma de intercambio epistolar audiovisual entre tres generaciones, dando vida a una nueva perspectiva estética del espacio biográfico y de la experiencia traumática. Asimismo, el libro ha sido adaptado recientemente al cine por Fernando Trueba

voz figurada es la tensión entre afirmación y desestabilización de la autoridad narrativa.

La reflexión sobre la figuración del yo forma una parte importante de los ensayos literarios del autor. En “Apuntes sobre el proceso creativo (Ideas sueltas)”, introduce el tema de siguiente manera: “Los seres humanos somos unos fabricantes de fantasmas. A nosotros el mundo material, tal como es, no nos basta, y por superpoblado que esté le añadimos día a día otras presencias ficticias, imaginadas, es decir, fantasmagóricas. En Tierra habitan, como mínimo, el doble de personas que viven en ella” (Abad Faciolince 2007, 77). En un diálogo implícito con la figuración del yo en la novela de Rojas Herazo, Abad Faciolince afirma: “Estamos invadidos de fantasmas, estamos rodeados de fantasmas, los muertos que hablan en Pedro Páramo son una gran metáfora de toda nuestra existencia poblada con las voces de los muertos, llena de presencias inexistentes, pero con una consistencia casi tan innegable como la de las piedras” (79).

Flâneur postmodernos, hidalgos, escritores fracasados⁵³, mediante cuyos relatos se examina la historia familiar y continental, pueden ser interpretados según la estrategia autofigurativa que Faciolince retoma de Unamuno. En el ensayo “Ex futuros”, Abad Faciolince se adelanta a la hipotética identidad del autor, adoptando la idea unamuniana de “ex futuros yoes”.⁵⁴ Reflexiona sobre el

⁵³ Una abreviada tipología de las figuras autorales menciona Alberca: “un creador improductivo y parásito, un misántropo de frágil personalidad y de autocaracterización grotesca y denigratoria [...] Nada pues, de heroicos o egregios, el personaje escritor predominante en estos relatos se puede describir como de un narcisismo raquíutico” (Alberca 24).

⁵⁴ “[...] veo pasar los despojos de los yos que pude haber sido, unos yos que eran tan reales y tan probables como el yo que soy.” Todos esos que no soy y que pude haber sido están en alguna parte que tal vez no quede mucho más allá de las paredes de mi cráneo. Porque no todos los ex futuros están muertos, según Unamuno: “No creo -es decir, no quiero creer- en la muerte definitiva e irrevocable de ninguno de nuestros yos posibles.” En alguna otra dimensión, así sea la de la fantasía o la del sueño, yo

desdoblamiento, observando la creación del personaje literario desde su propia contingencia existencial, implicando una posible poética figuracional del yo: “Yo me pregunto si buena parte de la literatura no será en últimas, entonces, una manera de lidiar con nuestros ex futuros: con eso que no somos, pero que podríamos llegar a ser o que pudimos haber sido” (2010, 254).

Algunos de estos ex futuros sobreviven en sus personajes novelescos. Con una clara intención de transgredir los límites convencionales de la identidad, reclamando la fantasía como una de las dimensiones del yo, la figuración del yo ostenta el “privilegio de poder clonar tantos dobles y de disfrutar de tantas vidas como le plazca, sin arrostrar las molestias o perturbaciones que en realidad una imposición de cambio identitario conlleva” (Alberca 30). Retomando el tema de la totalidad del hombre que define la apuesta literaria de Rojas Herazo, la obra de Abad Faciolince se inscribe en una particular búsqueda personal a través de la creación continua de un lugar dialógico del sujeto en sus novelas. La atracción por los manuscritos, referida por Premat, refleja el carácter palimpsístico del espacio biográfico que se nutre del archivo personal. Esto se confirma en el proceso escritural y su tematización en la práctica diarística, memorística y ensayista.

En el “Prólogo” a *Asuntos de un hidalgo disoluto*, la escritura memorística del protagonista Gaspar Medina toma conciencia de la práctica textual incontrolable como “Una alucinatoria y grotesca galería de espejos que repiten la imagen siempre distinta de mí mismo” (15). Según Escobar Mesa, “La particularidad de los personajes de Abad Faciolince es que hablan como si estuvieran ante un espejo refractado o ante la escritura que funciona de la misma

soy ahora profesor de literatura española, especialista hasta en la pierna coja de Quevedo, y estoy casado con una bonita ex muchacha de nombre Lorenza (con la que ese ex futuro yo mío tuvo tres hijos), a la que alguna vez, hace 20 años, no fui capaz de dirigirle la palabra” (Abad Faciolince 2010, 255).

forma: reflejar la propia condición y, con ella, las penas, dudas, logros, contradicciones, etc. Espejo y escritura liberan por ser interlocutores silenciosos ajenos al juicio externo. Al proyectar o proyectarse se impone la imagen de sí mismo, a la manera de una confidencia y con un doble interlocutor, el yo fáctico, y el irreductible, el de la conciencia, su otro yo” (Escobar Mesa 324). La liberación se relaciona con la forma confidencial (diarística o epistolar) de su escritura. En el contexto de la crítica del giro subjetivo, lo íntimo se yuxtapone con lo irónico apuntando, a lo irreductible del yo reflexivo en tanto conciencia del punto de fuga de aquella autoridad que debe ser restaurada en cada acto de enunciación.

La primera novela del autor es sintomática proponiendo como tema central la vida del hombre como historia, puesto que la vida del protagonista septuagenario solo es recuerdo y ordenamiento de los hechos. La vida misma como experiencia deja de serlo en cuanto se convierte en el relato para satisfacer el apetito del lector. La aventura de la reescritura de la historia personal se puede contrastar con el relato en *El olvido que seremos*. Las huellas textuales permiten encontrar el origen de las paratopías geográficas e identitarias en el trauma generacional de la violencia y sobre todo en el trauma personal del asesinato de su padre. De este modo, la textualidad se distribuye entre evasión, duelo y reconciliación para formar un eje dinámico que en su seno contiene, según Maingueneau (2004), el esfuerzo utópico de la estabilización.

El protagonista Gaspar Medina, un septuagenario abyecto dicta en su casa en Italia sus memorias a la escribana Cunegunda. Desde el Prólogo dedicatorio, la novela confirma la práctica discursiva que, a partir de este momento, se sitúa en el centro de atención, volviéndose un modo de vivir: “Ya habrá tiempo y páginas para decirlo todo. Todo: mis dichos, disparates, dictados y dicterios: todo” (16). Sin embargo, su propósito no se desvincula de la voz autorreflexiva y lúdica típica del relato:

Aquel que dice sí, esta boca es mía (un deslenguado), su humilde servidor, Gaspar Medina para mayores señas, el que esto escribe, quien dicta estos recuerdos presumidos, el hijo de mi madre... No: máscara idiota. Yo. Yo yo yo yo yo. La verdad está en este fastidioso monosílabo, tocayo de todos, pronombre del que cualquiera se cree dueño, comodín para el rey, el burgués, el vasallo, el santo, el asesino, y mágico sonido para mí: yo. I, io, moi, ich. Yo (15).

A partir de la afirmación la dependencia entre el yo que dicta, el tú que copia y él/tú que lee, la voz se dirige, manteniendo el rasgo irónico, a la función creativa y ética del lector, inseparable de la conciencia figurativa del yo en el texto:

Lector (si existes), yo sé que no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para animarme. Lector, yo sé que eres indigno de poner un pie en mi casa, pero una palabra tuya bastará para crearme. Lector, yo sé que no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para sanarme (16).

La paratopía histórica y geográfica que crea vínculos especulativos con la biografía del autor emerge de su desplazamiento al protectorado español en Casablanca donde fueron asesinados sus padres: “El 19 de julio de 1936, un colombiano, yo, era el primer huérfano de la guerra civil española. Un huérfano triste y rico” (152) Al comienzo del relato, sin embargo, la voz se refiere solamente a su padre: “La vida, una aventura ajena; la Tierra, una fosa común e insensata donde reposan Hitler y san Francisco, mi padre y sus asesinos; el amor, un ejercicio imaginario; el cuerpo, fuente de todos los males” (15). Así, la ambigüedad textual no se debe solamente al proceso de la memoria, sino al juego referencial.

El exilio del protagonista corresponde con el comienzo de la época de la Violencia en Colombia en los años 50, sin embargo, a este “egoísta perfecto la historia no lo toca; él pasa impermeable por el mundo (o esa es su ilusión), inmune a los acontecimientos, siempre

idéntico a sí mismo, extasiado en el deshielo de su frío soliloquio” (72). Abandona la docencia de estética, y comienza su destino del “extranjero en las dos partes”.

El final del recuento coincide con el gesto inicial de la voluntad creativa del yo y enfatiza la trascendencia de la escritura:

Cierro la puerta, no miro atrás, vuelvo a mi escritorio a tratar de convencerme de que lo que he escrito es presente. Releo estos papeles y me digo que no he recordado por recordar, por decir o falsificar lo que era, sino por construirme, por saber finalmente lo que soy mientras dejo de serlo. He escrito para aprender a ser otro. Para lo mismo he leído. Esta prosa charlatana habrá apresado algo de lo que mi vida quiso ser (198).

Este sujeto ex-futuro, para emplear la estrategia tomada de Unamuno, alumbra la figuración del yo en la novelística del autor. Se distingue principalmente por un doble código al referirse a lo real que corresponde justamente a la ostentada evasión de la Historia y, asimismo, de las estéticas que han dominado la representación de la violencia (la novela sicarésca), para intervenir ambos desde su propia apuesta literaria: “Por eso mismo aquí no contaré los meses y decenios de sangre que siguieron a esa calamitosa fecha, origen de tantas muertes. Dejo el relato de esos acontecimientos a la Historia con mayúsculas, con toda su amalgama de verdad y mentira” (85) Las paratopías empleadas afirman el paradójico esfuerzo de estabilización. Mientras intenta apresarse algo de sí en el continuo tránsito entre recuerdos, lugares y tiempos, para convencerse de la presencia la única confianza del protagonista es en la escritura: “La vida no es un ensayo que sirva para aprender a corregir las faltas. Tan sólo un libro, esa vida duplicada, puede servir de ensayo” (198).⁵⁵

⁵⁵ Partiendo de la doble etimología de la palabra duelo, eso es, como trabajo de duelo y desafío, Kristine Vanden Berghe (2019) advierte sobre el ethos ambiguo del escritor. Refiriéndose a la novela *Asuntos de un hidalgo disoluto*, la autora sigue una

El entramado significacional del espacio biográfico de Abad Faciolince es atravesado por la línea irónica que diseñó Paul de Man entre *Visión y ceguera* y *Las alegorías de la lectura*. Por medio del segundo grado de la ficción se simboliza el proceso de escritura que explora la contingencia de la representación literaria. “La conciencia de que la condición primera de lo real es su dependencia de los límites de su representación posibilita que el estatuto ontológico de la realidad se asimile con el de la ficción. Nada escapa a la codificación suplementaria de una estructura tropológica que impone la experiencia del mundo desde su representación. La aparición de la subjetividad también se originará desde una fenomenología textual a la que podría denominarse *textualización del sujeto*” (Roca Sierra 335-6).

La imagen de sí mismo no es reflejo del origen, sino de la disposición de narrarse con todas las contradicciones que esto acarrea. Siendo reflejo de la escritura, el yo fáctico y el reflexivo son siempre producto del acto de lectura en tanto interpretación, crítica y olvido. Aplicando el doble teorema del duelo a la novela *Basura*, analizada en el siguiente capítulo, la figura del criollo letrado es representada ante todo por el crítico que sopesa los desechos textuales. Por un lado, en tanto trabajo de duelo, los textos ocultan experiencias traumáticas. Por el otro, desafían la mirada crítica que cuestiona su valor estético. Por tanto, la permeabilidad entre obra y vida en tanto apuesta ética y estética es crucial a la hora de interpretar la figuración del yo y su lugar especulativo (del espejo) en la novela *Basura*.

crítica axiológica, concluyendo que, sin dejar de desafiar la moda de la novela sicaresca, Abad Faciolince no evita el dogmatismo de un “criollo letrado”.

5.1 *Basura*: el abismo de la escritura⁵⁶

La estructura metaficcional del relato en la novela *Basura* (2000)⁵⁷ se abre a reflexiones sobre los límites de la representación y permite dilucidar estrategias narrativas que remueven el fondo de la experiencia personal. Por un lado, la tematización del acto escritural conduce a cierta ambivalencia intertextual, interactuando tanto a nivel literario como mediante el intertexto de la historia familiar. Por el otro lado, la figura del yo textual encarna la condición autoconsciente en tanto que sujeto *poiético*, es decir, figura que explicita la necesidad de *hacer* algo, liberarse del pesado bagaje de recuerdos a través de la escritura. El *hacer* con el signo literario revela marcas de obsesión y condena, remitiendo a la irónica situación del sujeto que se ve invocado por sus propias herramientas de interpretación.

Recordando la preocupación de Blanchot (1996), en el exergo de Elias Canetti a la novela queda manifiesto el anhelo de libertad en la escritura íntima, así como la escisión entre lo privado y lo público, en la que esta libertad es restringida por el arbitrio crítico, expectativas y aspiraciones:

Cómo se imagina él la felicidad: una vida entera leyendo tranquilamente y escribiendo sin enseñarle nunca a nadie una palabra de lo escrito, sin publicar una palabra. Dejar a lápiz todo lo que ha anotado; no cambiar nada, como si lo que ha escrito no tuviera destino alguno, como el curso natural de una vida que no sirve a ningún fin que haga más angosto el mundo, pero una vida que es totalmente ella misma y que se va anotando como quien anda o respira (VI).

⁵⁶ Una versión de capítulo texto aparece en Hromada 2019.

⁵⁷ Para las ideas en torno a la relación inseparable entre la experiencia (tanto vital como literaria) y la obra (representación) desarrolladas en este capítulo no deja de ser sintomática la presencia de dos figuras claves de meta/autoficción contemporánea –Enrique Vila-Matas y Roberto Bolaño– en el comité que le otorgó a *Basura* el I Premio Casa de América de Narrativa Americana Innovadora en el 2000.

Otra ruptura que se opone a la libertad se advierte en la referencia al origen físico o caligráfico de la escritura que seguiría el ritmo corporal y el de la experiencia. En el contexto de la “desrealización” de la modernidad tardía, estas palabras también pueden interpretarse en el sentido de la tensión entre el “debilitamiento” de los valores modernos (cultura letrada, valor estético, producción, autocontrol) y las posibilidades de lo simbólico de reapropiarse de la experiencia. Esta reapropiación en tanto que estrategia textual, remite a la “experiencia fabulizada de la realidad, experiencia que es también nuestra única posibilidad de libertad” (Vattimo 1987, 32).

