



Universidad  
Tecnológica  
de Pereira



**UNA LECTURA FILOSÓFICA AL PERSONAJE ANÓMALO DE LA NUEVA  
NARRATIVA COLOMBIANA**

**EDWIN ALONSO VARGAS BONILLA**

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES**

**MAESTRÍA EN LITERATURA**

**PEREIRA, (R)**

**OCTUBRE DE 2013**



Universidad  
Tecnológica  
de Pereira



**UNA LECTURA FILOSÓFICA AL PERSONAJE ANÓMALO DE LA NUEVA  
NARRATIVA COLOMBIANA**

**Trabajo de grado presentado para optar al título de  
Magister en Literatura**

**EDWIN ALONSO VARGAS BONILLA**

**Director  
RIGOBERTO GIL MONTOYA, PhD.**

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES**

**MAESTRÍA EN LITERATURA**

**PEREIRA, (R)**

**OCTUBRE DE 2013**

## **INTRODUCCIÓN**

*Literatura, filosofía y visión de mundo* 4

**1. Motivos y pretensiones** 4

**2. Problema y método** 6

## **CAPÍTULO UNO**

*Antecedentes.*

*Presencia del personaje anómalo en la nueva narrativa colombiana (1975-1994)* 13

**1. Michel Foucault: en busca del personaje anómalo** 13

**2. Una mirada panorámica a cuatro voces** 18

**3. Una lectura a cinco voces** 28

## **CAPÍTULO DOS**

*De monstruos, incorregibles y onanistas.*

*El personaje anómalo en tres novelas colombianas del siglo XXI* 40

**1. Campo Elías Delgado: la monstruosa liana de la violencia** 40

**2. Ricardo Valenzuela: las anomalías de un adolescente en transición** 52

**3. Ricardo Laverde y Antonio Yammara: sombras de una sociedad anómala** 64

## **CAPÍTULO TRES**

*Lectura filosófica.*

*Hacia una visión de mundo desde la anomalía* 74

## **CONCLUSIONES**

*Perspectivas* 91

**BIBLIOGRAFÍA** 94

## INTRODUCCIÓN

### *Literatura, filosofía y visión de mundo*

#### **1. Motivos y pretensiones**

Quien escribe, antes de culminar sus estudios en filosofía centrados en una visión pura, sistemática e historicista, quiso ingresar a otros campos del pensamiento que posibilitaran una reflexión sobre el mundo, sobre sí mismo, sobre el otro. Explorar espacios más vitales, que tengan que ver con la existencia y que le den sentido a toda la teorización que a veces parece estar en el mundo platónico de las ideas, alejada de la vida.

Es evidente que la filosofía representa un constructo cultural importante para el ser humano, no sólo en occidente, sino para la humanidad en el sentido más amplio. Por ello, resulta inútil que se quede encerrada en las aulas de clase, en los foros de expertos o en el metalenguaje de los doctos. No hay razón para que la filosofía, como actitud de amor al saber, se asuma como privilegio de unos pocos. Todo lo contrario: tiene toda la posibilidad de integrarse a la vida de quienes están en el mundo tratando existir con preocupaciones, luchas y dificultades cotidianas.

En este orden de ideas, la filosofía se constituye en una herramienta interpretativa, analítica y crítica para tomar postura frente a las cuestiones fundamentales de la vida. Así las cosas, ésta no se puede convertir en propiedad privada de las academias y libros especializados en la materia, sino que también debe ponerse en escena en otros ámbitos, especialmente en las artes dentro de las que se destaca, por supuesto, la literatura. Por tal motivo, se justifica que ésta se haga visible en el horizonte de sentido como una forma de creación de pensamiento desde una orilla distinta: la del lenguaje estético a través del cual se transmiten fuertes inquietudes. He ahí la importancia de lo literario para quienes aspiran al pensamiento filosófico y de la filosofía para los apasionados por la literatura.

Por esta razón, la propuesta desarrollada por la Maestría en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira, que aborda la relación filosofía-literatura como área de

profundización, resulta motivante y provocadora. Pensar en que las reflexiones filosóficas, a veces tan alejadas de la realidad, pueden tornarse más cercanas y vitales a partir del acercamiento a la literatura comporta una búsqueda sencillamente fascinante. Justamente por eso y, ahora que se presenta la oportunidad de esta tesis, no se puede dejar pasar el momento para desarrollar un trabajo en torno a las posibilidades de la literatura para proponer un pensamiento filosófico válido.

Una de las preguntas que se manifiestan con fuerza al acercarse a la literatura desde una actitud filosófica es esta: *¿en qué mundo vivimos?* Es decir, no se puede hacer una lectura de los textos literarios sin dejar de preguntarse por la visión de mundo que en éstos se propone. Comprender el mundo en el que se vive, el mundo construido por los otros y aquel que se está construyendo con cada decisión y acción, se deriva de la interacción entre lectores y obras.

En las obras literarias se hace notorio el esfuerzo de los autores por construir un universo ficcional y un discurso, ya sea de nivel creativo o reflexivo, con el fin de dar cuenta de una visión de mundo y de ser humano dentro de la cual se incluyen. Motivo por el cual para nosotros los lectores acercarnos a una obra literaria significa además del divertimento de la lectura misma, una confrontación con una visión de mundo distinta a la propia que genera un pensamiento de orden moral. Esto se puede sustentar en las ideas que expone Milán Kundera en *El arte de la novela* (1986) quien afirma, palabras más, palabras menos, que una obra literaria que no genere ningún tipo de reflexión frente al hombre y el mundo resulta inmoral. Y no inmoral en el sentido de no ceñirse a unos cánones impuestos por sendas instituciones o discursos, sino porque no nos aporta nada como seres morales inmersos en paradojas, contradicciones, pasiones, desencantos, etc.

Luego, realizar una investigación en torno a la literatura colombiana como la que aquí se presenta comporta una gran oportunidad para pensar al mundo y al hombre. Leer la literatura hecha por colombianos que han tenido que vivir de múltiples maneras los avatares de lo que significa ocupar esta parte del planeta, nos pone frente a una sociedad que se ha configurado a partir de unas situaciones específicas. Comprender tal especificidad de la

sociedad y de la visión de mundo que se ha construido por medio de la literatura es lo que aquí nos convoca.

Así las cosas, considerar y estudiar personajes que se construyen en nuestra literatura dice mucho de nosotros como hombres y sociedad. La lectura de estas novelas, además de proporcionar el placer estético que desatan como obras de arte, mueven a pensar el país y la sociedad en la que viven y se desenvuelven las personas, y genera una actitud crítica frente al establecimiento de las formas de vida impuestas. Es decir, la literatura colombiana cuenta con toda la potencia histórica que ha cobrado la literatura en general a lo largo y ancho del desarrollo de la humanidad para la transformación de las formas de pensar y vivir.

He aquí las motivaciones por las cuales se propone este proyecto de investigación, que se sustenta en creer que la literatura es una forma válida de construir una visión de mundo, una manera de pensar que tendrá incidencia en los actos y decisiones de los lectores, o sea, que no se desliga de la dimensión moral propia del ser humano. La literatura no es ajena al mundo. Todo lo contrario: lo crea, construye y transforma. A ese poder creador de la literatura me acojo para llegar a plantear con claridad las cuestiones y dejar caminos abiertos que permitan avanzar en la reflexión.

## **2. Problema y método**

Desde el proyecto *Tendencias estéticas y temáticas de la nueva narrativa en Colombia*, adscrito al grupo de investigación *Estudios regionales sobre literatura y cultura* de la Universidad Tecnológica de Pereira, se propone la preocupación “por darle un orden a las discusiones en torno a la construcción de personajes anómalos, propios de sociedades anómalas y lo que tales personajes arrojan en términos culturales y simbólicos de una sociedad como la colombiana, cuya entrada a la modernidad, como algunos analistas sostienen, aún permanece postergada” (Gil Montoya, 2011: 5).

A partir de esta tendencia temática se sugiere el estudio de algunos personajes que, desde la novela, provoquen una reflexión en torno a las visiones de mundo que representan, lo que implica pensar tanto la sociedad particular en la que fueron creados como el sentido latente universal que toca aspectos fundamentales del ser humano como el recuerdo, la memoria, la libertad, la guerra, el debate moral entre el bien y el mal, entre otros.

Si bien es cierto que a través de la narrativa como creación literaria se inventan mundos de ficción, en los cuales los personajes juegan el papel de asumir las acciones que desencadenan los conflictos de la novela, también es cierto que la literatura no sólo se conforma con dicha invención, sino que también se preocupa por pensar al hombre, su mundo y su existencia, cuestiones que se reflejan de modo explícito o implícito y que se entretajan con la trama de las narraciones.

Desde esta perspectiva, el tema de investigación de este proyecto, consistente en las reflexiones que se posibilitan a través de la lectura hermenéutica de algunos personajes anómalos de la nueva narrativa colombiana, busca el acercamiento a algunas novelas de autores colombianos que exploran con su escritura los conflictos humanos a través de personajes que, en relación con la sociedad en la que se desarrollan, se encuentran por fuera de los cánones de normalidad. En tal sentido, pensar en el personaje anómalo como manifestación de la anomalía humana posibilita ir, a través de su lectura, hacia las paradojas de la vida y la existencia.

Al respecto, cabría preguntarse: ¿cuál es la pertinencia de una lectura filosófica al personaje anómalo de la nueva narrativa colombiana? A lo cual se puede responder que, por medio de esta investigación, se pretende valorar desde la perspectiva de la relación filosofía-literatura, el aporte que desde la novela colombiana de los últimos años se hace para construir conciencia de país y una reflexión crítica frente a la sociedad, que converge en un pensamiento mucho más amplio en torno a las visiones de mundo propuestas a través de los personajes.

Por tal motivo, no se pretende con esta investigación juzgar la calidad de las obras del corpus, razón por la cual se procurará la suspensión del juicio estético. Sin embargo, sí se buscará valorar cuál es el aporte que, desde la creación de estos personajes anómalos, se

hace para el desarrollo de un pensamiento en torno al hombre y su sociedad, yendo más allá de contar una historia que, a fuerza de repetirse, se ha tornado en lugar común (secuestro, guerra, narcotráfico, masacre, etc.)

Respecto a los debates actuales acerca de la literatura colombiana que se publica, este tipo de trabajo cobra interés en tanto explora las posibilidades de reflexión que se despliegan a partir de los personajes contruidos desde la visión de la anomalía en términos humanos, sociales, políticos y culturales. Podría argüirse que las novelas que se pretenden abordar en el corpus forman parte de obras de escritores en formación y que por lo tanto es conveniente esperar su completa estructuración. No obstante, si se mira lo que han logrado a nivel narrativo, los reconocimientos y premios que han recibido por el valor de sus obras, se entendería que es pertinente proponer su estudio, con el objeto de difundir su labor y medir los alcances de esta nueva literatura para incentivar el pensamiento de los lectores y de la crítica del país.

Realizar dicha lectura no sólo contempla la posibilidad de interpretar lo que este tipo de personaje dice respecto a la situación social y las connotaciones humanas que se sondan por medio de él; también se puede observar la manera cómo, a partir de un diálogo con la tradición literaria, se abordan dichos problemas fundamentales. En ese sentido, se puede observar que, en el caso de los personajes escogidos para su estudio, se indaga por cuestiones tales como el debate moral entre el bien y el mal, en el que los personajes de *Satanás* (2002) de Mario Mendoza, en especial Campo Elías Delgado, se construyen alrededor de las referencias constantes a *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde*, de Robert Louis Stevenson. De igual modo, en *Recordando a Bosé* (2009) Orlando Mejía Rivera pone en diálogo los conflictos propios del cambio de la adolescencia a la mayoría de edad en relación con la música y la literatura existencialista, acendrados en la vivencia de una sexualidad tórrida y la construcción de la subjetividad. Y, en *El ruido de las cosas al caer* (2011) Juan Gabriel Vásquez entabla un diálogo entre la memoria histórica que, depositada en las voces de Ricardo Laverde y Antonio Yammara *muestran*, a la manera de *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, los vestigios de un país que, desde la década de los ochenta, se encuentra atravesado por el flagelo narcotráfico.



Llama la atención que los aspectos propuestos en *Tendencias estéticas y temáticas de la nueva narrativa en Colombia*:

cómo la literatura colombiana explora las posibilidades de la no ficción de cara a momentos históricos de la realidad nacional, la construcción de personajes anómalos dentro de sociedades anómalas, la representación de la ciudad como constructo cultural y la indagación por fenómenos propios de la cultura popular, como es el caso del *modus vivendi* del narcotráfico o la educación sentimental derivada de la música (Gil Montoya, 2011: 3),

no sesgan la investigación a una preocupación unívoca sino que incluye, además de la dimensión estética y creativa propia de las obras a estudiar, una inquietud por el aspecto temático de las mismas, lo cual abre el universo de posibilidades a otras visiones alternas a la puramente literaria, como la filosófica. De tal suerte que, considerar la posibilidad de investigar la narrativa colombiana a partir de los ámbitos estético y temático se constituye en una oportunidad de rastrear la manera cómo, a través del lenguaje literario, se construyen visiones de mundo, de ser humano, de cultura, de política, de sociedad, entre otras, en el contexto sociocultural que nos atañe.

En ese orden de ideas, desde el segundo ítem: la construcción de personajes anómalos dentro de sociedades anómalas, se pone en marcha una investigación particular y autónoma que explore elementos de relación entre los discursos filosófico y literario alrededor de algunos personajes de la nueva narrativa colombiana. Por ello, se propone aquí realizar un estudio sobre tales personajes, respondiendo a la siguiente pregunta problema: *¿De qué manera se construye el personaje anómalo de la nueva narrativa colombiana?* Para tal fin es menester orientar el trabajo por medio de las siguientes preguntas derivadas: ¿qué es el personaje anómalo?; ¿de qué ideas está constituido el personaje anómalo?; ¿a qué se hace referencia cuando se habla del personaje anómalo de la nueva narrativa colombiana?; ¿cuál es el valor filosófico de la visión de mundo del personaje anómalo?

Estas preguntas se sustentan en el hecho de que la vieja discusión de la posibilidad o no de existencia y desarrollo de filosofías en los países latinoamericanos, incluyendo Colombia, encuentra en el ámbito literario elementos que dan mucho para pensar, de tal suerte que se vislumbra cómo el pensamiento filosófico se encuentra en gran parte en la literatura. Ahora bien, si aportes significativos al pensamiento filosófico en Colombia se encuentran en su

literatura, se busca entonces evidenciar, a través del estudio de algunos personajes anómalos, las reflexiones filosóficas que sugieren las visiones de mundo que representan. Tal posibilidad se sustenta en que, desde la literatura, se ha impulsado la búsqueda de nuevas formas de decir las ideas que a lo largo del desarrollo de la filosofía, desde la antigüedad hasta la modernidad, se consideraban exclusivas del discurso puramente metafísico.

Desde esta perspectiva, se propone indagar por las ideas que construyen al personaje anómalo de la nueva narrativa colombiana. Para tal fin, se propone una metodología *ad hoc* en la que se aborde el concepto de anomalía desde los planteamientos de Michel Foucault en *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)* (2010) para comprender qué se entiende como tal en esta investigación y establecer la manera cómo se desarrollará la lectura hermenéutica del corpus. De ahí que resulte indispensable diferenciar entre los problemas filosóficos explícitos en las novelas, es decir, los que se enuncian directamente en la voz del narrador o de los personajes; y los implícitos, que no están directamente enunciados pero que sí subyacen a la construcción de los personajes y de la trama, los cuales pueden ser develados por los lectores.

Al hilo de lo anterior, la pregunta problema puede ser resuelta de dos maneras: una explícita, observando las ideas filosóficas claramente enunciadas en la voz de los personajes de las novelas; y, otra implícita, que identifica las ideas filosóficas que están allí sin ser necesariamente enunciadas. En ese orden, esta lectura se realizará a partir de la última perspectiva, es decir, observando de qué ideas están contruidos al develar los tópicos filosóficos que subyacen a éstos, de manera tal que se genere un acercamiento a sus visiones de mundo, dentro de las cuales se ubica la anomalía.

De otro lado, vale la pena anotar que, con base en el proyecto *Tendencias estéticas y temáticas de la nueva narrativa en Colombia* dentro de la que esta investigación se enmarca y, atendiendo al criterio de estudiar obras de escritores nacidos a finales de la década del cincuenta y principios del setenta, quienes a partir de la segunda mitad de la década de los noventa del siglo XX crean una literatura preocupada por buscar y nutrir una voz propia que diga de las complejidades y variaciones del mundo contemporáneo, se han

identificado las siguientes novelas que, a raíz de sus personajes anómalos, constituyen el corpus objeto de estudio de esta propuesta: *Satanás* (2002) de Mario Mendoza, que representa una mirada al mundo de la psicosis urbana de Campo Elías Delgado y de los demás personajes, profundizando en la reflexión sobre el bien y el mal, tomando como referente *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson; *Recordando a Bosé* (2009) de Orlando Mejía Rivera en la que se despliega una reflexión en torno a los conflictos del final de la adolescencia e ingreso a la mayoría de edad por medio de Ricardo Valenzuela y sus compañeros de universidad; y, *El ruido de las cosas al caer* (2011) de Juan Gabriel Vásquez, donde se propone una reflexión sobre la violencia colombiana a través de Antonio Yammara y Ricardo Laverde.

Sin embargo, pese a que estas novelas son las que se abordarán específicamente en el capítulo de lectura hermenéutica, previamente se desarrollará un capítulo de panorama literario en el que serán consideradas, como antecedentes, obras posteriores a *Cien años de soledad* (1967), enmarcadas en la literatura colombiana contemporánea, con el fin de establecer elementos de comparación y evolución de dicho personaje anómalo. Tales novelas son: *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez; *¡Qué viva la música!* (1975) de Andrés Caicedo; *La ceniza del libertador* (1987) de Fernando Cruz Kronfly; *El general en su laberinto* (1989) de García Márquez; y, *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo.

A fin de cumplir con los propósitos de esta investigación, se desarrollará el siguiente orden de capítulos. En el capítulo uno se definirá, de entrada, el concepto de personaje anómalo según Michel Foucault. Igualmente, se identificará y ubicará dicho personaje en la nueva narrativa colombiana por medio de un panorama que, a partir de los años setenta, década posterior a la publicación de *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, incluye una serie de novelas que lo abordan dentro de su trama, con el fin de generar elementos de comparación con su construcción más reciente. El punto dos valorará, continuando el diálogo teórico con Foucault, el aporte filosófico de las visiones de mundo de los personajes de *Recordando a Bosé* de Orlando Mejía Rivera, *Satanás* de Mario Mendoza y *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez, llevándose a cabo una lectura hermenéutica de los personajes anómalos de las novelas a partir de observar de qué

ideas están contruidos. El tercer acápite será el espacio para pensar en las reflexiones que se sugieren a través de los personajes anómalos de la nueva narrativa colombiana. Así, luego de llevar a cabo la lectura hermenéutica se retornará al problema central para sintetizar los aportes que este trabajo propone. Finalmente, las conclusiones presentarán posibles perspectivas de investigación a futuro respecto al tema estudiado.