Sintetizando la problemática de mimesis con el fondo ético del arte, el horizonte de la libertad se ofrece a la reflexión sobre el texto en tanto que *praxis* incontrolable por el sujeto. En el contexto de las *novelas del yo*, referente genérico puesto al examen en este análisis, las palabras del austríaco pueden ser interpretadas como la consciencia de la porosa frontera entre obra y vida, como la eterna búsqueda de la autenticidad, de una presencia susceptible de ser traspuesta al lenguaje literario. Asimismo, al implicar la desobjetivización siendo la vida misma que se escribe mediante la mano como su mera prolongación, con el horizonte de la libertad no solamente se cuestionan los límites de la representación sino de la misma experiencia. Con todo, el fragmento contiene dos temas importantes de la escritura – el origen y el destino. En el anhelo de una escritura “intransitiva”, “la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura” (Barthes 1987, 65-66).

Desde la sentencia lanzada por Derrida (1985) a llevar la voz por el laberinto de la galería, la experiencia enfrenta el reto de la diseminación. Con la ilusión de que la experiencia pueda ser verbalizada y vuelta a ser vivenciada estéticamente, el abismo que se abre en la representación potencia la búsqueda a través de la escritura. Asimismo, vinculada al concepto de la ironía en Paul de Man (1999)

que avista en la ilusión alegórica de la duración la discontinuidad entre la experiencia estética y la totalidad representada en el concepto lingüístico, la textualidad de *Basura* se realiza entre la ilusión de la duración que traslada experiencia y memoria a la representación escritural, y la discontinuidad irónica lúdicamente consciente del anhelo del estallido de la presencia, eso es, “dos caras de una misma y fundamental experiencia de la temporalidad” (de Man 1991, 250). Entre alegoría e ironía, literatura y crítica, escritura y lectura, la búsqueda se delinea como un eterno camino por el laberinto textual.

Refiriéndose al tiempo de la redacción de la novela, Abad Faciolince (2002) manifiesta su pérdida de la fe en la ficción dentro del contexto de la crisis de la modernidad literaria. En la novela, dicha crisis se hace patente en el fracaso que se plasma tanto al nivel discursivo que, al no poder acercarse, se distancia de la experiencia, como al de la fábula que tematiza el fracaso creativo a través de pasajes en los cuales podemos vislumbrar la experiencia del escritor. Estaríamos pues frente a un relato híbrido que esconde traumas lanzados al proceso de la escritura sin resolverse. Desde este ángulo, el desesperado salto al abismo de las palabras deja entrever el mecanismo de las epifanías del yo autoral y de la escritura como autorrestauración.

5.1.1 Drama de la incertidumbre

En *Basura*, el narrador/periodista/crítico, un “Max Brod criollo y anónimo que recogía los desechos de un mediocre Kafka” (43), comparte con sus lectores hallazgos textuales (relatos cortos, retazos de novela, cartas, reflexiones) que salva de la basura de su vecino, el escritor fracasado, Bernardo Davanzati. El fracaso artístico, coincidiendo con el éxito de García Márquez, y el afán por asegurar la vida de su familia, lo conducen a la tentación de la fortuna rápida, transportando cocaína a EE. UU., donde es encarcelado. Al salir,

rechazado por su familia, se abandona en la escritura, desechando papeles recogidos por el narrador, cada vez más obsesionado por descifrar el trasfondo supuestamente autobiográfico de este conjunto textual heterogéneo. Por ende, desde el punto de vista nominal que estructura la novela, los operadores de individualización organizan el escenario entre el sujeto innominado, el narrador, cuyo agenciamiento –el despliegue reflexivo y escritural– es acompañado por deícticos, y el objeto determinado por el nombre propio Davanzati que se abre al plano predicativo dominado por el narrador.

“El drama de la incertidumbre del arte”, como afirma el autor (XV), se impone a las tres instancias invocadas por el texto: autor, narrador, lector. La desestabilización intencional es plasmada por Abad Faciolince a través de la estrategia detectivesca del relato. Al principio, la duda es de carácter literario, sopesando el valor estético de los textos: “una literatura que no se merecía otro nombre que basura, su basura, mi querida basura. ¿Y si lo que a mí me parece peor fuera lo menos miserable?” (112). Al perder Davanzati la función-autor, ¿qué son sus papeles?⁵⁸ Gradualmente, de interrogantes metaliterarios el interés se desplaza, motivado por las cartas desechas, hacia la identidad extratextual del vecino: “lo único que me interesaba era tratar de entenderlo, seguir sus pasos, y más aún en este caso en que, al parecer, a su literatura, se superponía de repente su propia vida” (114). Lo oscuro, lo incomprensible de la figura de Davanzati, lo acerca al célebre Bartleby. Como en el cuento de Melville, el narrador interpreta sin comprender los motivos del oficinista, siendo este misterio el móvil del relato.

La duplicidad representativa de las escrituras del yo, es decir, la representación de la representación del yo se acentúa

⁵⁸ En sus reflexiones sobre el tema del estatuto de la obra después de la muerte de autor, Foucault plantea la duda: “Mientras Sade no fue un autor, ¿qué eran entonces sus papeles? Rollos de papel sobre los cuales, hasta el infinito, durante sus días de prisión, desenrollaba sus fantasmas” (1984, 6).

estructuralmente por medio de la interrupción metaliteraria y se constituye en la marca del texto, observable en el rasgo autorreflexivo de los textos de Davanzati y en las reflexiones críticas de su lector/narrador. Para de Man (1999, 253) sería otra confirmación de la ironía que rompe el hilo de la ilusión narrativa por medio de parábasis. Esta estrategia remite de forma lúdica a la misma muerte de arte, a la “crisis de fe” asumida con la negatividad adorniana: “el criterio con el que se valora el éxito de la obra de arte es su mayor o menor capacidad de negarse” (Vattimo 1987, 53). Asimismo, de Certeau conecta la categoría lacaniana de “lalangue” con el hablar que imposibilita la unión sexual, con las “ficciones teóricas” en las que se confirma la distancia del otro. La escritura autoconsciente sostiene irónicamente el duelo por lo real mediante el ejercicio solitario imitando su propia muerte: “Estas tragicomedias, fragmentos de mitos, reconocen como imposible la comunicación cuya lengua es a la vez la promesa y el fantasma” (164).

El fracaso como escritor y el silencio público de Davanzati son contrastados con su escritura íntima donde deambulan fantasmas y posibles autofiguras hacia el aludido horizonte de libertad. Sin embargo, como se ha dicho, la novela tematiza la mediación textual, doblemente agudizando el acceso a la hipotética experiencia personal a través de comentarios metaliterarios y críticos y el trabajo de ordenación de su escritura fragmentaria con la obsesión de dotarla de sentido por parte del narrador.⁵⁹ De modo que la duda representa el móvil de todo acontecimiento tanto por parte de quien codifica su probable testamento como por quien lo intenta decodificar. En el contexto de la comunicación imposible, la ironía demaniana vuelve a pesar sobre la indeci(di)bilidad experimentada frente al texto: “Un texto literario afirma y niega simultáneamente la autoridad de su propio modo retórico” (de Man 1990, 31). La tragedia que resulta al

⁵⁹ Sobre el carácter metaliterario de la novela, véase Quesada Gómez 2009, pp. 333-362.

ordenar los escritos de Davanzati en un relato lineal queda al menos cuestionada por la irónica consciencia del ensamblaje racional.

Si adaptamos la observación de Noé Jitrik sobre las dos posiciones de escritura/lectura frente a la realidad, cada una de las escrituras mencionadas pertenece a un punto de partida diferente de dos vertientes literarias fundamentales, eso es, la realista y la memorística: la primera se basa en el “principio de selección, de inventario y de investigación cuyos resultados y formas la escritura trata de capturar; en la segunda, actúa una memoria que, convocada por la escritura, empieza a ofrecer lo que ha acumulado” (365). Por tanto, la estructura dual del relato obedece a la fragilidad del conocimiento a través del lenguaje, creando tensiones en la dialéctica entre conocerse a sí mismo/ conocer al otro. Llegando a este punto, se nos ofrece una comparación estructural entre *Basura* y *La Vorágine*. Según Sylvia Molloy, en *La Vorágine*, “un libro de desechos –tanto literarios como humanos– escrito en un inservible libro de cuentas”, la composición textual se desarrolla sobre dos dinámicas escriturales contradictorias, una “‘hacia afuera’, hacia los otros que, ilusoriamente, habrían de salvar a Cova y sus compañeros” y la otra “‘hacia dentro’, que lejos de rescatar a quien la ejerce lo sume más en su materia informe” (1987, 761-762). Ambas se cruzan en el dialogismo ambiguo y productivo entre los textos de los dos escritores en *Basura*: “hacia afuera” se dirige el intento del rescate investigativo de Davanzati para los lectores por el narrador enfrentado a su propia (in)capacidad interpretativa, “hacia dentro” conduce el ejercicio escritural solitario de Davanzati al que sucumbe finalmente la escritura del mismo narrador.⁶⁰

⁶⁰ En su conocido ensayo, Paul de Man (1991) se refiere a la ceguera del sujeto que lee, ceguera que, a su vez, puede resultar productiva. Sobre la figura del lector que escribe (Derrida sobre Rousseau) se señalan varios aspectos de la ceguera causada por las pérdidas de la relación material y cotidiana con lo real. La ansiedad y, asimismo, la esperanza de la escritura como producto y agente remite a la existencia y corporeidad del sujeto que la ejecuta, proliferando en representaciones simbólicas

La conciencia de la permeabilidad entre ficción y realidad se advierte desde el mismo intento de dar vida al personaje de Davanzati cuya existencia, motivaciones y actos dependen de la interpretación de su escritura por el narrador/lector. El fracaso del impulso racional por dotar los fragmentos de un sentido que obedezca a lo real queda confirmado siempre que el narrador es forzado a recurrir a la experiencia y a los testimonios de los que conocen a su vecino. El fracaso del crítico se une al del literato, confirmándose en su incapacidad de comprender al otro mediante su escritura: “Tal vez siempre se nos escapa lo fundamental, lo que es evidente, aunque no se vea [...] porque ya se sabe quiénes son los peores ciegos. Es tan difícil salirse de la cápsula que nos encierra, tan difícil interesarse de verdad por otra persona” (245). Sin embargo, las figuraciones textuales del yo de Davanzati resultan al menos igual de estimulantes que su personalidad real. El fracaso del narrador está relacionado con la desilusión quijotesca, eso es, al tiempo que se interrumpen sucesivamente lectura y escritura que dan vida a la historia de Davanzati, el personaje muere y la realidad tan perseguida se impone: “finalmente habremos comprendido lo que había de verdad en la idea romántica de que la verdad es algo que se hace más que algo que se encuentra buscando” (Rorty 27). Por un lado, se nos descubre aquí la función del lenguaje literario de crear, estetizar el mundo, así como la arbitrariedad de todo criterio para sancionar y privilegiar un lenguaje por encima del otro. Como advierte Harold Bloom, “Los críticos, en lo profundo de su corazón, aman las continuidades, pero el que sólo vive con continuidad no puede ser un poeta” (en Rorty 45). Por el otro lado, se apunta el ambiguo lugar de la narración. Eso es, tanto al Narrador (simbólicamente innominado en la novela), denunciado su papel por la crítica deconstructivista, cuyo discurso crea la ilusión de

de lo real que vuelven simultáneamente sobre la representación del signo. Esta imagen representa fielmente la dinámica textual de *Basura*.

una vida transparente, como su función insustituible de buscar las continuidades en tanto retazos de la vitalidad experiencial, encuentran su lugar en el texto.

5.1.2 Epifanías del yo

El abismo de la escritura es tematizado en las dos figuras principales. Davanzati se abre al vacío de la ficcionalización de pasajes personales, al balbuceo solitario de su escritura desesperada, mientras que el narrador avanza inútilmente a través de su lectura/reescritura para comunicarse con el yo/otro que está en el fondo de las hojas desechadas. En este lugar intentaremos acercarnos a la poética figurativa del yo en la escritura de Abad Faciolince.⁶¹ Para una observación más personal del relato, cabe considerar el trasfondo vivencial que se transformaría en la escritura laberíntica de Davanzati.

⁶¹ En su estudio sobre los procesos metaficcionales en las novelas colombianas publicadas en este milenio, Ardila Jaramillo ha dedicado un análisis exhaustivo a *Basura*. Al identificar en la narrativa de Abad Faciolince la figuración autoral de los personajes en tanto que lectores/críticos/escritores, apunta al carácter autorreferencial y autorreflexivo de su obra: “en las novelas de Abad Faciolince y de manera enfática en *Basura*, se comunica una experiencia de mundo, una experiencia sobre el “ser en el mundo” (Ricœur, [*Tiempo y narración I*]: 130) en el que la literatura ocupa un lugar protagónico como tema y referente primero de la narración misma” (2009, 216). Antes de concluir su interpretación, la autora señala el camino que seguimos aquí. A partir del carácter autorreferencial interno de las dos instancias escriturales de la novela, la autora llega a considerar la escritura sinonímica que formaría parte de la estrategia autofigurativa: “entre los textos del narrador y Davanzati se produce una suerte de paráfrasis, de forma tal que, en ocasiones, el uno parece ser el eco del otro. ¿Obedece ello quizá al hecho de que detrás de ellos se oculta un mismo demiurgo, Abad Faciolince?” (2009, 241). Aparecería así una estructura identitaria triangular que se plasma sobre el dialogismo entre dos instancias textuales que apuntan a un supuesto origen experiencial extratextual. Asimismo, se subraya la función del lector en la figuración del yo.

Esta hipótesis parece confirmarse en el capítulo “Escarbar en la basura”, con el cual Abad Faciolince prologa la edición de la novela del año 2011. Aparece aquí la anécdota que está en el origen de la novela, así como el hecho de que los textos que componen su mosaico semiótico han sido recogidos del cajón de sastre del autor. Estos “desechos”, experimentos literarios, se transforman, según autor, en la escritura fragmentaria del personaje Davanzati. La escasez de recursos por el fracaso literario y la situación familiar crean puentes entre la ficción y la realidad del escritor empírico.⁶² Admitiendo que esta especie de prólogo es un efecto de la voluntad autoficcional, llama la atención el propósito del autor de dotar el libro –más allá de un collage o de “escritura de desecho” – de coherencia a través de la figura del escritor, dando “al protagonista una personalidad, a su vida una historia, y a sus escritos un sentido oculto” (XV). Como se ha mencionado, la historia resalta el fracaso literario al que sucede el silencio público. Por un lado, esta decisión ficcional aumenta la posibilidad de observar y evaluar los textos hallados sin que intervenga en esta actividad la interpretación biográfica del autor empírico. Por el otro, la misma decisión ficcional declarada estratégicamente en el prólogo puede aceptarse como reto al lector que habrá podido consultar otros libros del autor publicados posteriormente. En ello se refleja su apuesta figurativa del yo.

Más allá de la aludida “crisis de fe” literaria, el sentido oculto de los desechos textuales conecta con la representación de la experiencia límite, del trabajo de duelo, anticipándose a la novela autobiográfica *El olvido que seremos*. En ella Abad Faciolince se refiere a su escritura como diálogo interior con su padre: “casi todo lo que he escrito lo he escrito para alguien que no puede leerme” (22). Se

⁶² Además de otras semejanzas biográficas (el divorcio, los amoríos y las penurias del escritor no leído), según ha manifestado en varias ocasiones el autor, la creación de la novela corresponde a la época de la desilusión debida al rechazo de su segunda novela *Tratado de culinaria para mujeres tristes* (1996) por las editoriales y al fracaso de *Fragmentos de un amor furtivo* (1998) ante la crítica.

podría pensar en la conexión con la idea del relato interior o carta del novelista, aludidos por Jaramillo Agudelo (1995). Anticipándose al relato autobiográfico, *Basura* plantea, a través del discurso metaliterario, el tema de la escritura como forma de autofiguración y de duelo. Evidentemente, enmascarada al nivel intradieético, sin la información autobiográfica, la ambigüedad autofigurativa que trasciende el texto quedaría oculta. De este modo, solo una lectura transversal de la narrativa del autor revela los posibles ecos de la experiencia personal.

La coexistencia cronotópica se efectúa a través del paralelismo compositivo de dos personajes que viven en apartamentos idénticos del mismo edificio, teniendo en común, además, la soledad que acompaña su interés por la literatura. El paralelismo vertical, superpuesto el piso del escritor al del crítico, puede remitir a la proximidad del primero a la imaginación y del segundo a la referencia. El desdoblamiento se cumpliría en la ambigüedad corporal del Minotauro, con los cuernos de toro apuntando hacia el cielo y los pies humanos errando por el laberinto. Como si Abad Faciolince proyectara en el texto a su “ex futuro” que no deja de escribir, experimentando al despecho de sus lectores, y se vampirizara a sí mismo desde su otro yo que necesita inspiración⁶³. Es una relación entre el éxtasis dionisiaco y el ordenamiento apolíneo, ambos participando en la configuración que se acerca a la totalización del sujeto. Además, si yuxtaponemos la situación espacial a la tradicional imagen saussureana del signo lingüístico, los apartamentos ocupan el lugar del significante (narrador) y del significado (Davanzati), recordando su situación irónica.

El dialogismo en la novela es bifronte. La condición dialéctica de la subjetividad en el lenguaje marca la dependencia entre

⁶³ Coincido con Quesada Gómez en la posibilidad de considerar al narrador/crítico el doble de Davanzati, ocultando su fracaso con “vampirización” de los textos de su vecino (2009, 339, nota 14).

el yo y un *tú*, imaginario, lector u oyente. La soledad aparece como un intervalo entre el silencio y la voz, no puede colmarse porque siempre depende del otro. ¿En qué queda el texto sin ser leído y en qué se convierte con la lectura? Ante la apariencia de que la representación en el caso de Davanzati está relacionada con lo pulsional y sentimental, también allí existe un diálogo consigo mismo y con lo otro, incluso cabe la posibilidad de que es consciente del voyerismo de su vecino:

[...] amo la soledad amo el silencio, definitivamente tiesos los pies que señalan el techo así me encontrarás cuando no vuelvas inexistente tú devorador de sobras, devorador de sombras, la sombra y la sobra de mí mismo un desperdicio tú agudo maloliente me hallarás incoherente polvo de astros angustia lancinante pavor sordo y en mi nao fantasma único a bordo... (112).

Del lado del narrador está la razón que persigue conceptualizar lo que viene como percepción, interpretación de las palabras que rescata. El hecho de rescatar, como se refiere a su actividad de escarbar en la basura, remite al carácter ético del rescate identitario y experiencial que se vislumbra en la reescritura. Desde la perspectiva de la otredad en Emmanuel Lévinas (1993; 2000a; 2000b), la relación entre el existente y lo otro es estructural e irreductible, así como todo intento de aprehensión de lo otro por el sujeto resulta en su destrucción. Por ello, la imposibilidad de la indiferencia a la existencia del vecino crea tensión con los límites de la interpretación textual. Asimismo, en el diálogo con el concepto del tiempo hacia lo otro en Lévinas y el nuevo orden temporal en la mimesis de Ricœur, la estructura de la novela corresponde con la experiencia de sí mismo como otro (Ricœur 2006). El sustrato y efecto experiencial observados en los dos polos dotan la vida de sentido y de trascendencia al resultar en una experiencia que influye la agencia inmediata del lector, eso es, la apertura hacia lo otro por la experiencia lectiva.

La propia escritura fragmentaria de Davanzati se caracteriza por una variedad genérica opacando cualquier atisbo de referencialidad extratextual. Asimismo, esta opacidad dialoga con la nitidez de las figuras del yo, del sujeto lírico que se perfila a través del carácter heterogéneo de sus textos, “las perturbaciones de la regularidad y las tensiones entre diferentes sectores estilísticos intensifican la presencia del «yo» y proporcionan a los más fidedignos testimonios de su devenir a través del enunciado” (Slawinski 8). En otras palabras, la experiencia original sólo es observable con la experiencia estética. Por un lado, desde el intento de construirse textualmente, acarreado la doble experiencia del exilio en tanto que confinamiento social y creativo. Por el otro, brotando de la negatividad textual consciente de la ironía al referirse a la vivencia.

En el siguiente fragmento aparecen dos mecanismos fundamentales de la escritura figurativa del yo, sujetos a la instancia narrativa:

Digamos que él [Davanzati] era capaz de transformar en historias verosímiles su propia angustia, pero que las historias en que vertía sus temores no estaban relacionadas con los sucesos reales de su vida tal como eran o tal como habían sido. O digamos, más probablemente, que [...] Davanzati se dedicó a convertir en ficción, a maquillar de ficción su experiencia, el larguísimo y muy pesado fardo de sus recuerdos. Ambas hipótesis se pueden defender y yo no sé llegar a ninguna conclusión concluyente (54).

En ambos casos, la verosimilitud obedece a la lógica interna del relato. La novela de Abad Faciolince evidencia el juego de máscaras, el baile de narradores que giran en torno a la experiencia disfrazada de reflejos distorsionados de sí. La proyección de la experiencia personal no sigue entonces una lógica mimética, sino textualmente performativa. El desdoblamiento se radicaliza en los relatos de Davanzati a través de varios *mise en abym*, situando la experiencia en los mismos limbos de la creación/lectura. En uno de los

pocos relatos formalmente concluidos el tema impide un desenlace. Con el abismamiento mediante la lectura de manuscritos en los que aparecen otros lectores de manuscritos, se señala la puesta en abismo de las varias instancias del lector implicadas en el texto: “una narración al borde del disparate en la que la realidad de lo que se cuenta parece suplantada por la ilusión de la lectura por una lectura, además, muy peculiar, pues son las lecturas hechas por los mismos protagonistas de la historia” (189). Así, en un gesto reflexivo, la misma novela se afirma sobre la experiencia de la lectura y en la lectura de la experiencia.⁶⁴ En este sentido es llamativa la referencia a Italo Calvino (40), puesto que cada fragmento es portador del comienzo que, sin embargo, no se debe a un comienzo textual, sino que surge por la imposibilidad de fijar una continuidad más allá de la lectura. El texto en tanto signo sucede la totalidad del mundo extratextual y cada nueva relectura-reescritura oculta y a la vez acarrea el comienzo del mundo figurado. La escena de la lectura abismada construye, asimismo, *mise en scène*, señalando el lugar, la escena central de la lectura para comprender la situación del sujeto ante la historia. De este modo, la continuidad de los comienzos se convierte en la metáfora de la figuración del yo planteada por la novela.

El narrador reflexiona sobre el valor estético y la referencialidad de un texto en el cual su autor proyecta, a través del narrador omnisciente, la historia de Serafín Quevedo, su alter ego.⁶⁵

⁶⁴ Según Arfuch, “todo pasaje de la “vida” a la escritura —tema que insiste en nuestra forma dialógica— corresponde a un acto de lectura, que recorta, del curso de lo indiferenciado, los elementos susceptibles de entrar en la composición. La lectura del escritor habla entonces, además, sobre la lectura, acentuando una vez más el efecto de “puesta en abismo”. Como sugiere Paul de Man leyendo a Proust [1979: 57] la otra cosa que puede decirnos esa escena va mucho más allá del detalle de los libros, dice más de lo que dice” (2010, 168).

⁶⁵ Llama la atención el simbolismo del nombre de *Serafín* que alude a la imagen de los ángeles del Antiguo Testamento, representados en la pintura, cubriéndose la cara con sus alas. No están hechos a imagen del Supremo, sino que son parte o esencia de Él. Una de sus funciones consiste en desviar la luz original para alumbrar otros

Davanzati en su fracaso utiliza a Serafín para sobreponerse al Nobel colombiano, concentrando en su relato la experiencia de las comunas de Medellín, donde Davanzati (igual que Abad Faciolince) había sido llevado por su padre médico. La experiencia personal se transforma en un pastiche de herencia literaria:

Yo no sé cuándo conocí el hielo pues yo nací en los tiempos de la nevera. Me acuerdo, sí, de una mañana en que mi padre me llevó a conocer un muerto. Medellín, entonces, no era ninguna aldea, o era una aldea inmensa de la que yo sólo conocía los barrios conquistados, los de los ricos, quiero decir, donde la gente vivía de espaldas al asedio de la marea de pobres que crecía al borde [...]. Allí no había vírgenes que ascendieran a los cielos ni el mundo era reciente ni las cosas carecían de nombre y había que señalarlas con el dedo; al contrario, en cada cosa se había incrustado ya una armadura indeleble de prejuicios. Lo único macondiano era que en la ciudad más violenta del mundo yo tuviera trece años y no conociera un muerto todavía (76-77, cursivas en el original).

En *Cien años de soledad*, la experiencia de los hermanos Buendía al conocer el hielo es fundamental para la estructura del relato que gira en torno a la nostalgia, la muerte y el olvido. En la escena con el padre de Serafín quien introduce a su hijo en la frialdad del tanatorio lleno de víctimas de la violencia, la experiencia literaria se solapa con la que remite a una imagen autobiográfica de Abad Faciolince. La persistente imagen de la muerte es evocada a través de la elipsis inaugural del Nobel: “*Años después, frente al cadáver abaleado de mi padre, yo había (no, mejor yo habría) de recordar esa mañana remota y brutal con la que mi padre había querido prepararme a soportar el futuro*” (2011, 79, cursivas en el original). Tras el carácter paródico de

niveles celestiales. Podemos conjeturar que en esta figura mítica queda plasmada la ambigüedad representacional que gira en torno al yo íntimo que deviene escritura autfigurativa en segundo grado.

esta sentencia, el texto fragua conexiones ocultas con el duelo que se desenmascara en el relato autobiográfico de *El olvido que seremos*:

Era el 26 de agosto, y la tarde anterior habían matado a mi papá. Lo velamos, primero, en la casa de mi hermana mayor, Maryluz, la última parte de la noche, después de que en aquella morgue de mi infancia (la misma donde me había llevado a conocer un muerto, como si quisiera prepararme para el futuro), ya en la madrugada, nos entregaron el cadáver (175).

Comparando las tres últimas citas, se advierte que el diálogo intertextual que da vida a la experiencia en el relato de Davanzati, emana del sustrato testimonial del autor empírico. En las figuraciones del yo plasmadas por Davanzati cristaliza el ensayo del distanciamiento ficcional de la experiencia traumática.

5.1.3 Escritura como autorrestauración del sujeto mutilado

El relato sobre el fracaso literario de Serafín crea contraste con la misión de su padre, “*el primer médico en el mundo que se había atrevido a hacer una vacunación masiva contra la poliomielitis*”. Ante la amenaza de la epidemia, este se decide a probar en su familia una vacuna todavía no homologada: “*como su amor por los niños no tenía distinciones de piel ni de clase, los primeros en ser vacunados habían sido él mismo y sus propios hijos. De casi seis mil vacunas aplicadas el único resultado negativo había sido el pie de Serafín, jodido para siempre*” (80, cursivas en el original).

Analizando el texto autobiográfico *Essays upon Epitaphs*, de William Wordsworth, de Man llama la atención sobre la función metafórica, refiriéndose, entre otros símbolos, a las recurrentes mutilaciones tomadas del poema *El preludio* que llevan al crítico a considerar el “discurso autobiográfico como discurso de autorrestauración” (1991, 115). De Man formula la “hipótesis de que

estas figuras de privación, de hombres mutilados, de cuerpos ahogados, de mendigos ciegos, o de niños a punto de morir, que aparecen en el *Prelude*, son figuras del propio yo poético de Wordsworth. Revelan la dimensión autobiográfica que todos estos textos tienen en común. ¿Cómo debemos interpretar esta preocupación casi obsesiva por la mutilación, que se da a menudo como pérdida de uno de los sentidos...?” (1991, 115). Aprovechamos el simbolismo de la mutilación, que en el texto de Wordsworth se debe al miedo a la muerte, para hacerla productiva en el trabajo del duelo en el texto de Faciolince.

La muerte violenta del padre remite a temas que pudimos observar antes: la conciencia del lenguaje y su uso al afrontar el tiempo. El daño que a Serafín le ocasiona su progenitor, aunque siguiendo un propósito altamente altruista, se traduce en la ambigüedad textual entre el daño físico/emocional y el fracaso literario proyectados en la escritura. Una vez más, aludiendo a la poesía de Quevedo y su obsesión por los mutilados, la experiencia literaria se relaciona con la vital, repitiéndose el motivo de la mutilación en los textos de Davanzati quien a su vez “disimula una leve cojera” (18-19)⁶⁶: “Algo tenía Davanzati con las mutilaciones [...]. Una vez, en una de sus hojas dispersas, después de hablar del Manco de Lepanto, firmó el papel con el seudónimo de El Cojo de Jericó” (166). Con la ambigua alusión a Cervantes, se ofrecen algunas interpretaciones. Por un lado, la deformación física funge aquí como imagen alegórica del ser (narrador y Davanzati) incapacitado por una fuerza superior, mítica, para dominar lo simbólico (Edipo freudiano), un caminar regio entre las letras. O, por lo contrario, insinuar la mutilación y las penurias del escritor como la experiencia que prefigura su escritura. Además, se ofrece otra posibilidad ejercida por el propio narrador al construir la historia de Davanzati a base de “mutilación” textual, eso

⁶⁶ Como apunta Derrida, “Lo verdadero y lo no-verdadero son especies de la repetición” (1997, 256).

es, eliminando páginas enteras que, según su criterio, no merecen ser leídas. En este sentido, resulta llamativa la parte del poema de Milton, reproducido por Wordsworth, que el escritor omite en sus ensayos. El verso que representa, según de Man, una amenaza para la escritura autobiográfica de Wordsworth es: “Pues nuestra fantasía ensimismada / en mármol nos convierte al concebir” (1991, 117). En el verso de Milton se implica la amenaza de la desobjetivización del autor por la imaginación, convirtiendo irónicamente su autoridad en la lápida sepulcral. Asoma la pregunta por el contenido de los textos omitidos, de los “desechos” que se quedaron en el cajón del autor, ¿qué amenaza representarían para la escritura del narrador? ¿No sería su carácter autobiográfico? Si así fuera, se podría interpretar como afirmación del gesto autocreativo de la figuración del yo que crece en los márgenes del texto autobiográfico ausente. Asimismo, aparecen páginas enteras tachadas, invitando al lector a participar de la dinámica representacional, reproduciendo para él el acto de voyeurismo/ investigación. Así, al confesarlo, la misma escritura del narrador se descubre voluntariamente mutilada. Desde diferentes perspectivas, respaldando la tesis de la autorrestauración textual, la mutilación se convierte en la marca del texto que potencia su interpretación figurativa del yo.