## CAPÍTULO UNO

### *Antecedentes.*

#### ***Presencia del personaje anómalo en la nueva narrativa colombiana (1975-1994)***

*La nueva literatura colombiana, en medio de esta barbarie de guerras, odios y violencias, comienza a reflejar unas voces narrativas de gran intensidad, cuyas historias están logrando la universalidad, pues la mejor literatura siempre se ha nutrido de las peores realidades.*

Orlando Mejía Rivera.

El siguiente capítulo pretende valorar el aporte de algunas novelas colombianas de las décadas del setenta, ochenta y noventa, como antecedentes a las de la primera década del siglo XX, a la construcción del personaje anómalo, por medio del cual se profundiza en temas como la memoria histórica, la conciencia de país, la reflexión crítica frente a la sociedad, las paradojas de la existencia humana y las distintas visiones de mundo. A continuación se presentará de manera sucinta la categoría que, siguiendo a Michel Foucault, se ha adoptado como fundamento teórico desde el que se reflexiona en la presente investigación y, posteriormente, se establecerá una visión panorámica de la nueva narrativa colombiana para generar un acercamiento a algunas obras en las que se observe la presencia de este tipo de personaje.

### **1. Michel Foucault: en busca del personaje anómalo**

En *Los anormales*, Michel Foucault reflexiona sobre el tema de la anomalía humana. En términos generales, los análisis de Foucault constituyen una mirada aguda al mundo contemporáneo a través de un estudio de los fenómenos acaecidos en la historia, con lo cual construye una ventana teórica para observar su época. De este modo, asume la filosofía y la historia como maneras de pensar la actualidad; su método consiste en develar la naturaleza del individuo anormal desde una genealogía que deviene en tres figuras fundacionales del mismo: “El individuo anormal, que desde fines del siglo XIX toman en cuenta tantas instituciones, discursos y saberes, deriva, a la vez, de la excepción jurídico natural del monstruo, la multitud de los incorregibles atrapados en los aparatos de rectificación y el universal secreto de las sexualidades infantiles” (Foucault, 2010: 300).

Tal genealogía se inicia con *el monstruo humano*, cuyo marco de referencia es la ley; constituye, por tanto, una noción jurídica que se deriva de la violación a la ley social y a la ley natural. Por esa doble violación a las leyes con su existencia, se define su campo de aparición jurídico–biológico. El monstruo representa un fenómeno extremo, ya que al formarse entre el desmoronamiento de la ley y la excepción en casos extremos, combina lo imposible con lo prohibido.

Considerando esto, se establecen dos equívocos que asedian la figura del hombre anormal del siglo XVIII. El primero consiste en considerar al monstruo como la infracción máxima a la ley, pero al cual la ley no responde legalmente. Es decir, con el monstruo salen a la luz las trampas y los vacíos de la ley que está infringiendo. El monstruo se constituye en una infracción a la ley por el mero hecho de existir. Sin embargo, no genera una respuesta de la ley misma que infringe, sino una respuesta desde la violencia, la voluntad de supresión, los cuidados médicos o la piedad. Este primer equívoco, por tanto, radica en que la infracción se pone automáticamente por fuera de la ley por su incapacidad de responder a la monstruosidad por la vía legal.

El segundo señala que el monstruo es la forma espontánea, brutal, natural, de la contranaturalidad, por lo cual asume el rol de modelo de las pequeñas diferencias y principio de expresión de todas las formas de anomalía. Esto vislumbra un problema del siglo XIX: buscar el fondo de la monstruosidad tras las pequeñas anomalías (desviaciones, irregularidades). Por ejemplo: ¿Cuál es el gran monstruo natural que se perfila detrás del ladrón de poca monta? Esto deriva en que el monstruo, que se remite a sí mismo y a las desviaciones que emanan de él, se convierte en un principio tautológico de inteligibilidad. En el siglo XIX el monstruo aparece cotidiano, trivializado, de tal suerte que el manejo de la anomalía se centra en técnicas judiciales y médicas.

La genealogía de lo anómalo continúa con *el individuo a corregir*. Este es un personaje del siglo XVIII, un individuo específico de la época clásica (siglos XVII y XVIII). Su marco de referencia es la familia, en cuanto poder interno en su gestión de la economía y en su relación con las instituciones próximas: la escuela, el taller, la calle, el barrio, la parroquia,

la policía. Su campo de aparición es el sistema de apoyo entre la familia y las demás instituciones. A diferencia del monstruo humano, que constituye una excepción, el individuo a corregir es un fenómeno corriente, *regular en su irregularidad*.

Frente al individuo a corregir también se señalan dos equívocos. El primer equívoco consiste en que, debido a su frecuencia, es difícil determinarlo. Es tan evidente, tan familiar, que se le reconoce anormal sin dar pruebas de ello. En esa medida, no se puede demostrar que el individuo sea incorregible. El segundo equívoco se centra en que el individuo a corregir evidencia el fracaso de las técnicas de domesticación que pretenden disciplinarlo.

En consecuencia, el individuo a corregir se constituye realmente en incorregible. Sin embargo, el incorregible exige una nueva tecnología de recuperación o sobrecorrección, lo que abre un juego entre la incorregibilidad y la corregibilidad. Este juego se convierte en el soporte de todas las instituciones específicas para los anormales del siglo XIX. Al incorregible se le pone en medio de un aparato de corrección.

El punto más cercano en la genealogía del individuo anormal es *el masturbador*, figura propia del siglo XIX, cuyo campo de aparición es la familia, pero desde un espacio mucho más estrecho: el dormitorio, la cama, el cuerpo. Aparece en el espacio de la familia supervisado por los padres, los hermanos, el médico: una microcélula de vigilancia y control alrededor del individuo y el cuerpo.

El masturbador presenta dos características específicas. La primera, es que se presenta en el siglo XVIII como un individuo universal. La segunda, es que la práctica de la masturbación que se reconoce universal se desconoce, es mal conocida, no se habla de ella, no se revela su secreto; secreto que resulta compartido por todo el mundo, pero que nadie revela al otro. Responde a la fórmula: “Casi nadie sabe que casi todo el mundo lo hace” (Foucault: 2010: 65). Este secreto se plantea como la raíz real de casi todos los males o enfermedades. De este modo, la masturbación como anomalía sexual aparece como principio explicativo de la alteración más extrema de la naturaleza: la singularidad patológica.

El anormal del siglo XIX, por tanto, ha de considerarse como descendiente del monstruo, del incorregible y del masturbador. Es decir, se encuentra marcado por la monstruosidad, la incorregibilidad y el secreto universal o etiología general de la masturbación. Estas tres figuras, desde el siglo XVIII, se comunican entre sí: el monstruo sexual se configura por la unión entre el monstruo y el desviado sexual; la masturbación se define como la provocadora de enfermedades, deformidades del cuerpo y monstruosidades de comportamiento; y las instituciones correccionales prestan atención a la sexualidad y a la masturbación como problema del incorregible.

Los rasgos de estos tres tipos de anormalidad humana se superponen, pero se mantienen separados hasta finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, pues los sistemas de saber y de poder a los que se refieren están separados. Pero ya en el siglo XIX, cuando se establece una red singular (única) de poder y de saber, que reúne las tres figuras en un solo sistema, aparece lo que Foucault denomina *la tecnología de la anomalía humana*.

En este orden de ideas, el monstruo se precisa y transforma a fines del siglo XVIII en la medida en que se transforman los poderes políticos judiciales, haciendo referencia a una historia natural centrada en la distinción absoluta de especies, géneros, etc. El incorregible se define, precisa y transforma a medida que se reordenan las funciones de la familia y se desarrollan las técnicas disciplinarias. Se refiere al saber (del siglo XVIII) de las técnicas pedagógicas, la educación colectiva y la formación de aptitudes, mientras que el masturbador aparece y se precisa en una redistribución de los poderes que cercan el cuerpo de los individuos en los últimos años del siglo XVIII, señalando a una biología naciente de la sexualidad.

Teniendo en cuenta lo dicho, Foucault afirma: “De modo que la organización de los controles de anomalía, como técnica de poder y saber en el siglo XIX, deberá, precisamente, organizar, codificar, articular unas con otras esas instancias de saber y poder que, en el siglo XVIII, funcionaban de manera dispersa” (Foucault, 2010: 67). De esta manera, la anomalía se puede observar en una línea histórica que parte del monstruo de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, tiempo en el que la anomalía se establece sobre



la base de los grandes crímenes monstruosos que cuestionan el sistema médico y judicial, razón por la cual, poco a poco, toma importancia el masturbador, es decir, el individuo que encarna la universalidad de la desviación sexual de fines del siglo XIX, quien engloba las otras dos figuras y que posee en sí los problemas esenciales de la anomalía.

A partir de estas tres figuras, se abordará a continuación una reflexión sintética en torno al *personaje anómalo*, desde las consideraciones que Foucault hace al respecto. Vale la pena resaltar el hecho de que Foucault designa los textos religiosos, psiquiátricos y médicos con el nombre de *literatura*, debido a que están constituidos por una alta carga de *fabulación*. En esa misma dirección, se hace comprensible que a los sujetos o individuos anómalos abordados en su estudio los llame *personajes*, como también se justifica la designación de dicho sujeto en la literatura como *personaje anómalo*.

En este punto resulta importante señalar que tales acepciones de *literatura* y *personaje* en los ámbitos religioso, médico y psiquiátrico, devienen elementos claves para el concepto de personaje anómalo. Es interesante el descubrimiento que Foucault hace al respecto: “En los tratados de medicina y toda esa literatura de octavillas, prospectos, etcétera, encontramos una especie de género literario que es *la carta del enfermo*” (2010: 225). A este tipo de registro lo llama *fabulación científica*:

Entonces, por una parte, la fabulación científica de la enfermedad total; en segundo lugar, la codificación etiológica de la masturbación en las categorías nosográficas mejor establecidas; por último, organización, con la guía y la dirección de los propios médicos, de una especie de temática hipocondríaca, de somatización de los efectos de la masturbación, en el discurso, la existencia, las sensaciones, el cuerpo mismo del enfermo (Foucault, 2010: 225).

Justamente, esta fabulación científica establece el vínculo causal entre la masturbación y la enfermedad como poderío causal inagotable de la sexualidad infantil o, al menos, de la masturbación. Además, las formas de vigilancia y control de la familia sobre el niño masturbador se convierten en toda una dramaturgia familiar, fundando el teatro de la familia y su red de apoyo institucional. El carácter ficcional del discurso médico permite denominar a los sujetos anormales como personajes anómalos. A través suyo, los individuos se tornan personajes:

Nos encontramos en plena... iba a decir ciencia ficción pero, para separar los géneros, digamos en plena fabulación científica, fabricada y transmitida en la periferia del discurso médico [...] la masturbación ya no está esta vez en el origen de esa especie de enfermedad fabulosa y total, sino como causa posible de todas las enfermedades posibles (Foucault, 2010: 223).

Al pie de esto, se hace necesario señalar al personaje *degenerado* como síntesis de todas las anomalías humanas. Es precisamente en el degenerado donde se halla la fórmula de abarcamiento del dominio de todas las anomalías: “La degeneración es la gran pieza teórica de la medicalización del anormal [...] el degenerado es el anormal mitológicamente —o científicamente, como lo prefieran— medicalizado” (Foucault, 2010: 293). De esta manera, tenemos que el personaje anómalo vive hoy entre nosotros como un individuo abordado desde distintos saberes y disciplinas. Esta es la cuestión que aquí nos convoca.

## **2. Una mirada panorámica a cuatro voces**

Al hablar de la *nueva narrativa colombiana*, se hace necesario considerar los estudios de algunos críticos que han pensado esta noción en los últimos años, de tal suerte que se posibilite identificar desde allí algunas novelas en las que el personaje anómalo esté presente. Por esta razón, se propone la construcción de un panorama de dicha literatura en la que se ubiquen, a partir de los años setenta — década posterior a la publicación de *Cien años de soledad* (1967) — hasta los noventa, una serie de obras que incluyan la construcción de este tipo de personaje dentro de su trama, con el fin de generar elementos de comparación con su construcción más reciente, es decir, la que se lleva a cabo en novelas posteriores al año dos mil.

Así, en primer lugar, Raymond L. Williams en *Novela y poder en Colombia, 1844-1987* (1992) abarca un período aproximado de ciento cincuenta años a partir de tres premisas básicas. Uno, que el territorio colombiano se compone de cuatro regiones semiautónomas, de las cuales se deriva una tradición literaria particular (el altiplano cundiboyacense, la costa caribe, Antioquia la grande y el gran Cauca). Dos, el hecho de que la gran mayoría de novelas obedece a una ideología específica. Y tres, que la cultura nacional colombiana y la de sus regiones, siguiendo a Walter Ong, se encuentra atravesada por distintos fenómenos de oralidad y escritura que afectan la literatura.

El estudio se compone de tres grandes partes: *Colombia en su novela*, en el que hace un recorrido histórico de la constitución de Colombia como Estado-nación y de las cuatro grandes regiones, al igual que la relación entre ideología y novela; *La novela en su región*, donde ubica las que, a su juicio, son las principales novelas de cada una de las tradiciones literarias regionales; y, *Después del regionalismo*, en el que propone algunas perspectivas críticas respecto de la novela moderna y posmoderna posterior a los años sesenta.

Para Williams, la época del regionalismo en Colombia se extiende entre 1830, cuando ocurre el fracaso de la unificación del país, hasta 1958, año en que se pone en marcha el frente nacional. Este regionalismo tuvo una incidencia a nivel político y económico, que se hace latente en la baja modernización de los componentes productivos y estatales, y se reflejó también en la literatura. Tal regionalismo fue causa de distintas luchas políticas, por lo que tiene una relación directa con lo que los historiadores han denominado el período de *La Violencia*.

El desarrollo de las regiones colombianas puede dividirse diacrónicamente según el siguiente esquema temporal, teniendo en cuenta que el desarrollo cultural de Colombia ha sido permeado por el conflicto ideológico y el regionalismo a lo largo de toda su historia: la colonia (siglo XVI a 1830); divisiones regionales de la época republicana (1830 a 1950); y el período posregional del Estado moderno (1950 a la actualidad). En las dos primeras etapas, se hace evidente el influjo regional en la producción literaria, por ejemplo, con la proliferación de novelas que incluyen la oralidad como elemento de construcción del lenguaje, tal como sucede en la costa caribe. Ya en la tercera etapa, luego de los años sesenta, la novela se pone más a tono con los problemas nacionales, no regionales, especialmente con el fenómeno de La Violencia. A partir de ese momento, se genera una apertura a lo internacional, de lo cual la literatura ha sido partícipe. El primero en hacerlo fue Gabriel García Márquez con su inclusión dentro del boom latinoamericano y, aunque hoy queden algunos rezagos regionalistas en la novela, la literatura colombiana contemporánea ha alcanzado un tenor nacional e internacional.

Hacia el final del paneo histórico, Williams rotula el período literario que va desde 1947 hasta 1987 como el de la Colombia moderna y posregionalista, tiempo que coincide justamente con la ya mencionada Violencia, que hace referencia a los momentos convulsos de la nación que, en cierto sentido, se sostienen hasta hoy. Violencia que, ligada al aparato del Estado y a la lucha por la hegemonía en pro del poder político, se ahonda por el surgimiento de grupos guerrilleros levantados contra el establecimiento. También señala el acaecimiento de un fenómeno de desregionalización y modernización de la novela y realiza un rastreo de su problema ideológico través de la historia colombiana, especialmente de los siglos XIX y XX. Desde allí, se genera un acercamiento a la novela moderna y posregional, de la cual la referencia inicial es García Márquez quien, en este contexto publica *Cien años de soledad* (1967).

Posterior al impacto del escritor de Aracataca en las letras nacionales e internacionales, los escritores colombianos sufren el –muy trillado, por cierto- rigor de su sombra; sin embargo, surgieron también otras voces narrativas que respondieron de una manera distinta a la mera copia o a la resignación de aceptar la superioridad del creador de Macondo, estableciendo una alternativa diferente de novela que buscó superar su influencia. Alternativa denominada *novela posmoderna*. Dentro de este nuevo movimiento novelístico para el panorama de las letras nacionales se insertan obras como *El día señalado* (1964) de Manuel Mejía Vallejo, obra en la que -según Williams- se aborda la violencia a la manera de Faulkner, es decir, involucrando el punto de vista del lector; violencia que es resultado de los comportamientos irracionales del hombre, de sus anomalías humanas.

En el capítulo siete del libro, titulado: *Después del regionalismo. La novela moderna y posmoderna (1965 a 1987)*. García Márquez y Moreno Durán, Williams afirma que “los novelistas de la modernidad y la posmodernidad han estado totalmente inmersos en la cultura escrita, y vinculados más a los movimientos literarios internacionales que a las tradiciones de cada región” (Williams, 1992: 245). Esta característica se afianza al observar que, luego de 1960, la novela colombiana se fue desvinculando cada vez más de las tradiciones regionalistas para adscribirse a un movimiento de orden internacional, oscilando entre la modernidad y la posmodernidad.

Desde este punto de vista, la literatura colombiana se inserta en la cultura escrita superando las tradiciones orales regionalistas, o sea, el registro oral en la novela. El nadaísmo, con Gonzalo Arango a la cabeza, abrió la posibilidad de la experimentación de nuevos gustos literarios y de una inserción en la modernidad y la posmodernidad literaria. Aun así, la novela de La Violencia prevaleció frente a las más experimentales, debido a la preocupación nacional por entender este fenómeno. De igual modo, se consolidó una infraestructura editorial que permitió que la literatura colombiana adquiriera características nacionales de impacto internacional: la fundación de la revista *Eco*, y de las casas editoriales Tercer mundo editores, Plaza y Janes y Planeta. A partir de estas nuevas condiciones editoriales, se dio la difusión internacional de *Cien años de soledad*, con lo que la literatura colombiana hizo presencia en el escenario mundial.

Los años setenta y ochenta significaron para Colombia las décadas de mayor heterogeneidad en la novela. Así es como entre 1965 y 1987 se pueden identificar dos grandes tradiciones en la literatura colombiana: una tradición moderna y una posmoderna. La Tradición moderna orienta su rumbo por la obra de García Márquez, quien la inicia con *La hojarasca* (1955), continuada por *La casa grande* (1962) de Álvaro Cepeda Zamudio y *Respirando el verano* (1962) de Héctor Rojas Herazo. Estas tres novelas se consideran las obras fundacionales para la tradición moderna, que muestra un fuerte compromiso con la realidad social colombiana.

De otro lado, la tradición posmoderna, de corte experimental e innovador, incluye dentro de la novela otros géneros literarios y reflexiones teóricas. Esta tradición es encabezada por R.H Moreno-Durán y seguida por autores como Albalucía Ángel, Marco Tulio Aguilera Garramuño, Darío Jaramillo Agudelo, Rodrigo Parra Sandoval, Alberto Duque López, Andrés Caicedo, entre otros. Escritores que trabajan bajo un esquema de innovación desde 1970 y cuya experimentación narrativa no consigue tantos adeptos desde la crítica ni desde los lectores, como las obras modernas.

La obra de R.H Moreno Durán, especialmente la Trilogía *Fémica Suite*, compuesta por *Juego de damas* (1977), *Toque de Diana* (1981) y *Finale capriccioso con Madonna* (1983),

junto con *Los felinos del canciller* (1985), inauguran –según Williams- la ficción posmoderna: “(...) no se evidencia en la narración un narrador único en el que pueda apoyarse el lector, ni se presenta un discurso autorizado o una figura hacia la que el lector pueda orientarse en busca de una verdad objetiva dentro de la ficción” (Williams, 1992: 257).