El autor es incapaz de evadir la palabra como imposición de mediación identitaria, no pudiendo dejar de significar y resonar la voz por los corredores del laberinto. La necesidad de escribir en Davanzati se hace física, con repetitivas alusiones a la excreción: “*escribo como quien orina, ni por gusto ni a pesar suyo [...]. Lo hago porque si no me revienta por dentro. [...] no tengo hambre de ojos que me salven y me lean, simplemente soy un naufrago y me relato a mí mismo que me muero de sed mientras me estoy muriendo de sed*” (27-28, cursivas en el original). Otra vez se hace sentir el anhelo utópico de lo inmediato que observamos al principio. Mutilación y excreción son cara y

reverso de la escritura del *pharmakon* en tanto que veneno/remedio⁶⁷. En sintonía con ello está la afirmación del narrador de *El olvido que seremos*: “Me saco de adentro estos recuerdos como se tiene un parto, como se saca un tumor” (253). Según Beatriz Sarlo, en el contexto de la cultura de la memoria en América Latina la literatura pondera la voz autobiográfica y testimonial a través de la categoría del narrador que “siempre piensa *desde afuera* de la experiencia, como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no sólo padecerla” (166). En *Basura*, sin embargo, el dolor de recordar y la liberación al narrar el pasado están siempre sujetos a las cualidades terapéuticas de la alegoría y de la ironía que en palabras de de Man “es como una “locura lúcida” que permite que el lenguaje prevalezca hasta en las etapas más avanzadas de la autoenajenación” (1991, 239).

Los últimos textos sacados de la basura parecen marcados por el delirio: “[...] en el momento de hacer un recuento final de su vida, en el delirio casi agónico que me parece fue este año de su vida, Davanzati se dedicó a convertir en ficción, a maquillar de ficción su experiencia” (211). Así, el texto entraría en contacto con la tradición figurativa del yo. En *La Vorágine*, el final de la crónica es redactado por Arturo Cova en un estado del delirio por la fiebre del beriberi, observando desde la curiara el viaje hacia la venganza contra Barrera. La escritura cede a lo corporal, las palabras a lo físico (a falta de fuerzas Cova utiliza la boca – los dientes – para vencer a su rival). Esta situación marca el carácter cada vez más fragmentario del recuento para finalmente abandonar la escritura y desaparecer para el lector. Lo mismo pasa con Davanzati cuando deja de escribir.

Significativamente, las claves de la escritura de Davanzati son reveladas por otro, por su amante Anapaola. La sordez del escritor, inadvertida por el narrador, arroja luz sobre las frecuentes

⁶⁷ En su crítica del logocentrismo, Derrida relaciona la escritura auténtica con *pharmakon*, impureza, veneno/remedio, suplemento al logos, “efracción y la agresión, amenaza a una pureza y una seguridad interiores” (1997, 192).

mutilaciones que padecen sus personajes autoficcionales. Al no poder oír historias ajenas y transformarlas en ficción, “De tanto sacar lo que tenía adentro, se quedaba seco por dentro, vacío, e incapaz de hablar” (213). La literatura, lenguaje mismo, llega aquí a su límite al quedar desplazado de la realidad. La enciclopedia cultural no le sirve al narrador para interpretar satisfactoriamente a su vecino. El narrador queda atrapado. Parafraseando a Nancy (2014), el límite de la relacionalidad coincide con el comienzo de la relación. En ambos escritores, hay una marcada capacidad reflexiva, eso es, de relacionalidad, sin embargo, la falta de una relación real prefigura su fracaso textual. Davanzati está condenado a la soledad y al silencio. Sin embargo, el narrador de modo reflexivo sale de los textos y aventura varios viajes para encontrarse con aquellos que conocían al vecino.⁶⁸

Las últimas advertencias de Anapaola se dirigen al narrador y anticipan irónicamente el tránsito de la figuración autorial en las novelas posteriores de Héctor Abad: “Sal de todos esos papeles cuanto antes, no vaya a ser que se te contagie la sequedad de Davanzati. [...] uno no puede dejar que su vida se convierta en el basurero de sus propios episodios” (244).

La exhortación de Anapaola conecta con el inicial anhelo de libertad de la lectura y de la escritura. Más que libertad, ambas se revelan como condena a hurgar en los papeles robados y en la propia vida. Como sostiene Blanchot, “las vueltas del fracaso son evocadoras” (1996, 55). Sin embargo, poblando provisionalmente el vacío que abren la “incertidumbre del arte” y la “crisis de fe” en la literatura, la novela propone puntos de fuga que, asumiendo el fracaso, posibilitan la apertura del sentido en regeneraciones poéticas.

⁶⁸ Al tema de salirse de la casa/biblioteca y emprender el viaje se refiere Piglia en relación con las novelas de Bolaño. Este es uno de los gestos que relacionan la escritura de Abad Faciolince (rasgo sobre el cual se basa la dinámica de la novela *Angosta*) con el escritor chileno.

5.1.4 Conclusión

Bajo la mirada “coherente” del narrador/lector, aparece el ejercicio escritural de Davanzati que concentra pasajes traumáticos reconstruidos con la lógica de la mutilación como privación de la felicidad, de lo auténtico y, en últimas, del lenguaje. El tema de la escritura juega el papel del utópico y necesario acercamiento a la realidad como un contingente para la imaginación, a la verdad sin pretensiones de certeza, como potencialidad metafórica. Si el origen, la intención de *Basura*, pertenece a la mencionada crisis de fe en la literatura experimentada por su autor, al dismantelar la ilusión lingüística de lo real (alegoría), activa la consciencia metafórica (alegoría irónica). La voz resuena en relatos sin fin, cambios de perspectivas y formas expresivas, en la reflexividad del medio que confirma lo real en tanto que simulacro lingüístico. Y es la ironía de ese simulacro que a la vez puede verse como pérdida de la ilusión de claridad o como presencia de una voz, de la otredad perseguida por el narrador como una confirmación del horizonte ético de toda lectura.

Uno de los motivos claves de la novela es la producción del sentido como movimiento coexistente con la lectura. Mientras esta sigue, el sentido se genera por el contacto con la escritura, con la materialidad de los textos que hace más “palpable” la comunicación. El carácter ritual de la práctica escritural en Davanzati la redime, en cierto modo, de la mirada pública, sin embargo, en tanto que su finalidad remite al cuidado de sí, descubre al otro ausente y necesario. Como su reflejo se puede interpretar la situación del narrador. Así, el simbolismo de la falta, de la aludida amputación, se desdobra: tanto la falta de escuchar otras historias (Davanzati) como la de un texto para proseguir con la reescritura (narrador) lleva al silencio. Por ende, el tema de la experiencia narrada apunta a una doble crisis. Es el declive del narrador clásico cuyo relato “comprende no sólo las propias experiencias, sino buena parte de experiencias ajenas. El narrador incorpora a su propio ser lo que ha conocido de oídas)” (Benjamin,

1986, 211). Y, asimismo, en la dependencia del narrador postmoderno (Santiago 1989), que observa y comunica, se descubre el valor ético en la mirada que es cómplice de la experiencia del otro.

6. Efraim Medina Reyes: rebeldía y autopoiesis

Nada que pretenda ser real merece respeto...

Efraim Medina Reyes

Hace un par de años, Efraim Medina descubría en una entrevista las posibles claves para leer su narrativa: “Al aceptar la realidad nos convertimos en una cifra de esta y perdemos toda posibilidad de comunicarnos con cualquier otro ser humano, porque eso que llamamos “comunicarnos” son solo una serie mecánica de señales, códigos y signos que la llamada realidad nos obliga a repetir. En la llamada realidad no tenemos voz, somos el eco del eco del eco... La llamada realidad es una celda inmunda repleta de muñones parlantes” (Polo 2017). En la sentencia claramente resalta la relación entre el concepto de lo real y las posibilidades de la comunicación, tema que merece atención a la hora de pensar en el carácter estrambótico, narcisista e iconoclasta de las voces que articulan las historias de los jóvenes en la mítica Ciudad Inmóvil, trasunto literario de Cartagena de Indias.

La crítica de la comunicación en Medina pertenece al contexto descrito por Debord como la “comunicación unilateral” que reúne el deseo individual y social y confluye en la totalidad real del espectáculo que a la vez sanciona la producción de códigos y signos. Lo real opaco y no dialógico, “el discurso ininterrumpido que el orden presente mantiene consigo mismo”, el “guardián” del sueño compartido, el “espectáculo es la realización técnica del exilio de los poderes humanos en un más allá; la escisión consumada en el interior del hombre” (Debord 20). A través de las estrategias narrativas utilizadas por Medina es posible observar el ensayo de la crítica de la comunicación promovida por los *mass media*, pensada como fuente del olvido: “[...] la estupidez contemporánea deriva de los medios de comunicación. Ellos restringen la realidad y la despojan de significado, dictan los criterios, imponen el estilo y destruyen el

lenguaje. Más allá el mundo es amplio, lleno de misteriosas criaturas y deportes secretos” (2012, 189-190).

Con lo que representaría una propuesta neovanguardista de “rebeldía contra la identidad”, la inscripción de la singularidad del sujeto sucede mediante las figuras de la revuelta íntima señaladas por Julia Kristeva (2001, 36). Asimismo, en la discontinuidad y la proliferación se vislumbran los rasgos rizomáticos y del ensamblaje del dispositivo literario que interviene la referida “mecánica de señales” como una parte de la máquina deseante (Deleuze y Guattari 2004 y 1990).

Desde el impulso exhibicionista, la relacionalidad del sujeto en la narrativa de Medina apunta a la reivindicada diferencia, a la unicidad de sus protagonistas narradores. Mediante la característica vinculación con la historia de los héroes pop, así como a través del rescate de las hazañas de artistas olvidados, reflejan sus aspiraciones y fracasos. Sus experiencias son las de los jóvenes para los que lo real ya es una pobre “imitación de máscaras muertas”, donde aún las caras de los mafiosos capturados observadas en la pantalla de la televisión parecen “reproducciones baratas [...] Demasiado lejos de la imagen de Brando en El Padrino. Aquello parecía un fraude” (2004, 20-21). Apropiándose del contradiscurso cultural, indagan en la contingencia representacional del género novelesco en tensión con la impostura identitaria: “[...] la necesidad de fingir es propia de los seres sin atributo. Al individuo corriente lo abate el temor de perderse en el montón y por esto recurre a la impostura. No es que denigre de aquello que es sino que *aquello que es* prácticamente no existe” (2012, 43). La restitución de la “extranjería”, como observa Nancy (2014), pasa por la resignificación de la falta mediante el verbo ser. Las posibilidades de narrar(se) exploradas por los protagonistas de Medina pertenecen a esta búsqueda que, como se podrá observar más adelante, no escatima la contradicción interna de todo acto de significar.

La presencia de jóvenes en la literatura, sobre todo desde la época de postboom, refleja su creciente protagonismo social y el giro

cultural caracterizado por el nomadismo, bricolaje, cultura urbana. Las figuras del joven rebelde en las novelas y relatos de Medina van a contrapelo del ser moderno sometido a la vorágine de lo actual – *hodiernus*, que absorbe la energía de la rebeldía. En contraste con el escenario apocalíptico que Cruz Kronfly (62) observa en el contexto del actual declive del intelectual letrado y del lector moderno como ídolos del sujeto ilustrado, el conocimiento en Medina se entiende en su devenir relacional, experimentado por el sujeto en el juego performativo de las posibilidades de la imaginación. Sus protagonistas ostentan radicalidad y contestación a la vez que poseen un bagaje cultural y filosófico que proyecta un compromiso social más allá de la rebeldía efectivista. Más allá de la máscara iconoclasta se desarrolla lo que reflejaría un giro “postindividual” en el sentido del diálogo y la ruptura con el imaginario moderno del individualismo y la razón cínica.

Asimismo, reflejan el rechazo a una cultura nacional que exalta la identificación basada en la provincialidad de los caracteres populares. El relato impuesto a la cultura colombiana se convierte en el blanco de un continuo destronamiento. Las categorías tradicionales de la modernidad que rigieron el campo cultural han perdido su original fuerza de domesticación dando paso a la “cuestión del otro poniendo al descubierto lo que la modernidad ha tenido de imperialismo interno y externo” (Barbero 12). El discurso identitario hegemónico no solamente es atacado mediante la irreverencia discursiva, sino que a través de la reapropiación de lo popular habitado por un imaginario heterogéneo se deconstruye la imagen impuesta desde el centro a sus márgenes. La identidad “audiovisual” (Barbero 57) cambia los mitos mestizos por los referentes culturales globales (mitos rockeros; historietas y películas europeas y americanas), estableciendo una coherencia crítica caracterizada por la defensa de la cultura como espacio de imaginación ilimitado y compartido.

Sin embargo, ya su primera novela *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo* problematiza la mencionada coherencia crítica

de la identidad plasmada a través del relato del fracaso generacional que no encuentra sus fuentes en el contexto nacional, sino en el ritmo impuesto por el consumo, en el malestar cultural como efecto del *realismo capitalista*. Este es expresado con la trascendencia del legado de Kurt Cobain. En su interpretación del fenómeno del rock de los 80 y 90, Mark Fisher señala como paradigmática representación del espíritu de la pérdida y desilusión post-histórica el suicidio del frontman de Nirvana: “In his dreadful lassitude and objectless rage, Cobain seemed to give wearied voice to the despondency of the generation that had come after history, whose every move was anticipated, tracked, bought and sold before it had even happened. Cobain knew that he was just another piece of spectacle that nothing runs better on MTV than a protest against MTV; knew that his every move was a cliché scripted in advance, knew that even realizing it is a cliché. The impasse that paralyzed Cobain is precisely the one that Jameson described like postmodern culture in general, Cobain found himself in ‘a world in which stylistic innovation is no longer possible, [where] all that is left is to imitate dead styles, to speak through the masks and with the voices of the styles in the imaginary museum’. Here, even success meant failure, since to succeed would only mean that you were the new meat on which the system could feed” (Fisher 9). En la novela, el narrador se apropia e interpreta la historia del músico, coincidiendo con la reflexión de Fisher para ver en el fracaso un axioma generacional:

Kurt no era sólo música y escándalos, para mí representaba otra cosa, algo personal, una alternativa de vida que fracasó. Su exasperante carrera hacia la muerte terminó como todos esperaban y eso me jode. Sé lo que sentía, sí, desde esta cochina ciudad repleta de májaros, lo sabía, siempre lo supe porque también estoy enfermo de *eso*. No sólo es asco por lo bien que trabaja la gente en las oficinas y estadios, es el adiós del Hombre, es la aventura humana como un titanic hundiéndose en el espeso océano de la incertidumbre (83).