Por medio de lo anterior, Williams establece la nueva narrativa colombiana como una tensión entre las tradiciones moderna y posmoderna de la literatura, en la que la presencia de una voluntad de innovación del fondo y la forma juegan un papel fundamental en la configuración de una novelística en la que se despliegan las posibilidades del lenguaje, que como característica fundamental de la ficción posmoderna tiende hacia la escritura autoconsciente, donde desde el mismo oficio creador se elabora una reflexión metaficcional sobre el arte mismo de la literatura y sus alcances.

En segunda instancia Seymour Menton, autor del estudio crítico *La novela colombiana: planetas y satélites* (2007), afirma que la literatura colombiana en toda su historia ha producido cuatro novelas planeta, es decir, cuatro obras de gran magnitud que por su valor estético y temático se convierten en el eje alrededor de las que giran una serie de novelas satélite, textos de menor valor que merecen leerse y estudiarse para observar las “imperfecciones” por las cuales no alcanzaron tanta grandeza. Esta división entre planetas y satélites parte de una premisa fundamental de Menton, para quien la labor del crítico consiste en emitir juicios, es decir, analizar la obra intrínsecamente y determinar su evaluación en términos de poco o mucho valor.

Estos cuatro planetas se corresponden a un movimiento específico en el desarrollo de las letras nacionales. Se tienen de este modo: *María* (1867), de Jorge Isaacs, correspondiente al romanticismo; *Frutos de mi tierra* (1896) de Tomás Carrasquilla, para el realismo; *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, en el criollismo; y, en la cúspide, *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, que se inserta en el boom latinoamericano y en el realismo mágico, novela por la cual la narrativa colombiana penetra con gran fuerza los escenarios internacionales y logra renombre mundial.

Sobre la obra cumbre de García Márquez, Seymour Menton afirma que *Respirando el verano* (1962), de Héctor Rojas Herazo, se constituye en la fuente de *Cien años de soledad*, lo cual se puede evidenciar a través de un estudio comparado de los personajes. A pesar de ello, para el colombiano norteamericano, *Respirando el verano* no posee la calidad estética ni la relevancia temática del planeta garciamarquiano.

Respecto a *El otoño del patriarca* (1975) del mismo García Márquez, Menton realiza un análisis de esta novela en varias dimensiones: desde el lector, el narrador, el tiempo, el personaje ambiguo del patriarca y su inclusión dentro de la novela del dictador. Frente al último aspecto, se entrevé una relación entre la novela del dictador y la realidad latinoamericana. Paso seguido menciona un inventario de trece novelas latinoamericanas sobre dictadores que entran en relación con *El otoño del patriarca*, dada la semejanza de este tipo de novela con algunos dictadores latinoamericanos, especialmente Rafael Leónidas Trujillo de República Dominicana.

Es tal la importancia de la novela de García Márquez, que puede afirmarse que: “Fundado en 1904 por Joseph Conrad con *Nostramo*, no sería raro que la publicación de *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez cerrara el género con broche de oro” (Menton, 2007: 245). Sin embargo, Al compararla con *Cien años de soledad*, se afirma que pese a su complejidad, no logra alcanzar la trascendencia de ésta.

Menton señala la existencia, en la novela colombiana, de una constelación Bolivariana, consistente en cuatro novelas que abordan a Simón Bolívar como personaje, cada una desde un punto de vista diferente. Por esta razón, no se considera que ninguna de las cuatro sea planeta o satélite, sino que cada una constituye una estrella independiente que brilla con luz propia en su lugar, pero que en relación con las demás, forma un conjunto. Estas cuatro obras son: *El último rostro* (1978), cuento de Álvaro Mutis; *La ceniza del libertador* (1987) de Fernando Cruz Kronfly; *El general en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez; y *El insondable* (1997) Álvaro Pineda Botero. De estas –aclara- la de García Márquez es la estrella que más brilla.

Uno de los aspectos más interesantes que se pueden observar en *La novela colombiana: planetas y satélites*, tiene que ver con la vigencia de la novela de La Violencia. Frente a ello, se lleva a cabo un estudio de algunas novelas pertenecientes a dicha categoría, entre las muchas publicadas. De este asunto se afirma que la crítica colombiana no ha podido homogeneizar tales novelas ni por criterio de edad de los autores, ni por el orden cronológico de su publicación, ni por la ubicación geográfica de los escritores. Y que, por dicha imposibilidad de clasificación y esquematización, estas obras deben estudiarse individualmente. Sin embargo, se hace notoria la presencia de la novela de La Violencia, dada la proliferación de obras de este corte. Las abordadas en este estudio son: *El día señalado* (1963) de Manuel Mejía Vallejo; *¡Viva Cristo Rey!* (1991) de Silvia Galvis; *Noticia de un secuestro* (1996) de Gabriel García Márquez; y, *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo.

Como tercera voz se puede contar con Antonio María Flórez, quien escribe el prólogo a la antología *Transmutaciones: literatura colombiana actual* (2009), y considera que resulta ineludible considerar el peso de García Márquez y la historia que se teje entre el antes y el después del impacto en el mundo de las letras nacionales por parte del autor de Aracataca. Al revisar brevemente el antes, la historia evoca la llegada de los españoles a lo que se considera el territorio nacional, hacia el siglo XVI, momento desde el cual y hasta hoy, la sociedad se debate con un contexto generalizado de guerra ligado a la explotación de los recursos naturales (en especial los metales preciosos), el reparto de la tierra y más recientemente el fenómeno del narcotráfico; situación que ha desencadenado un *modus vivendi* de violencia, muerte y desolación.

Acercando el zoom de la historia a lo más reciente, se visibiliza una fecha neurálgica: el 9 de abril de 1948, día en que asesinan al candidato liberal a la presidencia Jorge Eliécer Gaitán, hecho que deviene en el *Bogotazo*, con el que se inicia la época de *La violencia*, llamada así sin más, caracterizada por el cruento enfrentamiento entre las dos facciones políticas predominantes en el país: liberales y conservadores. Posterior a esto, en los años cincuenta se instaura la dictadura militar del general Rojas Pinilla con la que se presume que con el poder en manos de los militares se impondría el orden perdido; sin embargo, el



estado generalizado de violencia no cesó. Ya en los sesenta, se propone el *Frente Nacional* como alternativa de búsqueda de la paz acallando las rencillas entre liberales y conservadores al devolverles el poder y llegando al acuerdo de turnarse en el mismo. Pese a esto, al no solucionarse el asunto central del reparto equitativo de la riqueza y de la tierra emergen los grupos guerrilleros, tales como las FARC, ELN, EPL y M-19.

En los años ochenta, se suma a las disputas ideológicas entre los grupos al margen de la ley y el Estado, el nacimiento y expansión del fenómeno del narcotráfico que devino, posteriormente, en el empoderamiento de los carteles de la droga que, en relación con los alzados en armas generaron el narcoterrorismo y paramilitarismo. Por ello, al llegar al siglo XXI, se propone desde el Estado de derecho la búsqueda de formas para superar el conflicto, ora por la vía armada, ora por el diálogo. Indudablemente los artistas, en especial los escritores, no han sido ajenos a este contexto, por lo cual, de una u otra manera, sus obras se han visto permeadas ya sea desde un compromiso social, ético o político o desde la sublimación estética.

En este orden de cosas, en 1967 Gabriel García Márquez publica *Cien años de soledad*, catalogada por Mario Vargas Llosa como una novela total, dado que en ella se pone en práctica el utópico designio de todo suplantador de Dios. Siguiendo al reciente Nobel peruano, García Márquez se constituye en un Dios-Sol para la literatura colombiana, debido a que apabulló a sus contemporáneos y deslumbró a las generaciones posteriores, restándole importancia a la calidad estética de sus obras ante la crítica del momento. Entre los coetáneos de García Márquez, apabullados por su imponente figura, se cuentan entre otros: Manuel Mejía Vallejo, Álvaro Cepeda Samudio, Germán Espinosa, Álvaro Mutis, Eduardo Cote Lamus, Fernando Arbeláez, Jorge Gaitán Durán, Carlos Castro Saavedra, Maruja Vieira y Rogelio Echavarría. Por otra parte, entre los escritores posteriores deslumbrados por el esplendor garciamarquiano se cuentan: Gustavo Álvarez Gardeazábal, Oscar Collazos, R.H Moreno-Durán, Ricardo Cano Gaviria, Jaime Jaramillo Escobar, Álvaro Miranda y María Mercedes Carranza. Algunos de estos escritores ubicados en el Nadaísmo, otros en la denominada Generación perdida o desencantada.

Al pie de esto, Flórez recuerda que Pedro Luis Barcia señala que ante éste se gestaron tres grupos: los acomplejados, que promovían el rechazo y la muerte del autor costeño; los imitadores, que no merecieron la mayor atención por parte de la crítica; y quienes aprovecharon la lección respecto a la potencia creadora del Nobel. De este modo, siguiendo la última línea se gestó una nueva generación de escritores colombianos quienes, nacidos desde los años cincuenta en adelante, pese al respeto por el legado del escritor de Aracataca, propusieron una transformación en su forma de enfrentarse al ejercicio creativo y a la realidad nacional, partiendo de la búsqueda de otros referentes acordes a su tiempo para reflexionar sobre la realidad del país en un mundo fragmentado e intercomunicado.

Para Barcia, la literatura latinoamericana y colombiana de la primera mitad del siglo XX se constituye como epígono y repetición de lecciones ajenas, por cuanto parte de la influencia europea y estadounidense (principalmente Joyce y Faulkner) para desarrollar algunos movimientos literarios. Pero, después de los años cincuenta, se instaura con autores como Borges, Rulfo, Neruda y Paz una nueva novela y una nueva poesía experimentales que se distancian de tales preceptos. En el caso colombiano, García Márquez irrumpe con el mal llamado *Realismo mágico*, al referirse al tratamiento de la realidad nacional. Con éste, se detona el *Boom* latinoamericano, de cuyo éxito editorial y mediático de los años setenta y ochenta se sucede alternamente una generación obnubilada y otra que, posteriormente, procura despojarse de su influencia.

Respecto a la tara impuesta por el creador de Macondo a los escritores de su tiempo y los posteriores trae a colación que, para el novísimo Juan Gabriel Vásquez, existe un malentendido fundamental con su figura en torno a la creencia, infundada de por sí, de que la influencia literaria posee una condición territorial, es decir, que nacer en Colombia le implica a un escritor, necesariamente, ponerse a favor o en contra de García Márquez. Sin embargo, Vásquez recuerda que la literatura consiste ante todo en una trasposición poética de la propia experiencia irrepetible, que es precisamente lo que éste hizo con sus obras: sublimar su experiencia y su visión del mundo.

En cuarto lugar, se observa que para esta nueva narrativa Orlando Mejía Rivera acuña el término *generación mutante*, pues los nuevos narradores colombianos representan una estética de ruptura respecto a la narrativa colombiana tradicional y deben ser estudiados no con el canon vigente, sino con un distinto canon crítico que asimile los elementos culturales de la literatura. Tal mutación consiste en la transformación de los horizontes de la escritura y la ruptura con el pasado desde lo formal y conceptual, por lo cual la figura de García Márquez ya no aparece deslumbrante ni apabullante como en el pasado.

*La generación mutante* (2002) consiste en un texto crítico que desarrolla un estudio de la obra narrativa de ocho escritores colombianos recientes que ubica bajo este término, dadas las características particulares que los diferencian respecto al canon tradicional. El libro presenta tres grandes momentos: en primer lugar, una reflexión que procura responder a la pregunta ¿existe una nueva narrativa colombiana?; en segunda instancia, una justificación del uso del término generación mutante para los nuevos narradores colombianos; y, como tercer punto, una presentación de las obras de los autores abordados desde una perspectiva hermenéutica de algunas de sus novelas y cuentos, al igual que una entrevista a cada uno de ellos.

Mejía Rivera incorpora al corpus de su trabajo los siguientes autores: Juan Diego Mejía, Julio César Londoño, Rigoberto Gil Montoya, Santiago Gamboa, Octavio Escobar Giraldo, Philip Potdevin, Héctor Abad Faciolince y Jorge Franco Ramos. Sin embargo, menciona también otros autores que hacen parte de la generación mutante, que por razones de extensión no aborda. Éstos son, entre otros: Fabio Martínez, Laura Restrepo, Javier Echeverri, Libardo Porras, Hugo Chaparro Valderrama, Enrique Serrano, Pedro Badrán, Boris Salazar, Rafael Chaparro Madiedo, Susana Henao, Consuelo Triviño, Julio Paredes, Juan Carlos Botero, Andrés Hoyos, Mario Mendoza, Efraim Medina y Juan Gabriel Vásquez.

Al observar este listado de escritores cabe resaltar que, aquellos que se han fijado como el corpus para la tesis que aquí se desarrolla, se mencionan como pertenecientes a la generación mutante. Además, el autor confiesa metodológicamente que “(...) este libro está

escrito por otro narrador que ha leído a sus compañeros de creación con una mirada crítica “cómplice”, expresión acuñada por Mario Benedetti para decir que ha leído con “amor” y pasión los textos de los otros (...)” (Mejía Rivera, 2002: 33). De lo cual se puede inferir que el autor caldense mismo forma parte de dicha generación. A partir de todo lo anterior se observa que la investigación *Una lectura filosófica al personaje anómalo de la nueva narrativa colombiana* encuentra gran posibilidad de diálogo con este trabajo de Orlando Mejía Rivera.

Esta generación mutante busca la remitologización de temáticas universales, la revisitación del pasado, la hibridación de la cultura popular y urbana, el escepticismo ideológico, la ironía crítica, la escritura de una literatura en español pero sin rasgos nacionalistas o regionalistas, la muerte del escritor por la vía escéptica borgiana y la asunción de las tecnologías digitales.

Cabe señalar que estos nuevos narradores colombianos representan un grupo de creadores que, aunque no se reconocen propiamente como una generación, sí participan de un mismo tiempo y, pese a que no son del todo afines en sus ideas y propósitos, sí pretenden mutar, transformar o asimilar la figura de García Márquez. Son narradores de una gran cultura, cosmopolitas, talentosos, diversos en temáticas y estilos y casi todos ajenos a la política partidista. Se reconocen como humanistas y son exigentes con su obra y con la sociedad. En general, son narradores que han sabido superar la abrumadora influencia del mito universal de García Márquez.

### **3. Una lectura a cinco voces**

Luego del anterior ejercicio de conceptualización desde Foucault y de visión panorámica de la nueva narrativa colombiana, se puede observar la presencia de algunos personajes anómalos como precedentes de los abordados en el trabajo en curso. Para tal efecto, se presenta la lectura de cinco novelas (1975-1994) con el fin de comprender este tipo de sujeto en la literatura como manifestación de un pensamiento reflexivo respecto a la sociedad y la propuesta de una visión del mundo contemporáneo. Los personajes, tanto

desde sus subjetividades como desde sus voces, develan la inquietud por reconocerse parte de un país, de una generación o de un espíritu de época en el que se ubican y desde el cual son leídos.

Se puede iniciar señalando que en *El otoño del patriarca* (1975), Gabriel García Márquez propone al dictador Zacarías Alvarado como una metáfora para pensar la manera en que se actualiza un fenómeno cultural propio de la modernidad europea, el Barroco, en el proceso singular de nuestra modernidad hispanoamericana y colombiana, al igual que en la forma como esta actualización neobarroca se manifiesta en nuestra literatura. En este sentido, se constituye en una obra literaria que se desarrolla desde la perspectiva de lo que Carlos Rincón, en diálogo con Deleuze, denomina un régimen de la imagen: “la locura de ver” (1996: 168).

Locura que se torna evidente cuando se toma la edición de *El otoño del patriarca* del Círculo de Lectores y se *observa* con detenimiento la imagen del dictador en la carátula. *Arriba* —siguiendo a Deleuze— una corona de laurel con cinco ojos sobre un rostro cadavérico; cinco brazos que a la vez cantan victoria, se cruzan y descansan entre anillos puestos en sus huesudas falanges y tres orejas en el mismo número de antebrazos; sus hombros, pecho y vientre llenos de insignias y condecoraciones militares. *Abajo* los pies, uno vestido con su bota y otro semidesnudo, ostentan las espuelas de las que tanto se jacta el dictador en su vestir y dos máscaras teatrales; entre los pies, una corona de laurel que se alinea con un pilar agrietado sobre el que el patriarca se sienta, y bajo ellos las hojas llevadas por el viento de su otoño, la balanza y la cruz sometidas y las cruces del cementerio de sus muertos. Atraviesan estos dos mundos —que son uno— la espada y el cuervo, compañías permanentes del ejercicio de su poder. Imagen barroca y *monstruosa* por excelencia que, en palabras de Bajtín, carnaliza la visión del dictador latinoamericano.

Desde este punto de vista, se hace posible observar a Zacarías Alvarado como un personaje anómalo que desde su monstruosidad ejerce el poder quien, desde la perspectiva que Foucault desarrolla en *Los anormales* encarna al déspota que “es el hombre solo”, un

monstruo que “es un criminal por estatuto, mientras que el criminal es un déspota por accidente” (Foucault, 2010: 95).

Por su parte, el escritor y cinéfilo Andrés Caicedo en *¡Que viva la música!* (1977) hace alusión a los ecos locales que tuvo en la juventud caleña la crisis generacional de los años sesenta. Crisis que se manifiesta en el estilo de vida sórdido que asumen personajes como María del Carmen Huerta y Ricardito Miserable, quienes toman la música como epicentro de una existencia desenfadada de sexo, alcohol, drogas y rumba permanente.

Es la música, no la literatura, la gasolina que impulsa este movimiento generacional, cuestión que se ve reflejada en el hecho de que María del Carmen, protagonista del relato, abandone las sesiones de lectura con sus amigos marxistas y se dedique a deambular por las calles de Cali para buscar ritmos musicales, fiestas y experiencias psicodélicas con nuevas drogas: “Fue allí cuando los columnistas más respetados empezaron a diagnosticar un malestar en nuestra generación, la que empezó a partir del cuarto Long Play de los Beatles, no la de los nadaístas, ni la de los muchachos burgueses atrofiados en el ripio del nadaísmo” (Caicedo, 2009: 74).

De esta generación en crisis, uno de los personajes se convierte en su símbolo más claro: Ricardito Miserable, quien comparte con María del Carmen sus primeras incursiones en el mundo de la psicodelia y que le presenta la música como posibilidad de ubicación en el mundo: “¡Oh, Ricardito Miserable, que te perdiste cargando con todos los síntomas de mi generación!” (Caicedo, 2009: 89). La anomalía de estos personajes y la de toda esta generación, pasa por la velocidad de la música: “Me enseñó el brillante misterio de las 45 revoluciones por minuto para un disco grabado en 33, invento caleño que define el ansia anormal de velocidad en sus bailadores” (163).

Aunado a esto, la experimentación de una sexualidad al límite se convierte en una manera de manifestación de la anomalía por parte de esta generación y de los personajes de la novela, pues no se sujetan a los cánones de lo reconocido socialmente como normal:

“Olvídate de que podrás alcanzar alguna vez lo que llaman ‘normalidad sexual’, ni esperes que el amor te traiga paz” (Caicedo, 2009: 217).