La crónica de esta muerte anunciada de una alternativa en el arte pertenece al escenario abyecto, la diferencia es absorbida por el mercado cultural, su capacidad de protesta se disuelve: “No sentía la música, era un muñeco sin alma bajo los reflectores, no le quedaba espacio ni tiempo para soñar nuevas canciones (75).

En el contexto del fin de las utopías, del malestar generacional junto con el sentimiento de la no pertenencia, Medina apuesta por las posibilidades del simulacro reflexivo, por la figuración de un tipo de héroe soñador que aparentemente se aferra a la esperanza de que sus propias figuraciones del yo posterguen, al menos por un momento, la incólume presencia del fracaso:

Vivo entre el sueño y la realidad, sueño que soy *Big Rep*, una estrella del cine y el arte, que vivo en New York y concedo mil entrevistas por día, que tengo un sirviente filipino y una mansión de 57 habitaciones, que las mujeres se arrastran por mí, que hago lo que quiero y digo lo que siento. Sueño que soy íntimo de Sean Penn, Wim Wenders y Mónica Huppert. Sueño que juego en el Barcelona F.C., que hago dupla en el ataque con Romario, que soy mejor que él. Sueño que no soy yo (97).

Sin embargo, la construcción identitaria en Medina no se ejerce de modo a priori negativa, lo que significaría confirmar el autoengaño de la identidad propia, sino que lo que es propio no puede ser una identidad fija sino la autopoiesis lúdica desplegada en el tiempo: “No sólo yo es otro, sino que es una multitud de modalidades de alteridad” (Guattari 118).⁶⁹ Al extrapolar la figura de la identidad fija como engaño, Medina refleja la fluidez posmoderna de identidad como parte de la espectacularidad, como un objeto del juego. Félix Guattari relaciona su idea de la autopoiesis pensada como producción

⁶⁹ “Pero hay algo en el autoengaño que tiene que ver con una cierta evasión o soslayo de una imagen dolorosa de sí, una forma de escapar al espejo de la propia identidad, que hace del autoengaño una forma de confrontación con la identidad más que una mera confrontación con situaciones particulares” (Broncano 150-151).

del campo subjetivo con el concepto de la polifonía de Mijaíl Bajtín (1982) incidiendo en la idea de la ruptura del tiempo impuesto por la automatización comunicacional: “La polifonía de los modos de subjetivación corresponde, en efecto, a una multiplicidad de maneras de "vencer al tiempo"” (Guattari 1996, 28). Asimismo, la polifonía entra en diálogo con el carácter inestable de “la prospección de Universos virtuales alejados del equilibrio” (Guattari 1996, 52), mediante los cuales la autopoiesis ensaya las alteridades en tensión con la autoestructuración del sujeto. La construcción paratópica de los protagonistas como figuras autorales en un espacio escindido del exilio interior corresponde con la estrategia de supervivencia del acto creativo en un lugar parasitario del texto, un lugar de la experiencia de la imposible estabilización (Premat; Maingeneau).

Una serie de anclajes existenciales imaginarios, de fabulación y creatividad revelan la práctica de ensamblaje que se vuelve el tema mismo de los relatos: “derrumbar paredes y mitos que me separan del sujeto que a veces imagino ser y que quizá nunca seré pero aproximarme a él, línea tras línea, me basta” (Medina Reyes 2005, 10). La figuración del yo abre su lógica al lector señalando el lazo social que debe buscarse en la imaginación que no se corresponde con el imaginario real-mágico como objeto estetizado, ya establecido. El salto al abismo producido por el realismo virtual y a la pregunta ¿quién soy?, se abre a las posibilidades que la autopoiesis promete en su resistencia a lo rígido.

A diferencia de McOndo y la postura apolítica, individualista y neoliberal sostenida por Fuguet y Gómez en los 90 (Palaversich 60), el discurso autofigurativo en Medina explora el espacio de lo contingente de la imaginación como lugar de coexistencia social: “Es, de manera inversa a los cánones literarios precedentes, como el escudriñamiento de mi yo en uno social disgregado y puesto en escena por la literatura colombiana actual hace posible la co-construcción de un símbolo de cohesión social” (García Dussán).

Según Michel Mafesolli, la cultura posmoderna de generaciones jóvenes por apolítica no pierde su impulso de rebeldía y utopía social, pero estas obedecen a la referida relación metonímica, plural, de “identificaciones múltiples” (en rechazo al individualismo moderno y a la identidad binaria) y emocional que da origen a un tribalismo en el cual reina la mirada del otro: “Siempre se es otro. Esto implica acudir a la figura del doble, al juego de máscaras, la duplicidad en la que se encuentra el germen de las resistencias, de las subversiones, de aquellas que no son resistencias políticas, sino que caracteriza las prácticas juveniles que, por ejemplo, a la vez que marcan una desafección muy fuerte con relación a lo político, expresan un modo de resistencia, incluso de subversión en esta especie de duplicidad” (Mafesolli 27-28). En el contexto colombiano, según Medina, esta resistencia cala en el tribalismo y en la formación de estructuras sociales alternativas: “En países tan jodidos como el nuestro, y para gente tan jodida como he sido yo, sólo es posible sobrevivir en clanes, clanes de amigos que te ayudan y te soportan y te hablan con franqueza cuando es necesario” (en Sosa 35).

6.1 Prácticas de fracaso

Desde la perspectiva del tribalismo y de la resistencia cultural, la novela se podría pensar como el dispositivo del clan. La obra de Medina ya representa un culto, así como para muchos lectores más que de novelas se trata de manuales de vida: “Para evitar que entierren la novela hay que sacarla de ese pomposo ataúd llamado literatura” (2003, 53).⁷⁰ Atacando la literatura como el escudo del

⁷⁰ Alejandro Quin Medina (2014) sitúa la narrativa de Medina Reyes en las coordenadas de *literaturas posautónomas* (Ludmer), o bajo su propio término de *posliteratura*. Esta, vista desde la noción del arte como juego, fuera del canon de la representación, claudicaría al poder dentro del campo literario. Esta idea, según mi opinión, no se corresponde con la apuesta vanguardista de Medina, sino que podría

sujeto letrado, Medina apuesta por una escritura que recupera la experimentación formal conectada con una voz característica por su axiología antiburguesa y por el juego y la ironía, como queda patente en esta inversión kafkiana: “Tengo una idea posmodernista para hacer un libro, se trata de usar viejos modelos con nuevo estilo, podría empezar así: Una mañana al despertarse, Pepe Grillo se halló convertido en un hombre común. ¿Puede haber algo más monstruoso que un hombre común?” (2002, 74).

El pensamiento literario vanguardista de Medina es expresado por Sergio Bocafloja, el narrador de *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin*:

En realidad no estaba seguro que aquellos trozos vagamente relacionados fuesen una novela, al menos no cabían en el modelo clásico de la antinovela. Mi deseo era hacer una historia fragmentada en mil pedazos (un rompecabezas minimalista de ideas, historias, diálogos de supermercado, publicidad, etc.): un medido y eficaz desorden (2002, 70).

La contingencia del concepto de la historia, novela como rompecabezas de discursos heterogéneos, la estrategia minimalista, el ensamblaje pensado como alternativa a la unidad y totalidad mediante la composición deliberada señalan los puntos de fuga que caracterizan el ensamblaje de la máquina literaria: “de ninguna manera ser libre, sino encontrar una salida” (Deleuze y Guattari 1990, 17). En la tensión entre la conciencia del fracaso y la voluntad de rebeldía, entre el ataque al orden de los valores burgueses (y el género de la novela al cual pertenece) y el intento de encauzar la energía de la protesta se articula no solamente una respuesta estética, sino, acercándonos al espacio biográfico del autor (entrevistas, redes sociales), se plantea una transgresión del texto. Según Jérôme Meizoz (2014), la autoconciencia escritural a partir de la relación entre el *ethos* del narrador y la *postura*

ser pensada desde la transgresión del texto hacia el espacio biográfico, como refiero más adelante.

que define al escritor público refleja la transgresión de los límites literarios. La propuesta performativa de la figuración del yo es pensada como acto ético, con toda la irreverencia que se permite un yo en revuelta contra lo establecido.⁷¹

La autopoiesis es tematizada a través de la multiplicación y desdoblamiento de los protagonistas en un autor del diario, en sus alter egos con sus propios diarios y en su lector, reflexionando sobre su propia escritura en escrituras de otros. De esta manera, en la práctica meta-autofigurativa se amplían las posibilidades poéticas de la figuración del yo.

En relación con el debate sobre la sostenibilidad del fracaso de las vanguardias, César Barros señala la falta de reflexión crítica sobre el mismo término de fracaso en la vanguardia y reclama una mirada alternativa: “si le creemos al discurso vanguardista y su ética de la “destrucción de los valores”, el mismo binomio éxito/fracaso tendría que quedar puesto en entredicho como medida de valuación burguesa” (en Bush y Castañeda 64). Esto lleva al crítico a proponer el término “prácticas de fracaso” dentro de las prácticas contrahegemónicas de la vanguardia como la posible utopía en el arte. Con el ejemplo de la escritura de Mario Levrero, según Barros, las prácticas de fracaso se refieren a la exploración de las “capacidades de fuga” del sujeto ante la ideología plasmadas como la tensión entre el poder escritural del sujeto narrativo y la incapacidad de dominar fuera de este.

⁷¹ Con frecuencia las frases pronunciadas por los personajes novelescos de Medina habitan el discurso mediático del autor, señalando la permeabilidad texto/vida en la figuración del yo “real” del autor. (Cfr. <https://www.facebook.com/efraimmedinareyes>) Asimismo, sus protagonistas reúnen características que para un lector contextualizado con la biografía del autor empírico representarían una posible invitación a la interpretación autoficcional (variedad de artes, enfermedades de piel, lecturas de cómic y de filosofía, música rock, boxeo, etc).

Los pícaros postmodernos de Medina “se las arreglan” para sobrevivir asumiendo el fracaso mediante el juego: “No es que sepa hacer algo, pero tengo mi propia forma de no saber hacerlo, un estilo inconfundible que convierte en arte la torpeza: eso es suficiente a menos que te topes con un experto” (2003, 28). El cultivo del estilo y del arte dialoga con la creación de una serie de alter egos que reflejan irónicamente sueños y frustraciones, tal como se afirma en la carta de Maya, la amante del protagonista de la novela *Sexualidad de la Pantera Rosa*: “Recuerdo que el geniecillo estaba prendado de Flecha Verde, un superhéroe de cuarta. Elevaba el fracaso de este personaje para elevar el suyo” (2004, 238).

En el contexto de las escrituras del yo contemporáneas, Medina actualiza las condiciones del lúcido desesperanzado (Mutis), situando el “meridiano de la desesperanza” en la “Ciudad Inmóvil”. La postura desencantada, la incomunicabilidad, la soledad, el rechazo a la esperanza más allá de las conquistas cotidianas son atributos de los protagonistas fracasados del autor. En la novela *Lo que todavía no sabes del pez hielo*, Medina plantea la posible práctica de resistencia mediante el uso del collage, renovando la tradición vanguardista, y de la exploración de la comicidad cuya conceptualización teórica y práctica se convierte en el objetivo de la vida del narrador. Los desafíos al lenguaje ordinario, la crítica de la comunicación, la experimentación formal y las frecuentes referencias a Franz Kafka y Gilles Deleuze explotan las fuerzas del relato en una narración proliferante y desbordada que, en su centro, lleva la pregunta por las posibilidades del sujeto.

6.2 *Lo que todavía no sabes del pez hielo*

A diferencia de las novelas anteriores, la forma de *Lo que todavía no sabes del pez hielo* (2012) apuesta por un relato denso para adentrarse en los laberintos oscuros que conectan la mente del protagonista con una Cartagena agónica, violenta y poblada por personajes misteriosos. Teo, el apodo asumido por el protagonista narrador, se ve arrastrado accidentalmente en un enredo de un negocio con la pornografía infantil y películas *snuff*, pero hasta el final de la historia es incapaz de discernir su propio papel y, mucho menos, de improvisar una resistencia. A pesar de su ostentada vocación crítica conceptual de la realidad, a pesar de la deconstrucción artística de lo real, son la atracción por Lena y la distracción que ejerce el extraño grupo de personajes del bar Pez Hielo los que condenan a Teo a ser un solo observador pasivo ante los hechos que le ponen la soga al cuello.

Los episodios recordados por Teo tejen la historia de un joven afectado por lupus –“El sol es mi enemigo mortal” (82) – que sufre de insomnio, de accesos de pánico, y del síndrome de Peter Pan que se manifiesta en la talla desproporcionadamente pequeña de sus pies en relación con su estatura. Incomprendido por sus dos hermanos, Ariel y Marlon, así como por su madre y el padre siempre ausente, es confiado al cuidado del psiquiatra Jacobi⁷². Su vida se limita a la soledad de su escueta habitación: “El 90% de mi vida hemos estado encerrados en un cuarto mi mente, mi superyó y la perspicacia” (75). Allí escribe el *Diario de Teo Goldman*, su alter ego, e inventa historias, soñando con convertirse en artista a semejanza de su héroe Lenny Bruce, el perseguido ícono de *stand-up comedy* norteamericano.

⁷² La figura del doctor Jacobi forma parte de la reminiscencia al cine de David Lynch (doctor Jacobi es uno de los extraños personajes de la serie *Twin Peaks*, 1990) que sería otro referente del uso de las técnicas vanguardistas (surrealismo, collage, jazz). La ambientación del bar Pez Hielo, el color de las alfombras y de las cortinas, las luces tenues, participan de la estética lyncheana.

La historia es enfocada desde los desperfectos de la memoria que fragmenta el relato:

La memoria [...] es como cinta de VHS. Un viejo video sin uniformidad en el color, con zumbido incorporado e imágenes que saltan, se atascan, tienen rayas y toda esa enervante gama de defectos que creímos superar con la nueva tecnología. Seguir la cinta implica aceptar que los desperfectos de imagen y sonido forman parte de la película y que la continuidad está sujeta a errores (23).

A la hora de narrarse, Teo ni siquiera enfrenta el persistente obstáculo de la memoria para alinear los recuerdos en un relato coherente. Seguir su relato implica aceptar la continuidad entre memoria y olvido. El movimiento por la memoria es fiel a la dinámica de retroceder en las secuencias de una película: “No recuerdo porque estoy allí y no en el patio con los demás” (63).