De lo anterior, podría señalarse que por las características de la novela: lenguaje, anécdota, temporalidad, personajes, digresiones, etc., se evidencia la preocupación del autor por pensar toda una generación y pensarse a sí mismo como parte de ella. Generación que, podría decirse, encarna en últimas el rol de personaje central que se construye por las voces y subjetividades de cada uno de los personajes individuales.

*¡Que viva la música!* representa un concierto de voces y personalidades que desde sus distintos registros y focalizaciones encarnan un espíritu de época en la que los jóvenes buscan en la rumba, los ritmos musicales, la alucinación y la velocidad de la existencia su propia manera de ver el mundo y estar en él. Generación psicodélica que, a través de sus personajes anómalos, señala el correlato de una sociedad anómala de la cual emerge:

Todo estaba innovado cuando aparecimos. No fue difícil, entonces, averiguar que nuestra misión era no retroceder por el camino hollado, jamás evitar un reto, que nuestra actividad, como la de las hormigas, llegara a minar cada uno de los cimientos de esta sociedad, hasta los cimientos que recién excavan los que hablan de construir una sociedad nueva sobre las ruinas que nosotros dejamos (Caicedo, 2009: 75).

La consigna consiste en minar los cimientos de tal sociedad para subvertir el orden establecido. De esta forma lo muestra, por ejemplo, Ricardito Miserable, en quien confluyen todos los males de tal generación y quien devela la absurdidad de las instituciones de vigilancia y control: la familia y el hospital mental. Mientras que María del Carmen Huerta, desde su relato personal, se muestra como un personaje anómalo que hace de todos los elementos antes mencionados su filosofía de vida. Personaje que dialoga con la locura y el vértigo de sus contemporáneos y que carga sobre sí misma con la anomalía de su mundo.

Hacia la segunda mitad de los años ochenta, Fernando Cruz Kronfly y Gabriel García Márquez crean cada uno su propia versión literaria de Simón Bolívar. Para el primero, en *La ceniza del libertador* (1987), la reconstrucción del último viaje de Bolívar desde Honda

hasta Santa Marta constituye una excusa para ir hacia las paradojas de una existencia humana que se debate entre el poder y la muerte, la gloria y el olvido. Uno de los referentes de Cruz Kronfly para introducirse en el proyecto de escribir una novela con profundidad filosófica, tomando como pretexto un personaje histórico, es la idea de condición humana sobre la que Kundera reflexiona:

De esta manera el lector se olvida de su exigencia de datos precisos y meticulosos, porque sabe que el texto pretende y le propone de hecho más que eso, con miras a explorar lo que Kundera denominaba la condición humana. Y no porque el dato histórico no importe, sino porque la novela, aun siendo histórica, no le tiene como su objeto primordial, precisamente por ser novela (Cruz Kronfly, 1994: 194).

Consecuentemente, se hace necesario evocar las ideas del literato checo quien, pensando en la obra de Kafka, plantea su reflexión alrededor de las posibilidades de la novela en la exploración de los enigmas existenciales del ser humano, tema pertinente para una lectura de *La ceniza del libertador*. Para Kundera, el poder se representa como laberinto sin fin. Las instituciones nada tienen que ver con los intereses humanos, ya que la vida del hombre no es más que una sombra y la realidad se encuentra en otra parte.

En el mundo burocrático de esta novela los documentos son la auténtica realidad y la existencia física es sólo un reflejo proyectado sobre la pantalla de las ilusiones. La patria no es más que papeles amarillentos que obstruyen las posibilidades humanas de un destierro digno, en el que al menos se cuente con un pasaporte para salir a otras latitudes y algo de dinero para sufragar los gastos del viaje. Lo paradójico es que al Libertador, que con largas y complejas campañas puso los cimientos de aquello que los políticos llaman patria, no se le permite ninguna de esas condiciones mínimas en nombre de ella misma: “De modo que, silenciadas las armas, los héroes se ven de pronto sin lenguaje, sin palabra concreta, pues en los salones de la patria los engominados, los sigilosos del orden sustituyen la verdad por la forma, la informalidad por los procedimientos pomposos, la naranja por la cáscara” (Cruz Kronfly, 1994: 194).

Una de las cuestiones más absurdas del hombre actual es el castigo, ya que ante éste las explicaciones de parte de quienes lo infligen no son del todo claras, por lo cual son los



sufrientes quienes buscan su justificación. Por ello, Bolívar pregunta desesperadamente por la razón de su oprobio: ¡mi gloria, mi gloria, ¿por qué la destruyen?! Este carácter disparatado del castigo le abre la puerta a lo cómico, que se observa desde el interior de la situación humana. La caricatura del Bolívar que putea, pateo, tira flatulencias, defeca con cierto aire de alegría y orgullo, gargajea su pañuelo y lo lleva al bolsillo, etc., puede despertar en el lector una leve sonrisa. Sin embargo, desde estas acciones risibles se muestra su dimensión trágica, ya que son manifestaciones de su proximidad al fin.

La condición humana actual, vivamente representada y profundizada en la novela, evidencia el proceso de burocratización de la actividad social que transforma todas las instituciones en laberintos sin fin, despersonalizando al individuo. Así es como nace la patria. Bolívar se ve obligado a llenar todos los requisitos formales aun para solicitar una entrevista con el capitán del vapor. En ese mundo burocrático solamente hay órdenes y reglas; es el mundo de la obediencia, lo mecánico y lo abstracto. Lo burocrático se impone así como posibilidad humana, forma elemental de ser. Bolívar espera su pasaporte, su libranza, su solicitud de ver al capitán y la respuesta al ultimátum para asaltar el segundo piso, el cual es rechazado por no cumplir con todos los requerimientos. Así, la burocracia de los papeles dilata la agonía de su viaje presente al futuro de la muerte.

Respecto a las situaciones humanas, Kundera señala: “Toda situación es obra del hombre y no puede contener más que lo que está en él: podemos, por lo tanto, imaginar que existe (ella y toda su metafísica) desde hace mucho tiempo en tanto que posibilidad humana” (1986: 132). Atendiendo a esto, puede observarse todo lo que rodea el viaje de Bolívar hacia la mar de la muerte y el olvido, en medio del fracaso, como una situación humana, plenamente posible para todos los hombres. En ese orden, se puede arriesgar la afirmación de que Bolívar sea un prototipo del Hombre: de aquel que sufre su posibilidad humana y que, por ello, puede ser la imagen de todos nosotros. Una bien fundada predicción del destino de los lectores.

La historia sobre los últimos días de Bolívar muestra al hombre que está detrás, en la encrucijada entre el poder y la miseria, la gloria y el olvido. Es el descubrimiento de una

posibilidad de aquello que se está por descubrir, la condición humana: “En las situaciones inéditas, desvela lo que es el hombre, lo que está en él ‘desde hace mucho tiempo’, lo que son sus posibilidades” (Kundera, 1986: 132). Pensar la novela lleva a Kundera a concluir que ésta ahonda en la condición humana mejor de lo que ninguna elucubración metafísica puede hacer, característica plenamente aplicable a *La ceniza del libertador*.

Ahora bien, mientras que *La ceniza del libertador* es una novela que asume a Bolívar como metáfora de los enigmas y paradojas de la condición humana, la homóloga obra de García Márquez, *El general en su laberinto* (1989) constituye en gran medida una novela sobre Bolívar. Bajo la preocupación de guardar fidelidad a los hechos históricos, se hace del Libertador el personaje central que realiza su último viaje hacia la muerte, apartándose de la gloria y el poder. Sin embargo, pese a lo riguroso que pueda ser apegarse a la historia, se procura narrarla de manera novelada, por lo que el lenguaje con el que se cuentan los acontecimientos está cargado de imágenes y metáforas.

Una de ellas es la imagen del laberinto: “Carajos”, suspiró, “¡cómo voy a salir de este laberinto!”. Tales son las palabras de Bolívar justo antes de expirar. El laberinto que se construye, del cual es presa el general a lo largo del relato, señala la loca carrera de la vida de un hombre que, luego de entregar su vida al ideal libertario y unificador de la América, tiene que ver frente a sus ojos cómo se despedaza la obra de sus manos. Es de resaltar que no sólo la situación del general se cuenta, sino también el estado de la patria que nace bajo los dolores de la división, la violencia, la conspiración, la lucha por el poder. Una novela que, sin lugar a dudas, explora desde el relato histórico la naturaleza humana de Bolívar y señala la anomalía de la sociedad de la patria naciente.

Ya para los años noventa se publica *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, novela que, superando su título, presenta algo más que una historia de matones. A través de ella se construye una reflexión sobre la sociedad anómala de Medellín y Colombia por medio de la anécdota de la relación triangular entre Fernando, Alexis y Wilmar. Se presenta al sicario como un muchachito o un niño que mata por encargo, bajo el influjo de la necesidad económica, y se aferra a una profunda convicción religiosa orientada hacia María

Auxiliadora. Para la época en que se desarrolla la trama de la novela, a Colombia se le califica como el país más criminal de la tierra y a Medellín como la capital del odio. Desde tal mirada, esta obra propone una radiografía literaria de un mundo violento y en crisis.

Fernando, en su narración, reflexiona constantemente sobre lo que significa la realidad nacional y asume el punto de vista del inmigrante que regresa a su patria y observa el caos total que sigue siendo el país pese a las transformaciones externas: “Colombia cambia pero sigue igual, son nuevas caras de un viejo desastre” (Vallejo, 1994: 12). Este narrador protagonista relata su historia de manera autobiográfica: su primera relación sexual con Alexis, sus recorridos con él por la ciudad de Medellín, los recuerdos que se le vienen a la cabeza como una avalancha: “Bombay era la misma como yo siempre he sido yo: niño, joven, hombre, viejo, el mismo rencor cansado que olvida todos los agravios: por pereza de recordar” (13). Por esta rencorosa razón, Fernando relata como si fuera un extranjero que estuviera de visita.

En sus recorridos por la ciudad del odio, llama la atención la cantidad de templos católicos diseminados por todas partes y la gran cantidad de limosneros apostados en sus puertas, hecho que enfoca la reflexión de Fernando hacia la cuestión de la fe, ante lo cual dice: “¿Por qué esta manía de pedir y pedir? Yo no soy de aquí. Me avergüenzo de esta raza limosnera [...] La humanidad necesita para vivir mitos y mentiras. Si uno ve la verdad escueta se pega un tiro” (Vallejo, 1994: 15). En ese deambular, piensa en su propia vida atrapada en el absurdo: “La trama de mi vida es la de un libro absurdo en el que lo que debería ir primero va luego” (17); y se plantea además una reflexión sobre la felicidad, de la que afirma:

Quando la humanidad se sienta en sus culos ante un televisor a ver veintidós adultos infantiles dándole patadas a un balón no hay esperanzas. Dan grima, dan lástima, dan ganas de darle a la humanidad una patada en el culo y despeñarla por el rodadero de la eternidad, y que desocupen la tierra y no vuelvan más (Vallejo, 1994: 14).

Alexis, el primer compañero sentimental de Fernando, forma parte de una generación que necesita del ruido de la música, pues encarna un personaje con un vacío esencial en su existencia, que trata de llenarlo con música o televisión, pues sólo comprende el lenguaje

universal del golpe. Sin embargo, lo que escucha no es música para el narrador. A pesar de ello, para Fernando, Alexis representaba una pureza que excedía la de la mujer, ante la que muestra su misoginia: “porque para mí las mujeres eran como si no tuvieran alma [...] conque eso era pues lo que había detrás de esos ojos verdes, una pureza incontaminada de mujeres” (Vallejo, 1994: 18–19).

Sobre el crimen afirma que: “La ley de Colombia es la impunidad y nuestro primer delincuente impune es el presidente, que a estas horas debe de andar parrandiándose el país y el puesto” (Vallejo, 1994: 20). Por ello, la violencia y el crimen se encuentran metidos en todos los espacios de la vida de la ciudad: las calles, las iglesias, las cafeterías, los buses y taxis. No hay paz en ninguna parte.

El narrador, que no soporta ni la música ni la televisión de Alexis, se lanza a la calle, en donde experimenta la violencia y la descomposición de la sociedad de Medellín: todo un éxodo diurno. Sólo el amor nocturno es la compensación de tales éxodos. En aquellas noches ocurre el suceso de la música ruidosa de un punkero que firma su sentencia de muerte al no dejar dormir a Fernando. Cuando Alexis lo mata a plena luz del día, Fernando observa:

Antes de alejarme le eché una fugaz mirada al corrillo. Desde el fondo de sus almas viles rebozaba el íntimo gozo. Estaban ellos incluso más contentos que yo, ellos a quienes no les iba nada en el muerto. Aunque no tuvieran qué comer hoy sí tenían qué contar. Hoy por lo menos tenían la vida llena (Vallejo, 1994: 27).

Esta es la señal que identifica a una sociedad anómala: “Mis conciudadanos padecen de una vileza congénita, crónica. Ésta es una raza ventajosa, envidiosa, rencorosa, embustera, traicionera, ladrona: la peste humana en su más extrema ruindad. ¿La solución para acabar con la juventud delincuente? Exterminen la niñez” (Vallejo, 1994: 27–28).

De otro lado, las comunas de Medellín comportan un prisma a través del cual se refleja el conflicto colombiano, de nunca acabar. Medellín aparece como un personaje indefinido para el narrador, quien se concibe a sí mismo como sujeto escindido: “Medellín en la noche es bello. ¿O bella? Ya ni sé, nunca he sabido si es hombre o mujer. Lo que sea. Como esas

lucecitas ya dije que eran almas, viene a tener más almas que yo: tres millones y medio. Y yo una sola pero en pedazos” (Vallejo, 1994: 31).

En este contexto generalizado de violencia, hasta la religión ayuda al desarrollo del sicariato por cuanto cauteriza la conciencia del sicario y le otorga una fe mística en su arma y sus balas. Cuando Fernando, en sus introspecciones, se refiere a “esta raza” se refiere a los colombianos y en especial a los habitantes de Medellín (Vallejo, 1994: 38). Para tal raza y para tal territorio la vida ha perdido todo valor: “Aquí la vida humana no vale nada [...] Nada somos, parcerito, nada somos, curémonos de este ‘afán protagónico’ y recordemos que aquí nada hay más efímero que el muerto de ayer” (39). En un país como Colombia, en el que se ha vuelto normal que la violencia y la muerte se paseen por su territorio, espectáculos masivos como el que brinda el fútbol se convierten en pastillas para borrar la memoria:

La fugacidad de la vida humana a mí no me inquieta; me inquieta la fugacidad de la muerte: esta prisa que tienen aquí para olvidar. El muerto más importante lo borra el siguiente partido de fútbol. Así, de partido en partido se está liquidando la memoria de cierto candidato a la presidencia, liberal, muy importante, que hubo aquí y que tumbaron a bala de una tarima unos sicarios, al anochecer, bajo unas luces dramáticas y ante veinte mil copartidarios suyos en una manifestación con banderas rojas (Vallejo, 1994: 39).

De esta manera, la muerte violenta se ha posicionado como elemento normal del modo de vida de los habitantes de Medellín y como negocio lucrativo, cuestión que se ha encarnado en la conciencia debido a la acción de los medios de comunicación: “En la agonía de esta sociedad los periodistas son los heraldos del enterrador. Ellos y las funerarias son los únicos que se lucran. Y los médicos. Ese es su modus vivendi, vivir de la muerte ajena” (Vallejo, 1994: 44). Para Fernando, esta raza contumaz muestra su anomalía al tratar de reglamentar la muerte pero sin adaptarse a las reglas impuestas. Resulta ilustrativo al respecto el hecho de que en algunos sitios de las comunas de Medellín se prohíba expresamente arrojar cadáveres, pero que la orden no se cumpla, pues mientras más se prohíbe, menos se cumple.

Según el narrador, lo mejor de Colombia son los gallinazos que llevan en sus vientres, mientras vuelan libremente, los restos de los muertos. Por ese motivo afirma que cuando

muerta no quiere que lo entierren bajo el rito cristiano occidental, sino que prefiere que lo arrojen a uno de esos lugares prohibidos de las comunas para que se lo coman los gallinazos y luego lo lleven en sus estómagos a un último viaje por los cielos de Medellín, que no es otra cosa que una ciudad de sicarios con ciento cincuenta iglesias con sus respectivos santos, en las cuales se delinque y se expende vicio.

No hay que perder de vista que todo este fenómeno de violencia generalizada en la ciudad se desarrolló de la mano con la actividad del narcotráfico, impulsada en aquel momento por el mayor capo de la historia: Pablo Escobar. En la novela se hace referencia a la persecución que libró en su contra el gobierno Gaviria hasta darle de baja, con imágenes que gracias a los medios de comunicación se quedaron grabadas en el recuerdo de esa generación. Esa fue, en esencia, la razón por la que Fernando entró en relación con Alexis: “Muerto el gran contratador de sicarios, mi pobre Alexis se quedó sin trabajo. Fue entonces cuando lo conocí. Por eso los acontecimientos nacionales están ligados a los personales, y las pobres, ramplonas vidas de los humildes tramadas con las de los grandes” (Vallejo, 1994: 61).

En Colombia, el odio está presente incluso en la música que hace parte del folclor nacional. Para los años noventa, era común en los buses y taxis escuchar en la voz de Carlos Vives el clásico vallenato «La gota fría», que en uno de sus versos dice: “Me lleva él o me lo llevo yo pa’ que se acabe la vaina”. Dicho fenómeno de la cultura colombiana se hace objeto de estudio de los académicos que buscan hallar en sus manifestaciones artísticas la violencia incrustada en el alma. Al modo de ver de Fernando, “cuando a una sociedad la empiezan a analizar los sociólogos, ay mi Dios, se jodió, como el que cae en manos del psiquiatra” (Vallejo, 1994: 64). Todo esto comporta un fuerte indicio de una sociedad monstruosa que el protagonista denomina “la horda humana” y que se identifica por un olor a manteca rancia y a fritangas y a gases de cloaca que pululan por doquier.

En una ciudad como Medellín, personajes ficticiales como Alexis, desde el punto de vista de Fernando, pueden ser comparados con sujetos reales como Sangrenegra y Pablo Escobar, cuya frialdad les permitió sobrevivir en el mundo del crimen y la violencia. En

esta ciudad los hombres, poco a poco, se convierten en muertos vivos, de ahí que el asesinato resulte algo tan natural.

En ese contexto, resulta paradójica la imagen conmovedora de la agonía de un perro abandonado en un caño, que Alexis no fue capaz de matar: ¿Por qué para él es tan fácil matar al prójimo por encargo y tan difícil ultimar un perro por caridad? A este lo tuvo que matar Fernando, quien posteriormente trató de suicidarse. Esto se explica en las palabras del mismo personaje: “Es que los animales son el amor de mi vida, son mi prójimo, no tengo otro, y su sufrimiento es mi sufrimiento y no lo puedo resistir” (Vallejo, 1994: 75). En últimas, ocurre el asesinato de Alexis, de quien se afirma que “creemos que existimos pero no, somos un espejismo de la nada, un sueño de bazuco” (79).

Medellín son dos ciudades: la de abajo y la de arriba, la del valle y la de las comunas en las montañas. Medellín y Medallo: “Dos nombres puesto que somos dos o uno pero con el alma partida”. En esa escisión de la ciudad no existe ningún inocente, puesto que todos, de alguna manera, cargan con un hálito de culpabilidad: “Ni en Sodoma ni en Gomorra ni en Medellín ni en Colombia hay inocentes; aquí todo el que existe es culpable, y si se reproduce más” (Vallejo, 1994: 82–83).

Respecto a su relación con Wilmar afirma que “todo estaba dentro de la más normal normalidad” (Vallejo, 1994: 114), antes de darse cuenta de que fue precisamente él quién asesinó a Alexis. Y ya en la morgue, identificando el cadáver de Wilmar, encuentra que “los mejores escritores de Colombia son los jueces y los secretarios de juzgado, y no hay mejor novela que un sumario” (117). Allí mismo observa que

por sobre el llanto de los vivos y el silencio de los muertos, un tecleo obstinado de máquinas de escribir: era Colombia la oficiosa en su frenesí burocrático, su papeleo, su expedienteo, levantando actas de necropsias, de entradas y salidas, solícita, aplicada, diligente, con su alma irredenta de cagatintas [...] El pobre surrealismo se estrella en añicos contra la realidad de Colombia (Vallejo, 1994: 117–118).

En Medellín, la ciudad de los muertos vivos, Fernando se convierte en uno más.

## CAPÍTULO DOS

### *De monstruos, incorregibles y onanistas. El personaje anómalo en tres novelas colombianas del siglo XXI*

*Somos ángeles y demonios al mismo tiempo.  
No somos una sola persona, sino una contradicción,  
una complejidad de fuerzas que luchan dentro de nosotros.*

Campo Elías Delgado.

Luego de establecer el concepto de personaje anómalo y observar su presencia en la novela colombiana de los años setenta, ochenta y noventa, en este acápite de la tesis se pretende reflexionar en torno a los personajes de las novelas *Satanás* de Mario Mendoza (2002), *Recordando a Bosé* de Orlando Mejía Rivera (2009) y *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez (2011), obras que ven la luz durante los primeros años de este siglo XXI. Dicha reflexión se desplegará en diálogo con los aportes teóricos de Michel Foucault. A continuación se presentará una lectura hermenéutica de con el fin de rastrear la manera cómo, a través del lenguaje literario, se construyen visiones de mundo desde la anomalía.

#### **1. Campo Elías Delgado: la monstruosa liana de la violencia**

Mario Mendoza en su novela *Satanás* (2002) recrea a Campo Elías Delgado como aquel personaje anómalo que desde Foucault se puede denominar *monstruo*, es decir, quien encarna en sí la monstruosidad moral de un comportamiento criminal y que se constituye en un peligro potencial para el otro. Este ejerce una violencia extrema, notable en una sociedad de por sí convulsa, como lo es la Bogotá de los años ochenta. Dentro de este contexto, se teje una trama en la que se cruzan las vidas y trágicos finales de otros tres personajes: María, Andrés y el padre Ernesto; quienes se transforman por medio de sus experiencias y decisiones, desde un aparente estado de normalidad a una condición de anomalía. Para relatar esto, la obra desarrolla una prosa vertiginosa desde el principio hasta el final, en la que hechos y discursos están cubiertos por una atmósfera de maldad que en ciertos momentos toma un cáliz metafísico, mientras que en otros se presenta como correlato de una serie de condiciones concretas del medio social y de las subjetividades.



Añádase a esto que *Satanás*, a más de narrar cuatro historias que terminan unidas en la muerte, constituye una expresión del estado de violencia que ha penetrado hasta las instancias sociales más específicas, visto a través de un acontecimiento notable: la masacre de Pozzeto. También representa las violencias experimentadas de manera directa por cada uno de los personajes: María, una joven de diecinueve años que encuentra en Pablo y Alberto la posibilidad de cambiar el rumbo de su miserable vida a través del negocio del robo a ejecutivos haciendo uso de la seducción y la burundanga; el padre Ernesto, un hombre comprometido con la causa social de su sacerdocio, perteneciente a una tendencia izquierdista de la iglesia y que no da mucho crédito al fenómeno paranormal de las posesiones demoníacas, pese a lo cual estos casos lo persiguen y asedian de modo directo junto con una lucha contra sus propias pasiones humanas; y Andrés, joven pintor que empieza a entrar en estados de éxtasis mientras retrata a sus clientes, quienes finalmente terminan sufriendo lo que este puede percibir de una manera, si se quiere profética, por medio de su arte pictórico. Estas historias aparecen en cada capítulo como aparentemente aisladas, pero en la medida que se va desarrollando el relato se empiezan a ver las profundas relaciones entre ellos.

Este triángulo (María-Ernesto-Andrés) se entrelaza con la historia de Campo Elías Delgado, personaje monstruoso que marca de manera definitiva el rumbo sangriento de la novela. En su periplo de muerte, se encuentra frente a frente con los tres personajes que de algún modo tuvieron relación con él: con el padre Ernesto tuvo una breve confesión –no con el tono religioso del asunto- en la que manifestó lo que le atormentaba; con Andrés una breve conversación en una cantina, que culminó con la huida del artista al prever el destino final de Campo Elías; y con María -al parecer- iba a contratar los mismos asesinos que ejecutaron la venganza de ésta, para dar muerte a su madre.

María, Ernesto y Andrés son presentados en el primer capítulo, titulado *Una presencia maligna*, en el que se hace referencia al mal como una realidad presente e innegable en el desarrollo de la vida social. Sin embargo, todo transcurre bajo una aparente normalidad: “Aquí y allá hay hombres y mujeres [...] parecen pequeñas hormigas cumpliendo con ciertas funciones predeterminadas en las cercanías del hormiguero” (Mendoza, 2002: 10).

Bajo esta perspectiva, se pone en escena en primer lugar María, quien trabaja en la plaza de mercado y que está lacerada por la falta de oportunidades y la exclusión social. Al no contar con una opción distinta a la de un trabajo humillante, no por la naturaleza de su actividad sino por las vejaciones a las que se veía sometida, termina considerando el delito como una posibilidad para salir de su infortunio. Esta vendedora de bebidas calientes, muchacha rozagante, deslumbra gracias a su estatura y belleza. Encarna una voz femenina que se destaca entre la muchedumbre. A primera vista parece una chica normal, pero la anomalía está ahí como su ser en potencia. Esta “sirena que cruza altiva la plaza de mercado mientras seduce con su canto melodioso a los transeúntes que la contemplan ansiosos y sedientos” (Mendoza, 2002: 11), no es un personaje común y corriente: es distinto a los demás. Pese a ello, la sociedad en la que se desenvuelve la maltrata y le hace daño, la golpea y le recuerda a cada instante su ruina; no tiene otra cosa que hacer sino marginarse: “María se aleja y sale de la plaza en busca de un lugar donde nadie pueda observarla” (11).

En contraste con el modo de ser de María, las conductas de quienes se pudieran considerar normales no se corresponden a la bondad. Ella piensa en todas las obscenidades y las groserías de los trabajadores de la plaza, sus insinuaciones descaradas, sus pagos tardíos y degradantes, sus miradas lascivas y lujuriosas. Se puede decir que María, en medio de una atmósfera de aparente normalidad, resulta un personaje sin opciones, negadas por el mismo statu quo:

Trabaja desde las tres de la madrugada hasta las cuatro de la tarde y todos los días es lo mismo: vejaciones, ofensas y maltratos continuos. ¿Hasta cuándo? ¿Por qué no puede estudiar como las demás jóvenes de su edad y conseguir un trabajo decente que le permita costearse unos estudios de finanzas o computadores? ¿Por qué nadie cree en ella? ¿Por qué no la consideran una persona de bien, por qué se ríen de sus aspiraciones? ¿Por qué la tratan como una prostituta vulgar y despreciable? (Mendoza, 2002: 13).

Por lo anterior, María termina cansada de su trabajo, de vivir una existencia vil y pisoteada, con su aspiración de estudiar frustrada. El asunto es que en nuestra sociedad anómala el sistema termina por favorecer a unos pocos y desfavorecer a las mayorías; eso fue lo que impulsó a María para que aceptara la propuesta de Pablo, quien la invita a transgredir la normalidad de su desdichada vida para aspirar a algo mejor: “Podremos trabajar toda la

vida honradamente y jamás tendremos un peso [...] No hay manera de hacer un capital si no es saltándose ciertas reglas” (Mendoza, 2002: 16).

La búsqueda intensa de María por hallar su emancipación, por liberarse de esa vida miserable y frustrada, le presenta la gran oportunidad que viene del lado del delito, de abandonar la normalidad de un trabajo humillante para adscribirse a una actividad ilícita: “María contempla la calle pensativa. En el andén contrario, a la salida de la plaza de mercado, el carnicero don Carlos, con la bata manchada de sangre, la descubre y le manda un beso con la mano. La voz de la muchacha adquiere inesperadamente un tono rotundo: - Listo, estoy con ustedes” (Mendoza, 2002: 19).

Enseguida se presenta a Andrés, el pintor encerrado en su estudio, disfrutando de la soledad y el ocio creativo, lo cual le permite contemplar el mundo de una manera distinta a como lo hace cualquier otra persona. A diferencia de María, Andrés tiene la posibilidad de hacer lo que desea. La anomalía de este tipo de personaje proviene de su aislamiento, desde donde el artista cultiva una sensibilidad que le da rienda suelta a una visión de mundo particular: “Todos los días percibe de manera diferente los colores de los árboles, las piedras, la tierra, la hojarasca que se amontona y conforma una plataforma vegetal de claroscuros cambiantes e irregulares” (Mendoza, 2002: 19). De ahí que Andrés se identifique con la figura mística de *San Francisco de Asís en el desierto*, de Giovanni Bellini: solo, aislado, entregado al ensimismamiento, a una vida retirada y alejada de sus congéneres.

Al pie de esto, puede afirmarse que Andrés es el personaje que se revela desde su quehacer artístico contra el autoritarismo y el despotismo de la figura paterna, haciendo de la pintura una forma de matar al padre. Vale la pena aquí evocar su contemplación de *La Santísima Trinidad* de Masaccio: “Pero hay una figura que le disgusta y que no deja de hacerle reflexionar: la imagen de ese Dios déspota que sostiene el madero en que ha sido crucificado su hijo [...] ¿Será ésa la realidad profunda de todo padre, el deseo de demostrar superioridad y altivez frente a sus demás hijos varones?” (Mendoza, 2002: 21). Luego, podría inferirse que el artista representa un personaje anómalo que hace del arte su forma de resistencia personal ante un sistema represivo de vigilancia y control que fracasa al

intentar poner en cintura a sujetos de especial imaginación. No puede olvidarse que, para Foucault, los anormales lo son justamente frente a las instituciones que ejercen poder y que intentan coartar la libertad del individuo.

Ejemplo de ello es el tío de Andrés, quien se manda a retratar. Andrés recuerda una escena que fue un escándalo y un motivo de vergüenza para la familia, a saber: que al funeral de la abuela el tío apareció con dos prostitutas y que como despedida eterna sólo hizo un gesto burlesco ante el féretro. La anomalía no sólo señala un descentramiento frente un canon tradicional de comportamiento, sino que también devela un significado que va mucho más allá de lo aparente. Sin embargo, su medio social no lo resiste y lo excluye:

Un despropósito tal había sido suficiente para que toda la familia se pusiera de acuerdo y decidiera expulsarlo, alejarlo, no volver a dirigirle la palabra. El único que había extraído detrás de esa acción descabellada una lección misteriosa (¿Una rebelión contra las reglas establecidas del dolor y la pena? ¿El triunfo de la vida sobre el sufrimiento? ¿Una visión dichosa y gozosa de la muerte?) había sido él, Andrés, que no sólo seguía conversando con el tío de vez en cuando, sino que lo estimaba y lo admiraba ahora mucho más que en el pasado (Mendoza, 2002: 24).

Lo más extraño que le sucede a Andrés consiste en que empieza a entrar en una especie de trance o éxtasis místico, el cual, al momento de pintar los retratos, hace que su mano dibuje cosas que escapan al control de su razonamiento. Al parecer, hay algo sobrehumano que guía la mano de Andrés al pintar el retrato de su tío:

[...] y cuando está a punto de ingresar en la zona del cuello, siente un corrientazo en el brazo y un estremecimiento general le hace temblar el cuerpo entero. Andrés se asusta (jamás ha experimentado una sensación similar), pero no se contiene, se deja arrastrar por ese remolino que obliga a su mano a pintar círculos atroces en la carne lesionada del retrato (Mendoza, 2002: 26).

En tercer lugar se presenta al padre Ernesto, sacerdote católico que termina por descubrir al interior de la práctica del ministerio la ironía de la religión que profesa. Este personaje experimenta de modo directo la presencia del mal y se enfrenta a sus condiciones concretas. En primera instancia, es testigo de la monstruosidad de un hombre que mata a su familia bajo el argumento del amor, que por descabellado que parezca, sustenta su pensamiento y acción en situaciones reales: “El padre Ernesto está sentado en el confesionario y la voz que

llega hasta él delata angustia y desesperación, noches de insomnio, miedo de sí mismo, unos nervios a punto de estallar y una mente coqueteando en forma peligrosa con el delirio y la demencia” (Mendoza, 2002: 28).

A través de este personaje, el padre Ernesto se enfrenta a la realidad de que ser anómalo significa devenir otro: “No sé qué le pasa a mi cabeza, padre, no me reconozco, éste no soy yo [...] se esfuerza por acomodar los conceptos para poder comunicar el infierno que lo está rodeando sin dejarle una sola salida por donde escapar” (Mendoza, 2002: 29). Se puede observar, entonces, que la anomalía no es una condición *a priori*, sino que existen situaciones concretas que la desencadenan:

Todo comenzó con la pérdida de mi trabajo, padre. Me quedé sin empleo y fue imposible encontrar otro, pasaban los meses y nada, no había una vacante en ninguna parte, un trabajo por horas, un puesto temporal, nada. Perdimos el apartamento donde vivíamos y nos embargaron los muebles, la ropa, los electrodomésticos, todo. Nos fuimos a vivir a la casa de los padres de mi esposa con las dos niñas. Ya se imaginará usted lo que fue esa pesadilla, los alegatos, las discusiones, las peleas desde por la mañana hasta la noche [...] Murió mi suegro y toda la familia decía que había sido nuestra culpa [...] Luego vino el hambre, padre, el hambre física (Mendoza, 2002: 29).

A partir de este personaje con el que se enfrenta el padre Ernesto, se señala la monstruosidad como un medio de liberación. Monstruosidad que está plagada de sueños que atormentan al hombre día y noche y que le hace ver en el asesinato de la mujer y las hijas una forma de terminar ese sufrimiento: matarlas por amor, para que no sufran más. Ante estas razones, la religión cae en una ironía risible: “En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Puedes irte en paz” (Mendoza, 2002: 31). ¿Cómo puede irse en paz quien vive atormentado por las condiciones concretas de una vida miserable?

La presencia del mal que entraña este personaje, su monstruosidad, se explica porque está atravesado por una fuerza de maldad extrema, por lo que su anomalía es abrumadora y está más allá de lo divino y lo humano; frente a esto el padre Ernesto se considera impotente: “Él necesita ayuda en serio, a todo nivel. El problema es que siento que me estoy enfrentando a una potencia que me supera. No es él lo que me asusta, sino lo que está detrás suyo” (Mendoza, 2002: 32). Se podría suponer que combatiendo esta situación desde la

institución eclesiástica se podría resolver el problema, pero la iglesia llega tarde. Ante lo que podría inferirse que no sólo la iglesia, sino todas las instituciones llegan tarde:

El padre Ernesto cruza el gentío sin saludar a nadie y entra en la iglesia con la sospecha de saber quién lo espera dentro del recinto sagrado. Arrodillado frente al altar, con la cabeza inclinada en el pecho y con un cuchillo ensangrentado en el piso a pocos centímetros de él, un hombre enjuto y jorobado parece estar ahogándose en el torrente de su propio llanto (Mendoza, 2002: 35).

Pasemos ahora al personaje central de la novela: Campo Elías Delgado, excombatiente de Vietnam y estudiante de literatura, quien escribe un diario en el que registra su visión del mundo en el que está inmerso y que para él resulta sencillamente insoportable. Podría decirse que en Campo Elías convergen todas las anomalías: la del monstruo, la del incorregible y la del masturbador o desviado sexual. Es el personaje anómalo por antonomasia. En él existe una especie de extrañeza conciente frente al hecho de que no es capaz de adaptarse a ninguna relación social, por lo cual declara: “No sé qué es lo que pasa conmigo” (Mendoza, 2002: 121). Siguiendo a Foucault se puede afirmar que, dado que en Campo Elías se sintetizan las diferentes anomalías, encarna en sí mismo la categoría del degenerado: “Con la degeneración, con el personaje del degenerado, tendremos la fórmula general de abarcamiento [...] del dominio de injerencia que le confió la mecánica de los poderes” (Foucault, 2010: 268).

Sin embargo, pese a su perplejidad por su estado de desadaptación, no se considera a sí mismo como anormal, sino que ve la anomalía en el otro. Se podría tomar esto como una señal de la manera como el anormal ve al otro. Dada esta situación, Campo Elías, antes que ser un personaje marginado por la sociedad, es un personaje que se margina a sí mismo: “Mi sensación es la contraria: estoy por fuera, flotante, periférico, y observo desde mi lejanía el comportamiento de aquellos que me rodean y no me identifico con ellos. Los veo como bichos de otra especie” (121). Y en palabras de Foucault:

[...] se trataba, en efecto, de prácticas de exclusión, prácticas de rechazo, de marginación, como diríamos hoy. Ahora bien, ésa es la forma en que se describe, y creo que aún en la actualidad, la manera en que se ejerce el poder sobre los locos, los enfermos, los criminales, los desviados, los niños, los pobres [...] mecanismos de poder que se ejercen sobre ellos como mecanismos y efectos de exclusión, descalificación, exilio, rechazo, privación,

negación, desconocimiento; es decir, todo el arsenal de conceptos o mecanismos negativos de la exclusión (Foucault, 2010: 51).

Esta incompreensión hacia el otro en el mundo de Campo Elías resulta ser bilateral, es decir, no sólo son los miembros de su círculo social los que no entienden la naturaleza de este oscuro personaje, sino que también es él quien no comprende los comportamientos y las formas de pensar de los otros: “No entiendo la forma de pensar de la gente que me rodea, no comprendo sus ideas y sus argumentos. Siempre terminan odiándome, retirándose en medio de insultos y blasfemias. Qué le vamos a hacer” (Mendoza, 2002: 123).

Una de las cosas que más le disgusta a Campo Elías es la indigencia, por considerarla una caída de la condición humana a un estado de debilidad. No se debe olvidar que este veterano de guerra se considera un hombre de espíritu superior, por lo cual la debilidad de los otros le resulta intolerable, asquienta: “Y cuando digo asco no me refiero a su pobreza extrema, a que me disguste su olor o sus harapos, sino su actitud de bajeza y de autoconmiseración” (Mendoza, 2002: 123). Esto lo lleva a proponerse una visión crítica frente a la sociedad en la que vive: “Pero qué se puede esperar de un país donde todo el mundo tiene mentalidad de limosnero” (123), mentalidad dentro de la que caben las instituciones políticas, eclesiásticas, educativas y de salud, en fin, todas las instancias de la vida social.