Además, enseguida se descubre otra circunstancia importante sobre el presente de la enunciación. Esta se desarrolla desde la oscuridad de la zona de carga de una furgoneta, donde Teo es secuestrado. Extrañamente, se siente cómodo en su caverna: “La realidad me encierra y oprime con más fuerza que esta superficie [...] Por absurdo que parezca, aquí me siento a salvo. Esta oscura burbuja me aprisiona y mantiene a raya la realidad, concediéndome la frágil ilusión de estar soñando” (19). No es la amenaza lo que le preocupa, sino escapar de lo real que amenaza su imaginación: “En la oscuridad no hay forma ni referente, no hay espacio para los más veloces, no hay origen ni significado” (19). Desde esta especie ambigua de exilio (in)voluntario e (in)seguro que se convierte en su provisional madriguera puede “recordar cada detalle, cada señal que pasó inadvertida, cada estúpida sensación y deseo” (25).

Las circunstancias de su encierro ponen en cuestión el lugar de la enunciación. La novela teje una serie de recuerdos relacionados con la vida familiar, reproduce fragmentos grabados de las historias de

sus alter egos, conversaciones, sueños. En otras palabras, la enunciación se afirma en un lugar virtual y seguro que se desplaza a distancia de la posición original del sujeto. Asimismo, el movimiento contrario de la enunciación al lugar del sujeto significa la vuelta de la amenaza inmediata.

La sensación del exilio adquiere rasgos ambiguos, puesto que a Teo aún antes del secuestro no le interesaba rebasar su soledad, sino explorarla relacionando la desesperanza con el concepto de la comicidad: “Pienso en un ardiente mediodía y vislumbro un sujeto ante una puerta de metal. Creo que está huyendo de sus enemigos y tiene la llave de esa puerta, pero la llave es de hielo” (176). Esta postura condiciona el desarrollo de la historia porque el interés de Teo se dirige en otra dirección que a la libertad: “Me sentiría superficial pensando en ser libre. Qué cosa sería ser libre? Mi único enemigo mortal es la realidad, el resto o me conmueve o no tiene importancia” (193).

La realidad de Teo es la Ciudad Inmóvil que se presenta con la mueca que delata la conciencia de subdesarrollo y de la “infección duradera” de los “tristes trópicos” (Lévi-Strauss 34), cubierta con la fachada del eterno carnaval:

El imaginario colectivo de Ciudad Inmóvil reconoce tres fases: A. ¿Y qué podemos hacer? B. Nada, porque no somos nadie. C. Sube el volumen a la música que estamos en carnaval. Trescientos años de esclavitud tienden a bajar la autoestima y elevar la idiotez. Sí, todos aquí tienen la sonrisa a flor de labios, pero te juro que es más sincera la de Julio Iglesias. Es el trópico en su absoluta, torpe y ridícula mueca. Una mueca patética de lugares comunes y risotadas, justo como Gloss Spencer define el humorismo (137).

Medina actualiza la percepción distanciada del exotismo del Caribe:

Afuera el aire está viciado de mezquindades, las abuelas mulatas quieren tener nietos rubios. Los niños mulatos en la escuela juntan sus brazos para

saber quién tiene la piel más clara. Les han inculcado que el negro es el color del miedo y la maldad, que es feo ser negro. Las madres de piel oscura bañan a sus hijos con estropajo para quitarles el cutre y blanquearlos un poquito. Las chicas mulatas se pintan el pelo de rubio y usan lentes de contacto azules. Los domina el pánico, quieren huir con cristales y cremas de trescientos años de torturas. Es una larga historia de fugas al pantano de la iniquidad y el autodesprecio (151).

Desde la soledad de su cuarto, Teo relaciona la transgresión vanguardista con la creación íntima depositada en su nuevo alter ego:

Hugo se encierra en el cuarto, acaricia su piel y no siente temor. Juega con lápices de colores, los mezcla en la hoja en blanco y en las paredes y sueña con inventar un color más oscuro que el negro. Día y noches traza líneas, arcoíris infinitos, geometrías delirantes. [...] Nada lo detiene, intentar ese color es el sentido de su vida (151).

Al lado de la crítica de toda la gama de convenciones acusadas de racismo y estigmatización que prefiguran el juego entre miradas y máscaras como un movimiento continuo del carnaval, en la imaginación de Teo se percibe algo más. Como si se dirigiera al lector y jugara ante su mirada con la máscara que esconde una cara cuyo silencio revela el deseo de desterritorializar el mismo lugar de la palabra para convertir el relato de la cotidianidad, que forma la mayor parte su historia, en un performance.

Con Hugo me bastará un lápiz. Sería fantástico entrar a un immaculado escenario blanco y estar allí noventa minutos trazando líneas. No diría una palabra, usaría estos fragmentos pregrabados de su vida como fondo. Tal y como los registro, sin retocar los ruidos del apartamento: el zumbido del estéreo, el rumor de la nevera, las voces de la tele y el lánguido ir y venir de las chanclas de madre. Esa incansable y desquiciada banda sonora de todas mis viglias. Amén (190).

Aprovechar la historia fragmentada como un fondo para el gesto que, a la vez, acompaña la voz con las líneas trazadas. Seguir el ritmo de la mano que surca el vacío, el espacio blanco que predispone y limita el movimiento y se abre al estallido del sentido, al vacío y los ruidos entre los que se teje la historia. Espectacularizar el exilio de la comunicación como inversión del cuarto negro que Teo habita, como una ampliación del mensaje por la incorporación de lo otro que es la parte silenciada de la palabra escrita. Es el deseo silencioso del relato que leemos.

Utilizando la imagen de una cancha de tenis, dentro del concepto de la comunicación que Teo propone, se plasma el diálogo con el lector a través del juego erótico:

Los dos jugadores obtienen la satisfacción a través del otro. Ese otro es un elemento del juego, es el frío muro de la gloria o las lamentaciones, no está integrado al territorio, es un extranjero, un punto lejano que se desplaza en el horizonte. [...] No hay nada fluido en el tenis o en el sexo, son modelos para armar. A medida que conoces al otro y puedes anticipar sus movimientos, la sensación de fluidez mejora (220).

Siguiendo la razón dialógica en Leonor Arfuch, el texto como juego erótico se desarrolla en la simultaneidad de dos miradas, “cada una situada, respecto de la otra, *en* un punto diferencial *e* irreductible” (2005, 28). Desde el punto de la aludida utopía social y del tribalismo, la resistencia surgiría del deseo del carácter dialógico de la ruptura con la mismidad y el reclamo de la diferencia irreductible, subrayando la relacionalidad (Nancy) y la importancia de la mirada del otro.

En relación con lo dicho, desde el título de la novela el texto se articula como intervalo que separa al sujeto del conocimiento. *In medias res* de “lo que todavía no sabes” marca la temporalidad del diálogo literario sin principio ni fin, que se atasca e inventa nuevas continuidades. El final abierto de la historia ya es casi una convención, pero la novela intenta no tener ni siquiera un comienzo: “Cap. 0 / No voy a empezar justo ahora” (13). Obviamente, este primer gesto

confirma su fracaso, sin embargo, evidencia el diálogo con las convenciones narrativas de la comunicación que el texto pone en entredicho.

6.2.1 Comunicación y comicidad

La crítica de la comunicación y el concepto de la comicidad desarrollados por Teo corresponden con la referida continuidad y automatización comunicativa en la era mediática y consumista, impulsada por el miedo al otro y a sí mismo: “El esquema pregunta-respuesta es lo único que queda del proyecto fallido de civilización. Tenemos miedo del silencio, de que la mirada de alguien se detenga más de una vez en un punto fijo de nuestra humanidad” (55). La comunicación es suplantada por la información. En un tono irónico, Teo describe la relación comunicacional entre dos personas, un chino y un nativo de la Patagonia, como un encuentro de “compadres del sinsentido”:

Todos sabían todo sobre todo y a mí se me antojaba más y más sospechoso. [...] Me sacaba de quicio pensar que un turista cantonés encontraba a un nativo de la Patagonia y no les daba problema discutir sus preferencias climáticas o de política rumana o medio ambiente. Una fuerza sobrenatural hacía fluir el diálogo humano en cualquier dirección, [...] sólo una fuerza inconmensurable podía sostener un disparate de tal dimensión. Ser una infinita matrioska de palabras inanes era el secreto encanto de la comunicación humana (244).

La voz reflexiva del narrador basa buena parte de su discurso en la función metalingüística con la cual sentencia que la función reflexiva es desplazada por la *comuni3n fáctica* para crear y mantener el contacto

entre los hablantes.⁷³ Benveniste (1977, 91) se refiere a la enunciación convencional sin mensaje ni diálogo típica del teatro del absurdo y Teo la resume así: “Y es así que las personas desarrollaron un impulso mecánico que les permite hablar y replicar sin tener que perder tiempo pensando en cual sería una respuesta o si lo que ha dicho el otro amerita una” (202-203).⁷⁴

En este contexto, Teo se lanza a la investigación y experimentación del concepto de la comicidad. La comicidad pensada como la ruptura de la linealidad temporal y el señalamiento del carácter irónico de la comunicación es apropiada mediante la intervención de diálogos grabados, para lo cual Teo debe salir de su cuarto y frecuentar el bar Pez Hielo:

Grabaría todo lo que pudiera en los bares de mala muerte para crear una ciudad fantasma. Dividiría las voces por temas y tonalidades [...] Cada fragmento sería una pieza independiente y el juego consistiría en componer con ellos interacciones arbitrarias para crear un insólito, transgresivo, sucio y minimalista caos cósmico (85).

Como se puede observar, fiel a la práctica vanguardista, la creación como la búsqueda de la expresión personal se relaciona con

⁷³ Malinowski propone el término de *comuni3n fática* cuya funci3n se restringe a la coexistencia social en la cual las palabras empleadas “no son resultado de una reflexi3n intelectual y no suscitan por necesidad una reflexi3n en el oyente. Una vez más podremos decir que la lengua no funciona aquí como un medio de transmisi3n del pensamiento” (citado en Benveniste 1977, 90).

⁷⁴ El rechazo de la automatizaci3n comunicacional y la idea de recuperar la comunicaci3n dial3gica en el sentido socrático es una constante en la narrativa de Medina, atestiguada por el protagonista de *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo*: “Conectar es distinto de aceptar, el grueso de lo que llamamos comunicar no es más que repetic3n y obediencia. Vivimos de pactos referenciales, de escueta mecánica. ENTRENAMIENTO es el nombre del sublime juego que algunos llaman todavía VIDA” (2003, 58).

la ruptura y recomposición del material social. La desambiguación y reconstrucción mediante la técnica del collage representaría la tematización del procedimiento vanguardista con un propósito que enseguida se ironiza mediante el desdoblamiento funcional de la lectura del *Diario de Teo Goldman* por parte del narrador: “La vida y su sentido son un enigma que Goldman quiere aplicar a su comicidad. Su mente autodidacta ha imaginado que en los diálogos furtivos podría encontrar la solución del enigma. Goldman cree que puede inventarse un arte y una vida figoneando a los demás” (95). Entre el primer y el segundo momento se plasma la dinámica autofigurativa de la novela. Si el impulso creativo se dirige a transgredir el orden establecido, la voz reflexiva ironiza sus esfuerzos y los condena al fracaso. En ello consistiría la práctica de fracaso como práctica narrativa que aprovecha la tensión para construir el relato. Es decir, expone la categoría del fracaso como contingente de la creación y de un lugar del sujeto autopoietico, un lugar que surge a partir de desvirtuar las categorías establecidas para poder crear a “un superhéroe que se sabe investido de un poder extraordinario y no logra encontrarlo. Así que, por más que lo intenta, nunca consigue inquietar a los supervillanos hasta que entiende que ese es su poder: una perfecta y sobrecogedora inutilidad” (122).

A partir de la autopoiesis irónica, la dinámica del espejo que acompaña la pasión de Teo por la comicidad lo sitúa en el punto de fuga que resulta en la amenaza a su vida. La proliferación que define la mente de Teo –“Mi hipótesis es que la mayoría del tiempo las personas repiten las mismas cosas y esto me distrae, para no perderse del todo mi mente agrega componentes dispersos” (53)– ha encontrado en el proyecto conceptista cómico su territorio existencial. Sin embargo, por la mediación de Lena se abre ante Teo un abismo al que se precipita. El hecho se presenta como inevitable ya que Teo deposita en la caída “al abismo sin fondo de la comicidad” (62) todas sus esperanzas artísticas. Con su mirada de voyeur que observa el

“destartalado carrusel” de la realidad del bar, grabando las voces en un ambiente saturado de lenguajes, Teo es absorbido por el

desfasado mecanismo. Las caras, marcadas por la desidia, giraban a medias sobre los feos pescuezos. El compás era brusco, lento y arbitrario. Los ojos penetraban el acontecer ajeno. Posiciones, colores, la búsqueda del error, el ángulo difícil, defectuoso, de los demás nos dibujaba una perversa sonrisa y el acierto la diluía. Un espejo panorámico incrustado en el muro reproducía aquella grotesca coreografía de sonrisas forzadas que encendían y apagaban como lucecitas navideñas (37).

El deseo de la creación supone la transgresión de la seguridad del apartamento y acerca a Teo a una dimensión peligrosa. Si la crítica de la comunicación se ha ejercido hasta el momento desde el espacio incomunicado de su cuarto, el contacto con el afuera se presenta como entrada en un espacio sobre el cual Teo no tiene ningún poder. Al intentar intervenir la máquina de la comunicación, Teo entra en el campo ambiguo de las reglas del desmontaje (el mismo que observa Fischer del realismo capitalista) y deja en el aire la respuesta sobre la efectividad de su acto artístico que de hecho nunca se resuelve en la novela. Como una figura más del mecanismo, es arrastrado por fuerzas que sobrepasan su capacidad reflexiva. La configuración del campo de la novela como líneas contiguas del deseo erótico y thanático, artístico y económico articula la imagen del deseo como origen y motor del poder. En su intento vanguardista, el deseo que caracteriza su persecución del “dispositivo colectivo de la enunciación”, provoca su complicidad en el ensamblaje del “dispositivo maquínico de deseo” (Deleuze y Guattari 1990, 118).