En una sociedad que se declara a sí misma normal, el que es diferente genera molestia, pues se sale de los cánones de lo aceptable. Así, desde el diario de Campo Elías se puede conjeturar que la anomalía se crea cuando la sociedad expulsa y estigmatiza al diferente:

La sociedad no soporta a aquel que se aleja de las reglas del rebaño. La tendencia a masificar ideas y conductas hace del diferente un individuo indeseable, como si fuera un elemento peligroso para el desenvolvimiento de la máquina social. Así me siento: excluido, rechazado, como un leproso medieval, como si estuviera contagiado de una enfermedad que pudiera generar una pandemia (Mendoza, 2002: 124)

Para Campo Elías, su relación con las mujeres en el intento por encontrar compañía femenina, ha resultado siempre conflictiva. Esto puede evidenciarse, incluso, en el maltrato hacia su madre. Campo Elías es un misógino sin remedio; en sus palabras se puede hallar el

veneno contra el sexo opuesto, de quienes generaliza: “Me enferma su actitud capitalista, clasista, de una superficialidad asfixiante e insoportable. He terminado por odiarlas, por aborrecer sus conversaciones banales, su maquillaje ridículo, sus perfumes de mal gusto y las baratijas que se cuelgan como si fueran joyas de primera calidad. No las soporto” (Mendoza, 2002: 128). Y continúa: “El problema de todas estas imbéciles es que no han conocido la necesidad, el hambre, la ausencia durante días de un mendrugo de pan o de un vaso de agua. Sus ínfulas de grandeza revelan su bajeza” (Mendoza, 2002: 129).

En contraste con esta visión de lo femenino, no oculta su necesidad de sexo, motivo por el cual busca en un prostíbulo con quién tener relaciones sexuales, pero fracasa por su obsesión por el aseo: “Tengo una manía por la asepsia y la pulcritud corporal que me impide acercarme a mujeres de esa índole” (Mendoza, 2002: 129). Pese a esto, es precisamente con una prostituta con quien logra socializar al menos un poco: “Valeria no sólo era una joven atractiva y simpática, sino que me hacía sentir a gusto, cómodo, como si fuéramos viejos amigos” (Mendoza, 2002: 131). Pero en el momento de pasar a la habitación se percató de la suciedad del cuchitril, por lo que salió huyendo y se refugió en la masturbación -su anomalía sexual en términos de Foucault- para saciar sus deseos: “Desde entonces prefiero comprar la revista Playboy y masturbarme tranquilamente en la soledad de mi habitación. Quién iba a creer que yo terminaría convertido en un onanista y misógino” (Mendoza, 2002: 132).

Campo Elías ha sufrido la exclusión desde el seno de su hogar, pues cuando su padre se suicidó, los vecinos murmuraron: “- No podemos enterrarlo en el cementerio. Los suicidas no tienen perdón de Dios” (Mendoza, 2002: 133). Es así como las instituciones desechan a quienes por situaciones de la vida resultan distintos o a quienes han tomado opciones de vida o muerte no convencionales. Por ello, está hundido en la desesperación de una conciencia desgraciada: “Mi vida no tiene ningún ingrediente esperanzador. Está compuesta por una rutina desagradable y sin sentido” (133). Y, a su modo de ver las cosas, la razón de toda esta desgracia es su madre, a quien ve como culpable y a quien no dejará nunca de cobrarle su desdicha: “- Ahora entiendo por qué se mató mi papá” (Mendoza, 2002: 134).



Campo Elías carga con una influencia literaria con la que identificará su vida hasta el final: *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde*, de Robert Louis Stevenson. Desde esta referencia se proyecta el núcleo, la idea central de la novela: “-Somos ángeles y demonios al mismo tiempo. No somos una sola persona, sino una contradicción, una complejidad de fuerzas que luchan dentro de nosotros” (Mendoza, 2002: 136). La anomalía resulta entonces de esa lucha de fuerzas en el interior del ser humano que terminan por exteriorarse por medio de conductas que el medio social rechaza y combate: “Todo depende de esa lucha de fuerzas, ¿no cree usted?” (Mendoza, 2002: 137). El personaje anómalo está inmerso en esa contradicción humana: “No existe el bien y el mal separados, cada uno por su lado, sino unidos, pegados. Y a veces se confunden” (137). De ahí se deriva el principio de su criminalidad: “Entonces cargo mi revólver y me dan ganas de salir a la calle a darle una buena balacera a los cretinos que hacen escándalo sin pensar en los demás” (137).

Resulta interesante observar este problema desde la perspectiva de Foucault, quien se preocupa por la naturaleza del crimen y del criminal. Se podría plantear la cuestión de la siguiente manera: ¿qué hace criminal al individuo y qué lo lleva a cometer el crimen?, es decir, ¿cuál es la naturaleza del crimen y del criminal? El interés del criminal –en nuestro caso de Campo Elías- es irregular, desviado, por cuanto no concuerda con los intereses sociales. El criminal rompe el pacto social al desvincularse del interés colectivo para buscar su interés personal. Pone su interés egoísta por encima del de los demás. Está en contra de la naturaleza de la sociedad:

¿No nos toparemos, en el caso del criminal, con un personaje que será, a la vez, el retorno de la naturaleza al interior de un cuerpo social que renunció al estado natural por el pacto y la obediencia a las leyes? ¿Y este individuo de naturaleza no va a ser muy paradójico, ya que tendrá por propiedad ignorar el desarrollo natural del interés? (Foucault, 2010: 91).

De ello resulta que Campo Elías representa enteramente al monstruo moral. Pese a ello, obedece a una espiritualidad orientada por una experiencia metafísica al interior de una logia: “Ellos me recordaron un apoyo espiritual: la Organización Rosacruz, con sede en California” (Mendoza, 2002: 138). Desde ahí, él se ve a sí mismo como un héroe legendario que tiene un propósito por cumplir, un destino manifiesto:

El maestro me hizo entrar en trance. Mi cuerpo se quedó quieto en el presente mientras mi mente viajaba hacia atrás atravesando siglos en cuestión de segundos. Vi soldados luchando cuerpo a cuerpo, entre espadas y escudos que reflejaban los rayos del sol. Los heridos elevaban oraciones a sus dioses en lenguas diversas e incomprensibles. Yo estaba sangrando por una leve herida en las costillas. El hombre que estaba a mi lado era Alejandro Magno (Mendoza, 2002: 139).

La anomalía de Campo Elías no surge de la nada, sino que se construye con sus experiencias vividas: “Para los soldados occidentales Vietnam no fue un país o una zona de guerra, sino un estado psicológico” (Mendoza, 2002: 140). Las situaciones concretas impuestas por las instituciones, en este caso militares, lo conllevan, junto con sus determinaciones, al estado de anormalidad: “Extraño la acción, las emboscadas, los disparos, la sangre de esos cabrones, las aldeas arrasadas, los innumerables muertos que dejábamos a nuestro paso. No creo que aguante ahora un empleo normal, una familia, unos vecinos amigables y un cheque al final de mes. Me moriría de tedio” (Mendoza, 2002: 141).

Por tales experiencias, su psicología está llena de remembranzas sangrientas: “Aún recuerdo la sangre caliente saliendo de sus gargantas y corriendo por mis antebrazos. Parecían mansos corderitos degollados entre el canto de los pájaros y las primeras luces de la mañana” (Mendoza, 2002: 142). A este personaje, la monstruosidad se le impone como algo ineludible, que lo persigue en todo momento y que bombardea su mente de modo constante: “Oigo voces en sueños que me ordenan disparar. Voces de mando que gritan: “Dispara, dispara”. Tengo un insomnio recurrente que me impide dormir y descansar. No lo logro ni siquiera masturbándome dos y tres veces” (Mendoza, 2002: 145).

Ahora bien, ¿cómo se reconoce a sí mismo el anormal? Esto se puede resumir en la siguiente sentencia de Campo Elías en su diario: “Mi vida no tiene ninguna esperanza” (145). Por eso, en confesión con el padre Ernesto, siente auestas el peso de una existencia terrible: “Y toda mi vida se me vino encima sin darme tiempo para defenderme. Una vida vacía y sin sentido, cruel, inhumana, llena de odio y resentimiento. Bajé la cabeza y empecé a llorar como si fuera un niño indefenso” (Mendoza, 2002: 146). Vida vacía que se aúna a su sentimiento de extrañeza, de no sentirse incluido en el mundo, o en palabras de Camus, de sentirse extranjero: “-Odio las ansias de dinero, la codicia, la banalidad del resto de la

gente. Me molesta el ritmo de vida que llevan los demás, me siento ajeno a todo, padre, como un pingüino entre una manada de elefantes. No sé si me entiende” (147).

Por todo lo dicho y, a la luz de Foucault, en Campo Elías se configura el monstruo humano contemporáneo, a quien se categoriza como individuo peligroso, en razón de que representa un alto riesgo para la sociedad. Él, atormentado por una idea fija: “[...] pasa, con las manos temblorosas y recubiertas por una fina capa de sudor, las páginas de la novela *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mister Hyde*, de Robert Louis Stevenson” (Mendoza, 2002: 263). En sus lecturas, la idea fija consiste en que “sabe que está llamado a convertirse en un ángel exterminador” (263). Su conciencia le dice “[...] que el hombre en realidad no es uno, sino que verdaderamente es dos” (264). Esa es su realidad: no se siente un solo hombre, sino que se asume como dos sujetos indisociables. Considera su identidad como una multiplicidad de identidades que luchan dentro de sí por sobresalir, por lo cual una de las dos partes habitantes en la interioridad tiene que salir a flote.

En este caso, Campo Elías se decide por Hyde, el yo que carga con la maldad: “Dos hermanos con el rostro idéntico que viven dentro de nosotros. Sí, perfecto. El militar y el miserable profesor de inglés” (264). Por eso es que siempre se reconoce otro, pues de la misma manera como para el doctor Jekyll el brebaje lo convertía en Hyde, la pócima de Campo Elías era la novela de Stevenson: “[...] en el poder de esas palabras que lo incitan a una transformación inmediata [...] Las líneas leídas son ya un suficiente estímulo para iniciar la metamorfosis.” (Mendoza, 2002: 265).

Este personaje anómalo piensa en lo que pudo ser pero que nunca realizó: “[...] Campo Elías va pensando en esas vidas que no tuvo, en esos múltiples hombres que pudo haber sido y no fue” (Mendoza, 2002: 269). Su obsesión por la literatura radica en su deseo de ser escritor, aquel ser camaleónico que puede tomar cualquiera de las formas posibles desde su ejercicio creativo “[...] le hubiera gustado ser este tercer hombre, el de los libros y las bibliotecas, por la sencilla razón de que este hombre es todos los hombres” (270). Su idea fija lo lleva a conocerse con un estudiante, alter ego del autor, que le habla de la posibilidad de ahondar en el problema del doble en literatura:

-Mucho gusto, estoy haciendo mi tesis en la facultad de Educación. El profesor Steve me recomendó que hablara con usted acerca de una bibliografía sobre el tema de los dobles [...] El estudiante se explaya sobre una investigación que está llevando a cabo en la cual el tema central es el fenómeno de una identidad fragmentada y rota en ciertos textos de autores norteamericanos y latinoamericanos: Hawthorne, Poe, Auster, Fuentes, Borges, Cortázar (Mendoza, 2002: 281).

Campo Elías se sumerge en las agitadas aguas de su mente, que no es otra cosa que una tormenta de pensamientos atropellados y contradictorios. Mientras asesina a su madre, su sensación de libertad suprema choca con una culpa que crece en la medida en que van llegando a su memoria recuerdos y escenas de la infancia. Por encima de todo, él se ve a sí mismo como “*El ángel exterminador, el guerrero que debe purificar al mundo de todos sus pecados. Debo cumplir con mi misión. No puedo fallar*” (284). E ingresa en un estado exacerbado de monstruosidad: “Éste es el destino de los guerreros: casarnos con la muerte. Nuestra mujer ideal, nuestra más fiel esposa. Hoy he vuelto a renovar los votos de este sagrado matrimonio” (287).

Finalmente, llega al lugar de convergencia de las cuatro historias: el restaurante Pozzeto. Allí llega al punto máximo el estado escindido de su subjetividad: “-Llegó el fin del mundo, sargento” (Mendoza, 2002: 290). Este monstruo ve al otro, dentro del restaurante, como al oponente en el campo de batalla: “[...] y le dispara al enemigo siempre en la cabeza o en la nuca” (291). En este punto de encuentro final de los personajes ocurre que: “Campo Elías recuerda los rostros del pintor y del sacerdote. Niega con la cabeza, se sonríe y dice: - Bienvenidos al infierno. Los mata primero a ellos y luego a sus dos acompañantes” (291). Y por esa presencia cuasi metafísica del mal “se acerca al cuerpo del padre Ernesto, cambia el revólver de mano, unta su dedo índice en la sangre que mana de la cabeza del religioso y escribe en el suelo: “Yo soy legión.” (292). De esta manera, el monstruo decide su propio fin: “Entonces el verdugo Campo Elías, en un último movimiento ritual y ceremonioso, se lleva el revólver a la sien y se vuela la cabeza” (292).

## **2. Ricardo Valenzuela: las anomalías de un adolescente en transición**

*Recordando a Bosé* (2009) de Orlando Mejía Rivera consiste en una novela que narra la compleja transición de la adolescencia a la juventud adulta que sufre Ricardo Valenzuela,

personaje que ingresa al primer año de medicina de la Universidad de Caldas. Cambio de edad e incursión en el mundo universitario que está acompañado por el ritmo de la música, el alcohol y una sexualidad desenfrenada. Valenzuela, quien asume la voz de narrador protagonista, estará permanentemente rodeado de sus amigos: Luisito el malo, Pochocha, Pablo Ocampo, Jorge Isaza y su novia Rosana.

En ese nuevo rol de estudiantes de medicina, los personajes se encuentran con profesores como Mena, quien se deleita matoneando a sus estudiantes y el Chiquito Pineda, un morbosos que no cesa de acosar a las bellas jóvenes. Entre los primíparos se encuentra Plubio García, guitarrista notable y gran tallador de madera, estudiante con un futuro prometedor como cirujano que enloquece por padecer el poder del terrorista psicológico Mena, quien actúa con sadismo hacia Plubio a fin de frustrar sus deseos de formarse como médico, al constituir una competencia potencial para los futuros galenos, hijos de algunos sujetos influyente en el alma mater.

Ricardo Valenzuela y sus amigos oscilan en edades entre los dieciséis y diecisiete años; están en el pleno despertar hacia el misterio de una sexualidad intensa, por lo que no es extraño que resulten monotemáticos en sus conversaciones: sólo hablan de mujeres y sexo. A despecho de esto, la monomanía sexual significa algo más que desear experiencias puramente coitales, sino que denota las profundas esperanzas de vivir un enamoramiento, aun cuando lo encubran con el discurso machista y pornográfico de la barra de compinches. En este contexto, sale a flote la atracción de Ricardo hacia Rosana, descrito como amor a primera vista. En medio de la vivencia del noviazgo, Valenzuela experimenta los celos, principio de una celotipia tenaz que sufrirá a lo largo de todo el relato y por la cual sufrirá hondos conflictos:

De pronto pasó por la acera un tipo alto, rubio, corpulento, de ojos azules y vi que Rosana le volió la mano, lo llamó Joaquín y le entregó una de las mejores sonrisas del repertorio de su rostro. Ahí sentí algo nuevo y doloroso que jamás había experimentado antes: celos, rabia, ganas de gritarle ¡coqueta! ¿Quién es ese tipo?, se me apretó el pecho, empecé a sudar y miré a Rosana como si me hubiera traicionado (Mejía Rivera, 2009: 42).

Al modo de ver de Foucault, se podría inferir que en esta novela los personajes – encabezados por Valenzuela- se dejan llevar por el desbordamiento de sus instintos, cosa que los sumerge en la completa anormalidad. El instinto, considerado como energía de una pasión violenta, presencia de un agente extraordinario, ajeno a las leyes regulares de la organización humana; determinación fija, invariable, que se encamina hacia su meta sin detenerse:

Se trata de los impulsos, pulsiones, las tendencias, las inclinaciones, los automatismos; en suma, todas las nociones, todos los elementos que, a diferencia de las pasiones de la edad clásica, no se ordenan según una representación primera sino que, al contrario, lo hacen según una dinámica específica, con respecto a la cual las representaciones, las pasiones, los afectos, ocuparán una posición secundaria, derivada o subordinada (Foucault, 2010: 127).

Al respecto, en su diario personal, en el que desarrolla un ejercicio de escritura privada permanente, Valenzuela afirma: “[...] estar enamorado es descubrir mis abismos interiores, mis monstruos inconscientes [...] tiemblo de pensar que apenas comienzo a comprender ese enemigo que soy yo mismo: un dragón que se alimenta del fuego de los celos, de la paranoia, de las lágrimas tuyas y mías, de la destrucción [...]” (Mejía Rivera, 2009: 48).

De otro lado, es evidente que los personajes viven en el contexto de un país naufrago de la violencia, de una sociedad anómala donde los ecos de la situación nacional resuenan con fuerza tanto en la ciudad como en la universidad. Se sufrían los tensos días en que el M-19 se había tomado la embajada de República Dominicana en Bogotá, razón por la cual el gobierno de Turbay Ayala había encontrado la excusa perfecta para tomar medidas represivas que permearon todas las instancias sociales. Por las calles de Manizales, se podía leer en sus muros las amenazas: “¡MUERTE A LOS NO COMPROMETIDOS CON LA LUCHA! ¡Viva el M-19! ¡Abajo la represión sanguinaria de Turbay!... El pueblo unido jamás será vencido... ¡MUERTE A LOS PERROS COMUNISTAS DEL M-19! MILITARES: VIOLADORES DE DERECHOS HUMANOS, ASESINOS DEL PUEBLO INOCENTE” (Mejía Rivera, 2009: 49-50).

Genera gran perplejidad el hecho de que en un mundo agitado por la violencia y las luchas por imponer el poder tanto desde el establecimiento como desde los grupos al margen, aún existan personajes hechos de literatura, tal como lo son Ricardo y Rosana. En una de sus

cartas, Rosana escribe: “Yo he estado relejendo a Demian porque leer a Emilio Sinclair es estar oyendo a mi Richi” (Mejía Rivera, 2009: 54). Mientras que Ricardo reflexiona:

A los doce años había leído una novela de Honorato de Balzac titulada En busca de lo absoluto. Allí salía un personaje femenino llamado Josefina Balclaes [...] Yo desde ese tiempo me había enamorado de Josefina de Balclaes, de su ternura, de su bondad, de la manera extraordinaria como apoyaba a su marido en esa empresa delirante y mágica. Ahora, con diecisiete años, sentía que por fin la vida me entregaba mi Josefina Balclaes, así por fortuna no fuera jorobada, con el nombre de Rosana Giraldo; con ella sería capaz de producir diamantes, alquimias sagradas y pensé, de verdad, que algún día mi sueño de escritor se volvería una realidad” (Mejía Rivera, 2009: 55)

Otra cosa es la refriega de las fiestas, en las que los jóvenes actúan impulsados bajo el efecto de sus hormonas al límite. En tal sentido, en medio de la parranda Pochocha afirma: “Hermanitos, la situación es muy interesante, mi olfato biónico les informa que las bizcochas de la mesa del frente están en fase de pleno calor estrogénico” (Mejía Rivera, 2009: 66). En efecto, éstos son los representantes de una naturaleza humana desbocada por la pulsión sexual.

Allí Valenzuela, entre su vacío existencial, las depresiones de su conciencia y su búsqueda interior, descrita por él mismo como millones de kilómetros de desierto nihilista y existencial, se encuentra con Ximena Minota. Ella, una morena descomunal de veinte años, le ofrece a Ricardo - además de una experiencia sexual increíble - otra visión de la vida, a través de lo que puede denominarse una sabiduría de la sencillez, que lo pone frente al espejo de sí mismo. Comprende entonces lo que le sucede: sufre la escisión interna propia del ser humano atravesado por la culpa que la cultura cristiana se encarga de infundir en la conciencia por los momentos de placer. Así, Valenzuela llega a la conclusión que le hace falta vivir más y pensar menos:

Qué chévere saber que la Minota se pertenece a sí misma, y nunca tendré celos de ella porque hoy me enseñó que las pasiones humanas son de todos y de nadie [...]

Mirá Ricardo Valenzuela, tu problema no es que estés conmigo, sino que tu cabeza, tan inteligente para decir palabras bonitas y citar libros, no te ha servido para librarte de esos complejos de culpa religiosos, que siempre están tratando de cobrarle a las personas sus raticos de felicidad y de placer (Mejía Rivera, 2009: 76-78-79).

Desde otro punto de vista, se puede observar que en medio de una sociedad violenta la universidad se convierte en un campo de batalla que excluye injustamente a los mejores, haciéndoles daño y volcándolos a la locura: ese es el caso de Plubio, mencionado

anteriormente. Ante la indiferencia de los otros, el discurso de Jorge Isaza muestra cómo el alma mater constituye una imagen emuladora de tal sociedad:

Somos el reflejo de la sociedad de este país, cada cual por su lado, tratando de ganar a costa de la derrota de los otros, egoístas y envidiosos, dispuestos a dejar masacrar a un compañero por miedo a los que tienen el poder, yo me avergüenzo de que ninguno de nosotros sea capaz de exigir respeto y justicia con el compañero García, pues nadie quiere colocarse en la mira de Mena y este miedo de cobardes nos garantizará nuestra condición de borregos cuando lleguemos a ser adultos (Mejía Rivera, 2009: 85).

Sociedad en la que unos pocos se encargan de eliminar las competencias futuras desde la misma formación universitaria, abusando del poder emanado de pertenecer a determinados círculos. De esta manera los jóvenes universitarios, que se supone se están educando para la construcción de un mundo mejor, se convierten en peligros potenciales: futuros adultos con ínfulas de abrirse paso por encima de los demás. Esta anomalía social señala que los ladrones más peligrosos del país son profesionales que pasaron por las aulas universitarias. País que los adultos le venden a los jóvenes como una farsa y los sumerge en lo que Fernando González llama el síndrome de hijueputas: una honda falta de dignidad.

En el diario, Ricardo registra su visión frente al mundo que percibe. Allí expresa el torrente de sus pensamientos nihilistas, que no son sólo un discurso, sino parte de la vida misma del personaje, porque se integran a sus acciones:

En momentos como este pienso de nuevo en el suicidio, no deseo llegar nunca a la vida adulta, ni tener que luchar en una época y un territorio que están en manos de las fuerzas terribles de la maldad y la corrupción; sociedad enloquecida por el dinero fácil, por la ausencia de dignidad, por una estructura feudal y premoderna donde siguen valiendo más las intrigas, los golpes bajos, la sinrazón (Mejía Rivera, 2009: 95).

Paralelo al profundo desasosiego de Valenzuela, Jorge Isaza se abre para contar su triste historia: la de un joven que ve en Zulia, aquella que antes fue su madre y que ahora es una prostituta barata, el rostro de su tragedia personal; razón por la cual se carga de odio hacia su –como él mismo la llama- exmadre en particular y hacia las mujeres en general, por lo que sentencia: “[...] lo que pasa es que la vida me enseñó que todas las mujeres son unas putas” (105)

Al pie de esto, ocurre el desbordamiento del estado de locura de Plubio García. Locura que se deriva de la presión ejercida por el profesor Mena sobre él. Luego de una agresión de Plubio hacia Mena, provocada por este último y que tomó como su victoria definitiva sobre



el prometedor estudiante, los compañeros de clase entran a defenderlo bajo el siguiente argumento: “Debemos tratar de demostrar que Mena presionó a Plubio hasta conducirlo al desequilibrio nervioso” (Mejía Rivera, 2009: 119). Esta provocación por parte del profesor muestra la crueldad de un sistema social basado en la competencia y la prevalencia de los más fuertes sobre los más débiles: “Todos lo sabíamos, Plubio no tenía escapatoria. Lo que uno no podía hacer en este sistema de represión, encubierta con discursos de humanismo, retóricas de disciplina y acciones fascistas “para el bien de los estudiantes”, era dar papaya” (120).

En este caso, presionar a Plubio hasta conducirlo al estado de locura fue el mecanismo de poder para excluirlo, eliminarlo. Foucault explica esto en el sentido de una categorización de la locura al hacerla portadora de riesgos, configurándola como enfermedad y a su vez visibilizándola como peligro: “[...] hubo que codificar la locura como peligro, es decir que fue preciso hacerla aparecer como portadora de cierto número de peligros, como esencialmente portadora de riesgos [...] peligros fundamentales y ligados a la existencia misma de la locura” (Foucault, 2010: 116).

Todos los hechos narrados se encuentran atravesados por las búsquedas interiores de los personajes, especialmente por las de Ricardo Valenzuela, personaje anómalo que – siguiendo a Foucault- no obedece a los cánones de un comportamiento social normal y que escapa a la vigilancia y control de las instituciones. El relato al que se asiste, una novela escrita a manera de diario, es el resultado de la intensa exploración de Ricardo, en la coyuntura entre la adolescencia y la mayoría de edad, por encontrar su lugar en el mundo, por comprender la vida y la sociedad en la que le tocó por azar nacer, vivir y crecer. Búsqueda que puede identificarse en sus palabras:

Todos somos sobrevivientes de cada día de vida y también naufragos espirituales. Y solo podemos salvarnos si nos aferramos a una tabla que flota en las aguas embravecidas del océano existencial, una tabla a la que llamamos Amor. Amar a Rosana, a mis padres, a mis amigos... compartir la tristeza de Plubio, no llenarnos de odio, así sea muy difícil, por ese bárbaro de Mena, por la locura de Zulia, por este pueblo de hermanos que se siguen matando entre sí, en nombre de palabras huecas y de odios heredados (Mejía Rivera, 2009: 129)

Considerando así el asunto, se tiene que el universo ficcional de los personajes de la novela se entreteje con las características de lo que Foucault conceptualiza como el individuo a corregir, el incorregible o indisciplinado. Tales personajes, desde luego comandados por Ricardo Valenzuela, se enfrentan a las distintas instituciones disciplinarias propias para personajes anómalos que no se someten a los mecanismos de vigilancia y control que forman un campo compuesto por la familia, la escuela, el vecindario, el correccional y, en nuestro caso particular, la universidad.

Este individuo indisciplinado aparece atrapado en una compleja red de instituciones que procuran mantener el orden social bajo la premisa de que la normalidad se centra en la obediencia a cánones aceptados en común y que agrupan a los sujetos con el fin de generar la construcción de un Estado administrativo, político y familiar que garantice la supervivencia de los individuos y del entorno y que, por ende, excluye y encierra a aquellos que no se adaptan a las condiciones de pensamiento, acción y verdad del establecimiento público. Precisamente contra esta imposición se enfrentan Valenzuela y los demás personajes de *Recordando a Bosé*.

Gracias al descubrimiento de la sexualidad entre Rosana y Ricardo, quienes, como si fuera un juego, ingresan a la exploración de sus cuerpos, de las caricias, de los besos, de las manifestaciones de los deseos físicos del uno hacia el otro, Valenzuela vive destellos de felicidad. En este aspecto sale a relucir lo que Rosana llama un machismo genético, que se sustenta en la tonta tendencia de los hombres a creer que las mujeres les pertenecen. Ante esta idea, la claridad discursiva de Rosana es arrolladora, al punto que hace respetar el espacio de su cuerpo de la pretensión represiva de su padre. De la experimentación de la sexualidad amorosa con Rosana, Valenzuela piensa:

[...] estoy comprendiendo a mis diecisiete años que la felicidad humana está al alcance de nuestros sueños: ser amado y deseado por la mujer que amas y no ambicionar ni poder, ni dinero, ni fama. Ser adolescente siempre en el corazón, así los años pasen y un buen día la vida ya no se asome en nuestros ojos (Mejía Rivera, 2009: 142)

La segunda parte de la novela, titulada *El muro*, consiste en la visión de Ricardo Valenzuela ante la situación política y los sucesos de la realidad que se anidan en sus vivencias personales, con lo cual configura su subjetividad y conciencia. Así, se pueden

develar dos dimensiones en el personaje: una interna, que consiste en su despertar afectivo y sexual con Rosana; y otra externa, que revela su enfrentamiento con la realidad social y política. En su diario, apunta lo siguiente:

Escribo en mi diario nuevas definiciones: “democracia colombiana: dicese de un sistema político dominado por una minoría de corruptos, que convencen a la mayoría con los argumentos de los gases lacrimógenos, los bolillos y las dentelladas de los perros pastores alemanes”. “Estado de Derecho: dicese de la violencia institucionalizada que garantiza el orden social y jurídico a un sistema político determinado” (Mejía Rivera, 2009: 154).

Aquí Valenzuela se pone de acuerdo con Foucault al señalar que el Estado inventa sus propias ficciones a fin de controlar la población y garantizar la tenencia del cuerpo productivo del futuro adulto, al cual explotará. El Estado Moderno se despliega en instituciones como la familia y el sistema escolar para vigilar, controlar y castigar. Institucionalidad que crea el contexto, el caldo de cultivo, desde el cual los individuos al atreverse a hacer uso de su libertad, espontaneidad e instinto se enfrentan a las mecánicas modernas del poder hasta ser señalados por él como personajes anómalos.

Plubio, el personaje que enloquece por la presión ejercida por Mena, en su delirio escatológico dice cosas como: “esta vida es una trampa, este mundo, me lo dijo el mismo Cristo, es el verdadero infierno, no hay infierno fuera de este” (Mejía Rivera, 2009: 163). Aunque alucinado, el discurso de este loco resulta coherente por cuanto cuestiona las formas de vida de una sociedad cuyos principios son degradantes. Todo lo que dice Plubio se puede sintetizar en el tango *Cambalache*: “El mundo fue y será una porquería ya lo sé [...]”.

Es así como, ante el pintoresco Américo Lobatón, Ricardo resume su angustia existencial, entre tragos y suspiros: sus intenciones de suicidio, su celotipia hacia Rosana, sus sueños de médico y escritor, sus contradicciones profundas e inexplicables entre el amor por la vida y la obsesión por la muerte. Asimismo, a la culpabilidad por los daños morales causados a Rosana fruto de los celos la denomina “resaca moral”, llegando a decir respecto a su sociedad que: “Si la ciudad tiene alma de mujer, es claro que los políticos que la dirigen son sus violadores” (Mejía Rivera, 2009: 185).

En sus exploraciones entre la literatura y el cine, Ricardo establece una relación entre el film *Apocalypse now* con *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, con lo cual se

permite pensar de modo crítico la sociedad y el ser humano “[...] somos el monstruo ciego que mata a los otros mientras canturrea canciones de amor y solidaridad e inventa lo ético y lo moral a la altura de sus propias necesidades de destrucción” (Mejía Rivera, 2009: 197). Y continúa: “El horror [...] es la construcción de un matadero universal con la escenografía de un Disneyworld [...] La verdadera literatura nunca se deja engañar por la política y sus falaces retóricas de justificación y dominación” (205).

La relación que se torna enfermiza entre Rosana y Ricardo lo muestra a él como lo que Foucault denomina un personaje anómalo. Anomalía que éste mismo reconoce en los siguientes términos:

Entonces, del fondo de mis socavones infernales, sale una voz terrible y perversa, estimulada por el alcohol y el nihilismo, y la comienzo a insultar [...] y yo con este monstruo afuera me siento regocijado de su dolor, de sus lágrimas, de su fragilidad [...] acabar con todo, mandar a la mierda esta farsa que denominamos la vida humana (Mejía Rivera, 2009: 165-166).

Al respecto, Rosana le escribe: “[...] Yo te desconozco cuando estás con tragos, en realidad ya estoy empezando a creer que, como tú mismo me has dicho, un monstruoso demonio vive en ti, detrás de ese hombre lindo, por dentro y por fuera, que amo más que a mí misma” (Mejía Rivera, 2009: 211). Por su parte, Ricardo se cuestiona a sí mismo en su diario: “¿Por qué siento estos celos terribles y patológicos, si yo no me acuerdo que ninguna de las mujeres que he tenido me haya puesto los cuernos?” (215). De súbito, Ricardo escribe pensando en Rosana un relato que titula *Recordando a Bosé*, luego del cual expresa: “Desde que tengo conciencia de mí mismo sólo duermo entre dos y tres horas al día, ¿será por eso que, tal vez, me estoy asomando a la ventana de la locura?” (221).

Este monstruo que Ricardo ha sido conciente de ser, en términos de Foucault, se explica debido a que la sexualidad atraviesa la anomalía. Ésta, al constituir una de las manifestaciones humanas más reprimidas, vigiladas y controladas, tiende a desbordarse en el momento en que el individuo se sale de los cánones morales del statu quo. Ante esto, el filósofo francés observa que “en Occidente, la sexualidad no es lo que llamamos, no es lo que estamos obligados a callar, es lo que estamos obligados a confesar” (Foucault, 2010: 159). De este control institucionalizado de la sexualidad por medio del maridaje entre el poder estatal y el eclesiástico para el gobierno del cuerpo y el alma, se abre el paso a la

ruptura de las reglas de la sexualidad como un atentado a las relaciones interpersonales. En este caso, por ejemplo, la violencia sexual.

Se llega así en la narración a otro de los personajes sui generis de la novela: Lucía Rivas, quien había sido torturada sexualmente por parte de los organismos de seguridad del Estado:

[...] Nosotros sabíamos por el paisita Marín que a Lucía la habían torturado, aunque no teníamos idea de la manera como lo hicieron. Lo cierto es que luego de que la soltaron ella se comportaba muy raro, se mantenía trabada, bebida, y herida con sus padres, los cuales, según Lucía, no la querían ni por lástima [...] (Mejía Rivera, 2009: 228-229)

La cuestión, según Rivas, radica en que la consigna de su generación consistía en que cada cual sobrevivía como podía y, en el caso de los adolescentes, éstos le daban duro al trago o a la droga porque comportaba la única manera de soportar el olor a mierda del mundo construido por los adultos. Y aunque pareciera un tanto retorcida, Lucía no era ningún monstruo, por el contrario, a los ojos de Valenzuela parecía más bien una diosa del jardín de Eros que realiza una bacanal para liberarse por la vía de lo erótico de sus sufrimientos sexuales. De esta manera, la sexualidad se asume como cura de la tortura: “[...] y la rumba pasó a ser algo así como un reencuentro de hermanos espirituales, unidos por las fuerzas profundas de la energía sexual y el deseo de limpiar y curar a Lucía de la suciedad y crueldad de sus dementes e impotentes torturadores” (Mejía Rivera, 2009: 248).

Este banquete erótico, onanista, evidencia que el problema de la sexualidad en la anomalía se encumbra gracias a la resistencia contra la domesticación del cuerpo por parte de las instituciones de vigilancia y control, que en este caso, resulta ser el mismo Estado. Además, la vivencia de una sexualidad desinhibida se convierte en la forma de liberación del sujeto ante las presiones de un poder que pretende, incluso, enajenar lo más libre que se posee: la corporeidad. Vale la pena citar, en este sentido, largamente a Foucault:

Los relevamientos más finos de la nueva cristianización, que comienza en el siglo XVI, introdujeron instituciones de poder y especializaciones de saber, que tomaron forma en los seminarios y colegios; en síntesis, en unas instituciones donde se recorta, de una manera privilegiada, ya no la relación sexual entre los individuos, no las relaciones sexuales legítimas e ilegítimas, sino el cuerpo solitario y deseante. El adolescente masturbador va a ser ahora la figura todavía no escandalosa, pero sí ya inquietante, que asedia y asediará cada vez más, por el rodeo de esos seminarios y colegios que se expanden y multiplican, la dirección de conciencia y la confesión del pecado [...] En la misma época, es decir, en los siglos XVI-XVII, vemos crecer en el ejército, los colegios, los talleres, las escuelas, toda una domesticación del cuerpo, que es

la domesticación del cuerpo útil. Se ponen a punto nuevos procedimientos de vigilancia, de control, de distribución en el espacio, de notación, etcétera. Hay toda una investidura del cuerpo por mecánicas de poder que procuran hacerlo a la vez dócil y útil.

(Foucault, 2010: 186).

Mientras transcurría la fiesta en la casa de Lucía Rivas, la música que sonaba era el reflejo del espíritu de época, un eco generacional: “Con este disco, titulado *The Wall*, ahora sí Pink Floyd se nos metió por dentro y para siempre a todos los jóvenes del mundo, como si fuera un tatuaje indeleble en el alma” (Mejía Rivera, 2009: 243). Toda la noche que se vivió bajo el propósito de la liberación sexual de Lucía tuvo que ver con este tema y en lo que le sucedió a la chica cuando la detuvieron: “¿Saben cómo la trataron? Pues la violaban con un bate de béisbol. La violaron veintinueve veces durante su detención” (245). Justo veintinueve veces fue pasada por el bálsamo sexual de sus amigos.

Posterior a esto, Ricardo empieza a buscar el origen de su anomalía celotípica en su niñez, metiéndose en un problema de orden psicoanalítico: “Se me ha revelado el primer recuerdo de mi existencia [...] Somos capaces de viajar con el pensamiento a los mismos sitios donde hemos encontrado la felicidad o la tristeza” (Mejía Rivera, 2009: 263). Justamente eso es lo que hace Ricardo con su escritura:

Desde niño soy un observador de mí mismo, hay una parte mía que se sale del tiempo y contempla de manera simultánea lo que estoy siendo en tiempos diversos [...] Creo que este ejercicio de memoria [...] es lo que me ha permitido conservar mi deseo de escribir, y acostumbrarme a ser una especie de “observador omnisciente” del relato de mi propia vida, un fisgón de mi propio yo, que a veces contemplo como un extraño a lo que en realidad soy (Mejía Rivera, 2009: 264)

En esa reminiscencia, Ricardo asume la traición de su madre como una traición de todo lo femenino, lo cual incluye a Rosana. Ahora bien, lo que construye la subjetividad de Ricardo es la imposibilidad de recordarlo todo, sólo fragmentos de su existencia, por lo que el olvido es otra forma de la memoria: “[...] un artificio de nuestra mente para tolerar la existencia de lo monótono y lo repetido” (Mejía Rivera, 2009: 272) Entonces, ¿por qué olvidamos? Para no perder lo más bello que tenemos.