6.2.2 Reminiscencias kafkianas

Desde la aparición de la figura de Lena, la novela entra en el dialogismo con *El proceso*, de Franz Kafka, y con las ideas desarrolladas por Deleuze y Guattari en el análisis de la escritura del autor checo. Como en *El Proceso*, el protagonista es atraído por Lena (en *El proceso* Leni), y en un primer momento niega la relación con su amante Vlues (Elsa). De modo parecido, el personaje de Lena representa el impulso de desterritorialización, marcando el principio erotizado, abriéndole puertas al espacio paralelo que existe detrás de la entrada disimulada en el bar Pez Hielo: “Es como subir a la máquina del tiempo y viajar al pasado. ¿Quieres verlo? La sigo con la vista clavada en la amplia curva de sus caderas, en mi pecho se mezclan el deseo y la culpa” (65). Además, Lena es abogada (Leni es la enfermera del abogado de Josef K.) y tiene contactos a través del poder legal e ilegal de la Ciudad Inmóvil. Asimismo, Lena comparte las características de las mujeres kafkianas: “libertad de movimiento, libertad de enunciado, libertad de deseo” (Deleuze y Guattari 1990, 95). A partir de sus vínculos con el celoso poeta Nefthalí, la amistad con Tomate, el dueño italiano del bar, y los acercamientos ambiguos a Teo que oscilan entre cariño y deseo, el personaje de Lena corresponde con un esquema triangular que consume la atención de Teo. Lena también intenta ayudar a Teo apartándolo del peligro sin poder revelarle los detalles.⁷⁵ Sin embargo, al rechazar la realidad (Josef K. rehúsa su defensa), Teo vulnera sus posibilidades de supervivencia. En otras palabras, la separación voluntaria entre el espacio público y el personal que es ejercida desde el exilio voluntario de su cuarto llega a ser permeable, evidenciando la misma posibilidad problemática de

⁷⁵ Hay más semejanzas: la luz tenue del primer encuentro, el rápido contacto corporal y la inclinación de la cabeza de Lena sobre el hombro de Teo (cfr. Kafka 2000, cap.6 El tío. Leni).

exilio que, en el sentido de la creación, no puede prescindir del contacto con el mundo exterior.

En contraste con la vulnerabilidad del topo kafkiano que yerra temeroso por la oscuridad de su madriguera laberíntica (“La construcción”, en Kafka 1999) y percibe la amenaza como el eco del sonido externo –imagen que en la novela de Medina corresponde tanto con los sonidos que Teo escucha desde su cuarto como desde el lugar del secuestro–, Medina construye a su protagonista-animal adiestrado para encontrar puntos de fuga de la realidad sucesiva. Desde la creación del personaje Rep en *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo* y en la siguiente novela *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin*, se revela el significado de Rep que ilustra la figuración del yo anfibio del “largo reptil que tendría que mudar de piel mil veces” (Medina Reyes 2002, 60). El cambio de piel puede interpretarse como la reaparición de los rasgos anfibios en los protagonistas en Medina, con el movimiento que caracteriza su postura hacia el mundo. Son indomables, difíciles de rastrear, ambiguos, pegados a la superficie y habitantes tanto de los laberintos físicos como mentales: “Devenir animal consiste precisamente en hacer el movimiento, trazar la línea de fuga en toda su positividad, traspasar el umbral, alcanzar un continuo de intensidades [...] puras en donde se deshacen todas las formas, y todas las significaciones, significantes y significados, para que pueda aparecer una materia no formada, flujos desterritorializados, signos asignificantes” (Deleuze y Guattari 1990, 24).⁷⁶

Devenir animal acompaña su subjetividad cotidiana, la experiencia fragmentada del cronotopo urbano propio de la realidadficción, como sugiere Ludmer (2010), es el territorio de

⁷⁶ El carácter contestatario del hombre-animal en Medina lo acerca al concepto del neoquinismo de Peter Sloterdijk (249) y al hombre perruno capaz de morder con las palabras. Entre los quínicos prima el placer material, la desvergüenza, la sexualidad abierta, rasgos que en Medina se transforman, entre otro, en pasajes abiertamente pornográficos.

intensidades descubiertas y de absurdos desvelados. En *Lo que todavía no sabes sobre Pez Hielo*, Teo confiesa: “Mi mente reptá por sus oscuros corredores y juega con las ideas que va encontrando. Es la mente de un cómico, se desliza como una hormiga sobre las superficies y como la hormiga está hecha de partículas que tienen millones de años” (151). El ritmo de Teo es lento, desplazándose entre los detalles y deslizando su cuerpo deseante por el espacio alterno del “meridiano de la desesperanza” de Ciudad Inmóvil. Evocando a otra figura kafkiana, su “mente es un lánguido trapecista que atraviesa eternamente el vacío. El público piensa que se niega a bajar por amor al oficio y el trapecista, por más que lo intente, no logra detenerse” (20).

Su movimiento, como se ha podido observar, corresponde con la pervivencia del deseo que reúne el erotismo con el acto creativo. Ambos completan el carácter indomable del reptil, es decir, ambas inciden en él según la dinámica de la ausencia. El deseo incalmable constituye el motivo de la escritura como discurso amoroso. Según Barthes, este no tiene fin por la permanente ausencia que se abre a la práctica del lenguaje, formulando a la vez la dimensión íntima del sujeto (Barthes 1993, 34 y ss.). La angustia como efecto de esta falta refleja la angustia original por la ausencia del objeto soñado. Frente a los sueños de Teo de ser un cómico, proyectados en el futuro, la función de la figura femenina se asocia con la alteridad irreductible y atemporal:

Ella me hace intemporal, denso y conceptual, afianza mi pasión filosófica y me aleja de la previsible y funcional narrativa. Sin ella soy un palurdo más que husmea las playas distantes. Ella emana estilo y entiende mi perenne necesidad de un lenguaje estrambótico. Sin ella mi discreta ironía y exasperada comicidad no tendría la secuaz ideal y una crítica implacable (210).

Se podría sugerir que, dadas las características de la crítica que Teo localiza en la presencia y la mirada de su amante, desde las figuraciones del diálogo textual observadas más arriba, aquí se construye la figura del lector ideal. Esta proposición encontraría su respuesta en el último movimiento en el cual se confirma la confluencia entre la línea de fuga y la supervivencia del narrador, salvándose del laberinto de la violencia: “Y luego siento su voz dibujando mi nombre y repto bajo los automóviles mimetizado por la lluvia gris. Repto hacia ella” (489).

6.2.4 Conclusión

Si K. es arrojado al laberinto judicial y obligado a observar el despliegue de la ley, el calvario que experimenta Teo se debe al hecho de que en Ciudad Inmóvil “*La ley no tiene nombre, pero tiene apellido*” (204, cursivas en el original). La violencia en la novela es la parte de la realidad que logra alcanzar a Teo solamente cuando se presenta con la extraña muerte de su hermano Ariel, que se dedicaba a grabar la pornografía infantil y películas *snuff*. Hasta este momento, la violencia es desplazada provisoriamente a segundo plano debido al proyecto artístico de Teo. Es en la muerte donde Teo obtiene la respuesta a su búsqueda estética de transgredir el referente del color que domina su realidad: “La muerte es un color más oscuro que el negro. Un color uniforme donde no hay un mínimo resquicio de diferencia. Todos los muertos tienen la misma tonalidad, así que ninguno puede discutir con otro sobre matices y dispararle” (484).

De modo paralelo al deseo, a la obsesión creativa que salva provisionalmente a Teo de la realidad mutiladora, existe la otra parte thanática del deseo que obra en contra de su vida y la de sus hermanos. La confluencia con *El Proceso* consiste, ante todo, en la entrada al proceso ambivalente y plural del deseo: “el deseo no es forma, sino un proceso, en los dos sentidos de la palabra” (Deleuze y Guattari 1990,

18). El tema de grabar y reproducir la realidad adquiere su gravedad al yuxtaponerse ambas prácticas como prácticas de deseo ejecutadas, de modo enfático, por hermanos. El típico desdoblamiento kafkiano adquiere aquí un carácter macabro al seguir, cada uno a su manera, el devenir animal y utilizando dispositivos técnicos con un propósito estético. Por un lado, sonidos y voces para incentivar la ruptura con la realidad opresiva, por el otro lado, la imagen que reproduce la violencia sobre cuerpos indefensos. Afirmada la caída al proceso del deseo, la línea de fuga en Teo como devenir animal apunta a los límites de la búsqueda estética. Sin embargo, haciendo resonar su voz por los corredores del laberinto señala la salida por donde asoma la mirada del lector. Por lo tanto, su propuesta literaria de rupturas y búsquedas se relaciona con el carácter ético que evidencia “una solidaridad activa, a pesar del escepticismo” (Deleuze y Guattari 1990, 30).

7. Conclusión

El sueño de la ciudad de cristales en *Cien años de soledad* alcanza proféticamente al escritor actual, situado en medio de espejos (textos) y condenado a la soledad consciente de su propia imagen. En estas circunstancias resuena la pregunta de cómo hablar de sí planteada por Blanchot. El camino hacia la respuesta recuerda una odisea por un espacio lleno de abismos y caídas, así como confirma el deseo que motiva todo movimiento. El sentido parece rehuir el lenguaje y condena a los protagonistas al laberinto que está hecho de palabras. Sin embargo, cada uno construye un laberinto diferente. En Rojas Herazo protege la voz conminativa de la memoria y la integridad de la polifonía que compone el espacio vital del ser. Abad Faciolince plasma un laberinto textual e interpretativo que esconde traumas y crisis de fe en la literatura, desde el cual, sin embargo, se inclina continuamente al lector. Medina Reyes construye un laberinto híbrido de varios niveles que una vez conectados despojan al protagonista de la posibilidad del exilio, así como exhibe la riqueza reflexiva que este exilio le permite.

El texto como exilio o espacio intermedio donde se proyectan las historias secretas queda reflejado en la creación literaria del estar-entre estratégico, entre la memoria y la cotidianidad urbana, entre la lectura y escritura, entre el bagaje cultural posmoderno y los impulsos de creatividad. Afirmandose sobre la imposibilidad de estabilización, sobre la dinámica del encuentro siempre postergado, la búsqueda de la forma problematiza el carácter narrativo de la vida. La conciencia de esta síntesis ambivalente es aquí sustancial para entender una de las claves de la autorreflexividad de las figuraciones del yo. Los autorretratos literarios pasan a ser espacios de deconstrucción en los que se articulan meditaciones particulares sobre la misma posibilidad del sujeto contemporáneo.

En el contexto de la crítica del giro subjetivo lo íntimo se yuxtapone con lo irónico, apuntando a lo irreductible del yo reflexivo

como conciencia del punto de fuga de aquella autoridad que debe ser restaurada en cada acto de enunciación. Los textos juegan con el declive posmoderno de la autoridad y disfrutan de la caída desde la historia al lenguaje. El relato del yo anclado en la voz reflexiva del narrador problematiza la instancia de autoridad. A menos que pensemos la autoridad en un sentido heterodoxo, la historia del sujeto no tiene un autor. No solamente por el incontrolable pulso de la palabra, sino porque es relacional y depende del otro. En efecto, sería posible pensar las figuraciones del yo como ensayos de desautorización, no en el sentido de negar la agencia al sujeto, sino como espacios donde la agencia deviene construcción intersubjetiva de la historia, consciente de la identidad narrativa y temporal de los que la componen.

En el recorrido no se ha abordado el tema de la violencia de manera directa, sin embargo, en el contexto del conflicto armado y el actual proceso de paz, la apuesta novelesca de los tres autores permite observar cómo, mediante la construcción estratégica de exilios voluntarios es posible señalar la violencia desde la conciencia de la relación entre palabra y ser: desde la función de la intuición del instante en la deconstrucción categórica y en el devenir de la identidad temporal; desde el aspecto ético de la lectura y la interpretación del texto; desde la creación autopoietica que destrona el fracaso con gestos vanguardistas. El devenir animal como el artilugio reivindicado por su capacidad de intervenir lo categórico, espejea en los tres autores como el reflejo del hombre-animal urbano que percibe la totalidad material y sentimental de su entorno, que husmea en la basura para rescatar los restos del otro que escribe como se respira y defeca, que fisgona y muerde serpenteando por el subterráneo buscando una forma cómo conectarse con el mundo.

El modo en que las historias como secreto del cuerpo social sean comunicadas reclama un campo contingente de representaciones y recepción. El carácter ontológico de la representación literaria es asumido por los autores a través de la diseminación de estructuras

rígidas del pensamiento. Identidad, memoria, sentido de pertenencia, entran en el movimiento del eterno retorno, del simulacro y de la ironía como partes de una sintaxis autoestructurante. Los tratados niveles de enunciación, semiótico y textual confluirían en lo que Michal Ajvaz (2017, 51 y ss.) desarrolla bajo la idea de una “sintaxis trascendental”, conduciendo todo movimiento dentro de un esquema que da sentido al ser, en una estructuración ontopoiética y dinámica capaz de integrar significativamente impulsos internos y externos al esquema definido por su carácter contingente y relacional. Aquí es sustancial la concepción de lo real inseparable de su potencialidad. Lo real no resulta de una oposición entre lo actual y lo posible, sino de una presencia autoestructurante, es decir, yo figurado, cuyo sentido es observable solamente en su devenir significativo, en las transformaciones de la estructura en las que esta presencia participa. El lugar privilegiado y estratégico de esta presencia en las figuraciones del yo que aquí analicé parece confirmar mi hipótesis sobre la relevancia de este enfoque en las obras estudiadas.

Los análisis y el carácter particular de la figuración en cada autor abren nuevas posibilidades interpretativas, así como señalan los futuros derroteros de la investigación. Desde el aspecto reflexivo, discursivo, temporal y autopoiético del yo figurado, el enfoque seguido aquí permite ver su potencialidad en relación con la formulación de los modos de subjetivación, de la literatura del libro como uno de los artefactos de la identidad.

8. Bibliografía

Fuentes primarias

Abad Faciolince, Héctor. *Asuntos de un hidalgo disoluto*. Bogotá: Alfaguara, 2000.

---. *Basura*. Madrid: Lengua de trapo, 2011.

---. *El olvido que seremos*. Barcelona: Booket, 2010.

Medina Reyes, Efraim. *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo*. Bogotá, Planeta, 2003.

---. *Lo que todavía no sabes del pez hielo*. Bogotá, Planeta, 2012.

---. *Pistoleros/ putas y dementes (Greatest Hits)*. Bogotá, Planeta, 2005.

---. *Sexualidad de la pantera rosa*. Bogotá, Planeta, 2004.

---. *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin*. Bogotá, Planeta, 2002.

Rojas Herazo, Héctor. *Celia se pudre*, Madrid: Alfaguara, 1986.

Fuentes secundarias

Abad Faciolince. *Las formas de la pereza*. Bogotá: Aguilar, 2007.

---. *Traiciones de la memoria*. Madrid: Santillana, 2010.

---. “Una crisis de fe”. *El Malpensante* 38. Mayo-junio 2002.

Agamben, Giorgio. *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

---. *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-Textos, 2008.

Aínsa, Fernando. "Discurso identitario y discurso literario en América Latina". *Amerika*, 1, 2010. <http://journals.openedition.org/amerika/478>. Consultado 12. 7. 2020.

Ajvaz, Michal. *Kosmos jako sebeutváření*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2017.

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Arango, Gonzalo. *Obra negra*. Bogotá: Plaza & Janés, 1993.

Ardila Jaramillo, Alba Clemencia. *El segundo grado de la ficción: estudio sobre los procesos metaficcionales en la narrativa colombiana contemporánea: Vallejo, Abad Faciolince y Jaramillo Agudelo*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT: Universidad de Antioquia, 2014.

Ardila Jaramillo, Clemencia; Gunia, Inke; Schlickers, Sabine (eds.): *Estéticas de autenticidad. Literatura, arte, cine y creación intermedial en Hispanoamérica*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2015.

Arfuch, Leonor (ed.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005.

---. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2000.

Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Trad. Ida Vitale, México: Fondo de cultura económica, 1978.

---. *La intuición del instante*. Trad. Jorge Fereiro, México: Fondo de cultura económica, 2002.

---. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina De Chapourcin, Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2000.

Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1982.

Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México D.F.: Siglo XXI, 1993.

---. *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos*. Trad. Nicolás Rosa y Patricia Willson. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

---. "La muerte del autor". *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1987. 65-71.

Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ed. y trad. Bolívar Echeverría. México D.F: Ítaca, 2008. http://www.bolivare.unam.mx/images/traduccion/traduccion/post_s/tesis_sobre_la_historia_y_otros_fragmentos/downloads/Benjamin_tesis_sobre_la_historia.pdf. Consultado 20. 11. 2019.

---. "El narrador". *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Trad. de Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1991. 111-134.

Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general I*. México D.F.: Siglo XXI, 1971.

---. *Problemas de lingüística general II*. Trad. Juan Almela. México D.F.: Siglo XXI, 1977.

Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.

Bolón, Alma (ed.). *El animal letrado: literatura, verdad, política*. Montevideo: H Editores, 2016.

Broncano, Fernando. *Sujetos en la niebla. Narrativas sobre la identidad*. Barcelona: Herder, 2013.

Bush, Matthew; Castañeda, Luis Hernán (eds.). *Un asombro renovado. Vanguardias contemporáneas en América Latina*. Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2017.

Caballero, Antonio. *Sin remedio*. Intr. Pablo Ramos. Bogotá: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional de Colombia, 2017.

Cavarero, Adriana. *Relating narratives. Storytelling and selfhood*. Trad. e intr. Paul A. Kottman. London: Routledge, 2000.

Chamorro Muñoz, Alicia Natali. *Casa no-velada. Análisis de la novelística de Héctor Rojas Herazo*. Bogotá: Universidad Santo Tomás, 2008.

Cornejo Polar, Antonio. “Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, 1996. 837-844.

Cruz Kronfly, Fernando. *La derrota de la luz: ensayos sobre modernidad, contemporaneidad y cultura*. Cali, Editorial Universidad del Valle, 2007.

Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Trad. Gonzalo García. Barcelona: Crítica, 2000.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad. Rodrigo Vicuña Navarro. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio, 1995.

Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México D.F.: Ediciones Era, 1990.

---. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos, 2004.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. Vol. I Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2000.

De Man, Paul. *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Trad. Enrique Lynch. Barcelona: Lumen, 1990.

---. "La autobiografía como desfiguración". En Loureiro, Ángel (Ed.), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona: Anthropos, 1991. 113-118.

---. *La ideología estética*. Trad. Manuel Asensi y Mabel Richart. Madrid: Altaya, 1999.

---. *Visión y ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Ed. y trad. Hugo Rodríguez Vecchini y Jacques Lezra. Universidad de Puerto Rico, 1991.

Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Trad. Oscar del Barco y Conrado Cerret. México D.F.: Siglo XXI, 1986.

---. *La diseminación*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997.

---. *La voz y el fenómeno: Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Trad. y pról. Francisco Peñalver. Valencia: Pre-Textos, 1985.

Diaconu, Diana. *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013.

Dobrovsky, Serge. “Autobiografía/verdad/psicoanálisis”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ed. Ana Casas. Madrid: Arco/Libros, 2012. 45-64.

Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México D. F.: Ediciones Era, 1998.

Escobar Mesa. *Las búsquedas literarias de Héctor Abad Faciolince: Angosta, El olvido que seremos, El amanecer de un marido y La Oculta*. Medellín: Editorial EAFIT, 2017.

Figueroa Sánchez, Cristo Rafael. *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana: cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2007.

Fisher, Mark. *Capitalist realism. Is there no alternative?* Hunts: O Books, 2009. Libro digital.

Fornet, Jorge. *Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana*. College Park: University of Maryland, 2005.

Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001.

Foucault, Michel. *Hermenéutica del sujeto*. Ed. y trad. Fernando Alvarez-Uría. Madrid, Ediciones de La Piqueta, 1994.

---. *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*. Trad. Por Ulises Guinazú. Madrid: Siglo XXI, 1998.

---. *La arqueología del saber*. Trad. de Aurelio Garzón de Camino. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

---. *Tecnologías del yo*. Trad. Mercedes Allendesalazar. Buenos Aires: Paidós, 2008.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo, 1990.

García Dussán, Pablo. “La narrativa colombiana del Posboom: Una enmienda de la Literatura decimonónica”. *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, N. 32, 2006. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero32/posboom.html>. Consultado 1. 6. 2019.

García Usta, Jorge. *Visitas al patio de Celia*. Medellín: Lealon, 1994.

González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México D.F.: Fondo De Cultura Económica, 1998.

Guattari, Felix. *Caosmosis*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1996.

Gutiérrez Girardot, Rafael. *La identidad hispanoamericana y otras polémicas*. Bogotá: Universidad Santo Tomás, 2012.

Housková, Anna. *Imaginace Hispánské Ameriky. Hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech*. Praha: Torst, 1998.

Hromada, Jakub. “Construcción ética del personaje (memoria e ipseidad) en Celia se pudre de Héctor Rojas Herazo”. *Héroe y antihéroe en las literaturas hispánicas*. Eds. Jana Demlová a Slavomír Miča. Liberec: Technická Univerzita Liberec, 2013. 137-155.

---. “El abismo de la escritura: texto y experiencia en Basura, de Héctor Abad Faciolince”. *Experiencias límite en la ficción latinoamericana: literatura, cine y teatro*. Ed. Daniel Nemrava y Jorge Locane. Frankfurt am Main: Vervuert, 2019. 47-60.

Jameson, Fredrik. *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2002.

Jaramillo Agudelo, Darío. *Cartas cruzadas*. Bogotá: Alfaguara, 1995.

Jáuregui, Carlos A.; Dabove, Juan Pablo. *Heterotropías. Narrativas de identidad y alteridad latinoamericanas*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2003.

Jitrik, Noé. “Camellos”. *Ars poética* 29, otoño, 2008. 361-374.

Kafka, Franz. *Obras Completas. Una confusión cotidiana y La construcción. Tomo 4*. Barcelona: Edicomunicación, 1999.

---. *El proceso*. Trad. R. Kruger. Madrid: EDAF, 2000.

Kristeva, Julia. *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Eudeba, 2001.

Kundera, Milan. *Los testamentos traicionados*. Trad. Beatriz de Moura. Barcelona: Tusquets, 2004.

Lévinas, Emmanuel. *El tiempo y el otro*. Trad. José Luis Pardo Torro. Barcelona: Paidós, 1993.

---. *Ética e infinito*. Trad. Jesús María Ayuso Díez. Madrid: A. Machado Libros S.A., 2000a.

---. *De la existencia al existente*. Trad. Patricio Peñalver. Madrid: Arena libros, 2000b.

López, Magdalena. *Desde el fracaso: narrativas del Caribe insular hispano en el siglo XXI*. Madrid: Verbum, 2015.

Lyotard, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Trad. Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, 1994.

---. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Alianza, 1999.

Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina: Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

Mafesolli, Michel. "Yo es otro". *Debates sobre el sujeto: perspectivas contemporáneas*. Ed. María Cristina Laverde Toscano. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2004. 27-28.

Maingueneau, Dominique. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Colin, 2004.

Martín-Barbero, Jesús. *Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2001.

Meizoz, Jérôme. "Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor". *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Ed. Juan Zapata. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2014, 85-96.

Molloy, Sylvia. *Acto de presencia: La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Trad. José Esteban Calderón. México D.F.: El Colegio de México/ Fondo de cultura económica, 1996.

---. “Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La Vorágine*”. *Revista Iberoamericana*, 141, octubre-diciembre, 1987. 745-766.

Moraña, Mabel. “La escritura límite. Repetición, diferencia y ruina en Pedro Lemebel”. *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Ed. En Fernando A. Blanco y Juan Poblete. Santiago de Chile: Cuartopropio, 2010. 267-280.

Mukařovský, Jan. *Kapitoly z české poetiky I*. Praha: Svoboda, 1948.

Nancy, Jean-Luc. “Quién viene después del sujeto”. Trad. Emmanuel Biset. *Política*, Vol. 6, 2014. <http://dx.doi.org/10.3998/pc.12322227.0006.002>. Consultado 10. 5. 2020.

Nietzsche, Fridrich. *Así hablaba Zaratustra*. Trad. Carlos Vergara. Madrid: EDAF, 2005.

Ospina, William (ed.). *¿Dónde está la franja amarilla?*. Bogotá: Norma, 1997.

Palacios, Marco; Safford, Frank. *Historia de Colombia. País fragmentado, sociedad dividida*. Bogotá: Universidad de Los Andes, 2012.

Palaversich, Diana. “Rebeldes sin causa. Realismo mágico vs. realismo virtual”, en *Hispanamérica* Año 29, No. 86, 2000. 55-70. <https://www.jstor.org/stable/20540222>. Consultado 5. 8. 2020.

Patiño Villa, Carlos Alberto. “El mito de la nación violenta. Los intelectuales, la violencia y el discurso de la guerra en la construcción de la identidad nacional colombiana”. *Relatos de nación. La*

construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico. Tomo II. Ed. Francisco Colom González. Madrid: Iberoamericana, 2005. 1095-1114.

Peña Dix, Beatriz. *Los laberintos del artífice: hacia una teoría de la novela en Héctor Rojas Herazo*. Bogotá: CESO, Ediciones Uniandes, 2007.

Polo, Carlos. “Fidelidad, lugar común”. *El Tiempo*, 1. 8. 2017. <https://www.eltiempo.com/carrusel/efraim-medina-presenta-su-nueva-novela-los-infieles-vol-1-acto-de-pudor-115388>. Consultado 20. 5. 2020.

Pozuelo Yvancos, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010.

---. “Figuración del yo» frente a autoficción”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ed. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 2012. 151-173.

Premat, Julio. *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Quesada Gómez, Catalina. *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco Libros, 2009.

Quesada Gómez, Catalina; Vanden Berghe, Kristine (eds.). *El libro y la vida: Ensayos críticos sobre la obra de Héctor Abad Faciolince*. Presses Iniversitaires de Liège/Universidad EAFIT, 2019

Quin Medina, Alejandro. “Medina Reyes: impostura, sujeción, riesgo”. *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Ed. Juan Zapata. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2014. 256-268.

Rancière, Jacques. *Política, policía, democracia*. Trad. María Emilia Tijoux. Santiago de Chile: LOM, 2006.

Ricœur, Paul. *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI, 2006.

---. *Tiempo y narración* (vol. I). Trad. Agustín Neira. México D.F.: Siglo XXI, 1995.

---. *Tiempo y narración* (vol. III). Trad. Agustín Neira. México D.F.: Siglo XXI, 1996.

---. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Trad. Pablo Corona. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

---. *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Rivera, José Eustasio. *La Vorágine*. Prólogo y cronología Juan Loveluck. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.

Rivero, Mario. "Rojas Herazo: una pintura en tensión", *Boletín cultural y bibliográfico*, vol. 11, nº 12. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 1968. 47-48.

Rodríguez, Jaime Alejandro. *Autoconciencia y posmodernidad: Metaficción en la novela colombiana*. Bogotá: SI Editores, 1995.

Rorty, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Paidós, Barcelona, 1991.

Roszak, Theodore. *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Trad. Ángel Abad. Barcelona: Kairós, 1981.

Rotman, Brian. *Signifying nothing. The semiotics of zero*. Stanford: Stanford University Press, 1987.

Salamanca, Néstor León. “Un exilio por la literatura, el caso de Tomás González”. *Revista de Estudios colombianos*, nº39, 2012. 36-41. <https://colombianistas.org/index.php/revistas-antiores/revista-de-estudios-colombianos-n39>. Consultado 10. 4. 2020.

San Agustín. *Confesiones* (Libro XI). <http://www.mercaba.org/TESORO/Agustin/Confesiones-S-Agustin-Lib-11.htm>. Consultado 10. 10. 2018.

Sánchez Gómez, Gonzalo; Pécaut, Daniel; Uricoechea, Fernando. *Los intelectuales y la política*. Bogotá: FICA, 2003.

Santiago, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. *Uma leitura nos trópicos: sobre dependencia cultural*. Sao Paulo: Perspectiva, 1978.

---. “O narrador pós-moderno”. *Nas malhas da letra*. Sao Paulo: Companhia Das Letras, 1989.

Sarlo, Batriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una Discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

Shaw, Donald. *Boom, Postboom y Postmodernismo*. Madrid: Cátedra, 1999.

Sibilia, Paula. “En busca del aura perdida: Espectacularizar la intimidad para ser alguien”. *Psicoperspectivas*, vol. VIII, Nº 2 (julio-diciembre), 2009. 309-329. <https://www.psicoperspectivas.cl/index.php/psicoperspectivas/article/viewFile/83/82>. Consultado 2. 3. 2020.

Slawinski, Janusz. “Sobre la categoría de sujeto lírico”. En *Textos y contextos. Una ojeada en la teoría literaria mundial II*. Desiderio Navarro, ed. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1989. 333-346. <https://www.institutoimago.com/pdf/0009-slawinski-sobre-la-categoria-de-sujeto-lirico.pdf>. Consultado 15. 5. 2020.

Sloterdijk, Peter. *La crítica de la razón cínica*. Trad. Miguel Ángel Vega. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.

Sosa, David. “Se vende artefacto para pelar manzanas. Entrevista a Efraim Medina Reyes”. *Puesto de combate*, p. 35.

Toro, Vera; Schlickers, Sabine; Luengo, Ana (eds.). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2010.

Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1987.

---. “Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?”, *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1990.

Villamil Merchán, Jaime. *Topografías de la insignificancia: Celia se pudre y El hombre sin atributos*. Tesis de maestría. Bogotá: Universidad Javeriana, 2011.

Zalamea Borda, Eduardo. *4 años a bordo de mí mismo*. Bogotá: Presidencia de la República, 1996.

9. Annotation

This study is concerned with the figurations of the self in the contemporary Colombian novel in three writers: Héctor Rojas Herazo, Héctor Abad Faciolince and Efraim Medina Reyes. Emphasis is placed on the postmodern period, in which the literary subject is analyzed in relation to the literary and socio-cultural field influenced by the "subjective turn" and the culture of memory. As a contradiction to historical-ideological or identity discourses, and in response to the literary canon, a novel with the constitutive role of irony and self-reflection appears to be productive. The initial theory is the concept of dialogism and discursivity, which is supplemented by the analyzed texts on general postmodern theses and concrete considerations in the works of Colombian essayists and European authors dealing with the region.

Počet znaků: 299764

Počet normostran: 155