Ricardo se concibe a sí mismo como un muchachito conflictivo, ridículo, melodramático, angustiado, que quisiera no tener que volver a saludar a su mamá o, por lo menos, que no le importara nada de lo que ha recordado de sus tiempos de niño. Esta es una muestra de la

manera cómo la sexualidad configura la subjetividad humana: “Un buen polvo, o mejor unos maravillosos polvos, hacen el milagro de sacarnos a los humanos el poderoso animal que seguimos teniendo adentro” (Mejía Rivera, 2009: 291). Valenzuela es, por tanto, un personaje anómalo escindido entre una vida pensada y otra experimentada:

Esa vida pensada es la que se tira la vivida, la vida verdadera que no necesita las malditas ideas que me hacen sufrir y dudar, la mente mía acaba hasta con un baile de policías. Ojalá pudiera aprender a no cuestionar a nada ni a nadie, sólo estar ahí, aquí, respirando, como una especie de planta con ojos, calmado, en silencio, liberado de esos pensamientos que me deprimen y me angustian (Mejía Rivera, 2009: 328)

En ese esfuerzo por reconocerse, Valenzuela siente que la celotipia hacia Rosana y la agresividad hacia su madre le salen de muy adentro, de una parte suya que no es racional, que no puede controlar con el pensamiento ni con las palabras. En términos de Foucault, le resulta una práctica instintiva. De ahí surge lo que pudiera llamarse, parodiando un poco al psicoanálisis, la necesidad de matar a la madre para asentar la subjetividad del personaje. Por ello, halla en la escritura una forma de búsqueda de sí mismo: “Creo que todo intento de comprender el mundo es en realidad la búsqueda de uno mismo, la escritura como el mapa del corazón de la vida íntima, la escritura es mi única posibilidad de vencer las ganas de acabar de una vez con todo” (Mejía Rivera, 2009: 344). Y a renglón seguido afirma:

Tal vez cuando escribimos lo hacemos con esa parte profunda de nuestra mente que no tiene la edad de la cédula de identidad, sino que contiene todas las capas geológicas y mentales de la humanidad que fue y de los hombres del mañana que serán. En este sentido la escritura siempre es un misterio, que va más allá de lo que somos como individuos (Mejía Rivera, 2009: 345)

En medio de todos sus conflictos, Valenzuela se cuestiona: “Hasta cuándo podré aguantar esta contradicción interior, como si fuera un ejército de seres en este único cuerpo” (Mejía Rivera, 2009: 346). En este punto, la escisión deja de ser dualidad para convertirse en multiplicidad o, en palabras de Mendoza en *Satanás*, en legión. Ricardo siente que no sabe para dónde va y ve en ello la causa de su problema, al no encontrar su propio camino. Es ahí cuando sale a flote, en toda su expresión, el monstruo que lleva dentro. La celotipia de un joven de casi dieciocho años que lo lleva a la violación de su novia, Rosana: “Entonces, sale el peor de mis monstruos y le comienzo a apretar el cuello mientras le ordeno que recite la lista de cuarenta y ocho nombres de los amantes que se comió hoy” (356). Luego

de esta acción monstruosa, manifestación de su anomalía, la vida se le transforma a Ricardo en una pesadilla permanente que oscila entre el sueño y la vigilia.

Toda la historia narrada en la novela alrededor de estos personajes reflexiona sobre la sociedad –anómala- colombiana, que es el único país del mundo donde asesinan por prevención. Según palabras del paisita Marín: “en este país la sangre desperdiciada ha sido mucha, los odios nos han manchado el corazón y obnubilado la razón, y si no paramos esto, Ricardo, jamás saldremos adelante como una verdadera nación” (Mejía Rivera, 2009: 377)

Por último, Ricardo Valenzuela se convierte en un caminante de la ciudad. Ya es otro. Se dedica a recorrer Manizales, a no quedarse en un punto fijo, pues ya no tiene ningún apego a nada. Aunado a esto, intenta suicidarse y termina en la unidad psiquiátrica bajo medicación. Toda la novela termina siendo un testimonio de la memoria para retener los recuerdos de la juventud:

Salgo a caminar, siento que la ciudad me recibe con sus brazos abiertos, como una madre a la que no veía desde hace siglos. Hoy termina un año muy duro en mi vida, pero quizá me ha dado lecciones para el resto de mi existencia [...] También sé que algún día podré volver a pronunciar el nombre de ella y tal vez hasta logremos hablar de nuevo, como dos viejos conocidos que compartimos las luces y las sombras de ser jóvenes, de descubrir el amor y el odio, las fuerzas de la vida y las fuerzas de la muerte (Mejía Rivera, 2009: 408).

### **3. Ricardo Laverde y Antonio Yammara: sombras de una sociedad anómala**

Al abordar la tercera novela objeto de la lectura propuesta en esta tesis, se observa que en *El ruido de las cosas al caer* (2011) de Juan Gabriel Vásquez, el título por sí solo arrastra consigo múltiples significados, es decir, abre la puerta para narrar la historia de varias caídas, contadas a través del ruido que generan: la de Colombia, país que se sumerge en la violencia provocada por el narcotráfico de las décadas de los ochenta y noventa, cuyos últimos remanentes siguen cayendo hacia la primera década del nuevo milenio. Las de Antonio Yammara y Ricardo Laverde, quienes en medio de tal contexto viven la caída del país encarnada en sus propias tragedias personales y familiares. E inevitablemente la caída de aquellas cosas emblemáticas para unos y otros: los hipopótamos, los aviones.



El relato se concentra en los personajes antes nombrados: Yammara, profesor de Introducción al Derecho quien asume la voz narradora y Ricardo Laverde, quien vive en el recuerdo de Yammara como un fantasma que le atormenta. Junto a éstos, Elena Fritts, esposa de Laverde, quien muere en el trágico accidente del avión de American Airlines, que se estrella el 21 de Diciembre de 1995 contra la montaña El Diluvio; y Aura, exalumna de Yammara quien queda embarazada en una de esas acostumbradas noches de – si se puede llamar así- sexo académico. Fruto de estas relaciones de pareja están Leticia, hija de Antonio y Aura; y Maya Fritts, hija de Ricardo y Elena. Por el carácter de los personajes y sus acontecimientos, sus historias aparecen entretajadas en el conflicto narrativo de manera tal que se podría arriesgar un apareo prototípico: Antonio-Ricardo, Aura-Elena y Leticia-Maya. Los unos son reflejos, sombras temporales de los otros. Todos son actores de la caída.

Estos personajes, siguiendo a Foucault, se visualizan como señales o, si se quiere, síntomas de una sociedad anómala que produce personajes anómalos desde la válvula de escape de la violencia, el crimen, la abyección y la paranoia urbana. Sujetos incorregibles propios de la modernidad cuyo marco de referencia y aparición es la sociedad y su sistema de apoyo interinstitucional. Yammara y Laverde, tan comunes y corrientes como cualquier ciudadano, constituyen una anomalía regular en su irregularidad. En el caso de los personajes de la novela de Vásquez se evidencia el fracaso de las técnicas de domesticación mediante las que se le puede corregir. No los corrige ni la cárcel (Laverde), ni la universidad (Yammara). Así, se tiene que:

El individuo a corregir es un personaje más reciente que el monstruo. Es menos el correlato de los imperativos de la ley y de las formas canónicas de la naturaleza de las técnicas de domesticación con sus propias exigencias. La aparición del incorregible es contemporánea de la introducción de las técnicas de disciplina [...] Monstruo trivializado y empalidecido, el anormal del siglo XIX [y en adelante] es también un descendiente de los incorregibles aparecidos en los márgenes de las técnicas modernas de *domesticación*. (Foucault, 2010: 299)

Por su parte, el primer verbo usado por Vásquez al iniciar la novela, puesto en la voz de Antonio Yammara, evidencia la acción privilegiada del relato: “cayó”. Esta forma pretérita del verbo caer indica que el narrador se propone contar una de esas historias que se anclan

para siempre en la memoria, marcando la vida de un hombre y una sociedad. De esta manera, al iniciarse la primera página con: “El primero de los hipopótamos, un macho del color de las perlas negras y tonelada y media de peso, cayó muerto a mediados del 2009. Había escapado dos años atrás del antiguo zoológico de Pablo Escobar en el valle del Magdalena [...]” (Vásquez, 2011: 13), se abre la puerta de entrada a un mundo que sobrevive aún en el recuerdo nacional, trayendo a colación elementos cargados de memoria: el nombre del extinto capo del cartel de Medellín y los hipopótamos que escaparon de su antiguo comando central, la hacienda Nápoles.

La matanza de los hipopótamos, más allá de sugerir el problema ético-ambiental del exterminio de unos especímenes en vulnerabilidad (que de suyo es una cuestión grave), habla de la costumbre de un país habituado a convivir todos los días con el fenómeno de ver, a través de los medios de comunicación, cómo se mata de la manera más fría y calculadora, o, en palabras de Yammara: “La persecución de unas criaturas inocentes por parte de un sistema desalmado” (13). Esto pone en escena el contexto colombiano de violencia, que incluso alcanza a la especie animal.

Por medio de esta tragedia mediática seguida por Yammara a través de la radio, televisión, prensa e internet, éste evoca a “un hombre que llevaba mucho tiempo sin ser parte de mis pensamientos” (Vásquez, 2011: 14), creándosele la necesidad de cerrar ese episodio de su vida. En este punto cabe preguntar: ¿Qué relación puede haber entre ese hecho y aquel lejano hombre? Indudablemente el tema de la caída aparece en el horizonte de sentido, como un hilo de Ariadna que guía al lector por el laberinto del relato: la caída de los hipopótamos bajo las balas .375 de los cazadores, la del antiguo dueño de los hipopótamos y la organización que representaba bajo las balas del Estado, la del país de los ochenta y noventa bajo las balas y los carrobombas del cartel, la de Laverde bajo el plomo de los sicarios y la de Yammara bajo el mismo traqueteo. Todas estas caídas con sus propios ruidos.

El mismo narrador protagonista sugiere unas claves de lectura para su relato, que no es otra cosa que una catarsis personal frente a sus experiencias con el “fantasma fiel y dedicado”

de Ricardo Laverde. Yammara, cuando escribe piensa: “en los días en que nos conocimos, en la brevedad de nuestra relación y en la longevidad de sus consecuencias”. Y su recuerdo profundiza aún más en los detalles: “esas palabras dichas, esas cosas vistas o escuchadas, esos dolores sufridos y ya superados” (Vásquez, 2011: 14).

Vásquez, a través de la memoria de Antonio Yammara, elabora un juego narrativo con el tiempo y el recuerdo: inicia el relato con sus impresiones ante la matanza de los hipopótamos a mediados de 2009 y su seguimiento durante varias semanas, desde un tiempo posterior (al parecer Diciembre de 2010, antes de cumplir cuarenta años). Ese primer recuerdo lo introduce al de Ricardo Laverde que, en este caso, sería el recuerdo de un recuerdo, que se hizo presente por esos días. Posteriormente ese recuerdo lo hace viajar en el tiempo trece años atrás, a comienzos de 1996, el día en que asesinan a Laverde, internándose en el relato de un recuerdo dentro de otro recuerdo, cargado de nostalgia y melancolía, que sobrevive en el presente del protagonista. De este modo –y aunque suene repetitivo, tautológico- se puede establecer que uno de los grandes temas de la novela es el recuerdo, que anda de la mano de la memoria.

Ahora bien, ni la memoria ni el recuerdo, en palabras de Antonio Yammara, traen beneficio alguno para la vida humana. Sin embargo, son necesarios para poder cerrar los capítulos de un pasado que no se puede olvidar:

[...] me sorprendió también con qué presteza y dedicación nos entregamos al dañino ejercicio de la memoria, que a fin de cuentas nada trae de bueno y sólo sirve para entorpecer nuestro normal funcionamiento, igual que esas bolsas de arena que los atletas se atan alrededor de las pantorrillas para entrenar [...] Nadie sabe por qué es necesario recordar nada, qué beneficios nos trae o qué posibles castigos, ni de qué manera puede cambiar lo vivido cuando recordamos, pero recordar bien a Ricardo Laverde se ha convertido para mí en un asunto de urgencia (Vásquez, 2011: 14-15)

Además, sólo desde la evocación se pueden comprender los acontecimientos pasados, que han terminado por configurar la vida de los individuos. En el caso de Yammara, sólo desde ese dañino ejercicio de la memoria le es posible entender la vida y la muerte de aquel hombre en el que no podía dejar de pensar y que le había signado su propia existencia:

Ahora que tantos años han pasado, ahora que recuerdo desde la comprensión que entonces no tenía, pienso en esa conversación y me parece inverosímil que su importancia no me haya saltado a la cara. (Y me digo al mismo tiempo que somos pésimos jueces del momento presente, tal vez porque el presente no existe en realidad: todo es recuerdo, esta frase que acabo de escribir ya es recuerdo, es recuerdo esta palabra que usted, lector, acaba de leer) (Vásquez, 2011: 23)

El tema de la violencia muestra que hacia 1993 terminaban las olas de atentados: “mi ciudad comenzaba a desprenderse de los años más violentos de su historia reciente”. Los bogotanos y los colombianos estaban habituados a ello desde las imágenes de los medios de comunicación. La violencia en Colombia se hizo costumbre. Por ejemplo, el día que asesinaron a Álvaro Gómez Hurtado nadie preguntó ni en el billar en el que estaban Yammara y Laverde, ni en ninguna parte de Bogotá o del país por qué, ni quién. Es que estas eran preguntas sin sentido, pues ya se sabía quién y por qué. Todos lo saben pero todos callan. Es parte de la costumbre nacional.

Y es precisamente esa remembranza, que no viene sola, la que le da fuerza al relato. Arrastra consigo a la memoria colectiva una estela de violencia con la que creció toda una generación, representada en Antonio Yammara: a sus 14 años asesinan a Rodrigo Lara Bonilla, ministro de Justicia; a sus 16 ocurre el atentado en el que pierde la vida Guillermo Cano, director del diario *El espectador*; y a sus 19 se perpetra el magnicidio contra el dirigente liberal y candidato a la presidencia de la República Luis Carlos Galán. Todos crímenes ordenados por Pablo Escobar. Así, Yammara asume -en palabras de Jung- el *arquetipo* de un país que vive una violencia colectiva, cuyos actores se escriben con mayúscula: Estado, Cartel, Ejército, Frente.

Yammara representa toda una generación que creció con la violencia de las ciudades y el país, vivida en carne propia o a través de los medios de comunicación. La suya es, por tanto, la historia de una caída, de la resignación como idiosincrasia nacional, como legado de nuestros tiempos. A través de la televisión se ve tanto la noticia del asesinato de Álvaro Gómez como las imágenes de la Hacienda Nápoles, que llaman poderosamente la atención de Laverde. Nápoles: territorio mitológico de Pablo Escobar, cuartel general en abandono, lugar de leyenda. Sitio de visita público para turistas abierto por Escobar que Yammara

visitó a los 12 años (diciembre de 1981). De esto se puede inferir y confirmar que los hipopótamos son la puerta de entrada al recuerdo de Yammara.

En términos de Foucault, Antonio Yammara asume las características de un personaje anómalo que no se adapta a las instituciones que pretenden normalizarlo y que escapa a su control a través de una conducta que está por fuera del *statu quo*. En su caso, Yammara es el titular más joven en la historia de la cátedra de Introducción al Derecho, ocupando esta plaza a la corta edad de veinticuatro años. Es allí donde aprende las primeras lecciones sobre la naturaleza del poder, desde una posición de autoridad académica frente a unos niños asustados acabados de salir del colegio, de quienes apenas le separa ocho años. Sin embargo, tal abismo de temor y admiración está fundamentado en el desarrollo de discusiones en las que, a la manera tramposa del Sócrates mayeútico, mete a sus estudiantes en el juego de encontrar en la maraña de una anécdota las ideas de ley y la justicia.

La vida de este personaje anómalo se encuentra escindida, partida en dos: por un lado, la del académico arrogante que plantea discusiones inverosímiles; y por otro, la del jugador de billar “sin doctrinas ni jurisprudencias”. Es precisamente en el billar donde termina sus días entre tragos, apuestas baratas y alumnas que terminan en su cama. Y es en el billar donde empieza su relación con Ricardo Laverde, a quien recordará luego de casi quince años en medio de la caída de los últimos vestigios de un pasado ignominioso.

Es evidente que en una sociedad anómala como la colombiana la historia no le importa a nadie. Colombia es un país sin memoria, sin recuerdo, razón por la cual poco se ocupa de su pasado. Sin embargo, Antonio Yammara recuerda bien el día del asesinato de Laverde. Recuerda, igualmente, el momento en que éste pagó las apuestas, pues era un perdedor bien acostumbrado. Y es en el contexto del juego de billar a tres bandas cuando Laverde le pide a Yammara una grabadora prestada para escuchar la cinta fatal de la caja negra del avión en que venía su esposa.

Ante esta situación, Yammara se hace a sí mismo una pregunta aparentemente sin sentido: “[...] qué habría pasado si Ricardo Laverde no se hubiera dirigido a mí sino a otro de los

billaristas” (Vásquez, 2011: 16). Pregunta que devela una firme verdad de la que no se puede escapar: el pasado sucede como sucede. Pese a esto, cualquier cambio lo trastorna todo. Y así se continúa en un juego con el tiempo, en el que Antonio se va un mes atrás, “un par de semanas antes de navidad”, cuando conoció a Laverde. Desde esa remembranza, se reconstruye la cronología de la novela, que abarca quince años: desde 1995 cuando Yammara cuenta con veintiséis años y conoce a Laverde, hasta el 2009, cuando Yammara tiene cuarenta años al momento de empezar el relato. Sin embargo, al contar la historia de Ricardo y Elena se remonta mucho más atrás en el tiempo.

Frente a su doble vida, la del académico arrogante y la del jugador de billar, aquel Yammara de cuarenta años que narra es otro distinto del narrado. Todas las posibilidades de su existencia pertenecían al otro Yammara, al del pasado, y se fueron extinguiendo hasta dejarlo en lo que fue. Esto es lo que le otorga una visión lúgubre de la ciudad erizada de ladrillo y cemento, desde un décimo piso donde el aire siempre estaba frío.

En Colombia, la soledad de sus habitantes y el abandono por parte de quienes detentan el poder ha hecho olvidar la posibilidad de ser escuchados. Por esta razón, al observar la noticia del abandono de la Hacienda Nápoles, Laverde rumia en silencio: “a ver qué van a hacer con los animales [...] los pobres se están muriendo de hambre y a nadie le importa [...] qué culpa tienen ellos de nada” (Vásquez, 2011: 20). Estas palabras de Laverde, a mediados del 2009, cuando los hipopótamos empiezan a caer, le recuerdan a Yammara la caída de Pablo Escobar. De allí se desprende también una reflexión sobre la culpa y la inocencia: las nuevas generaciones son inocentes de la culpabilidad de la violencia colombiana, sin embargo, la padecen como si fueran culpables.

Al evocar el recuerdo de la primera impresión que Laverde causó en Yammara, éste último piensa: “Todo en él parecía cansado [...] la cárcel cansa a la gente”. Observa que a sus cuarenta y ocho años ya parecía un anciano, pues “estuvo como veinte años preso, eso es lo que dicen” (Vásquez, 2011: 21). De ahí que la curiosidad de Yammara por Laverde creciera al saber que era un exconvicto, pues le sorprendió la larga condena que este pagó, en comparación con su edad.

Las vidas de estos dos personajes se pueden observar en un paralelo desequilibrado: mientras que Yammara crece, se educa, y descubre, Laverde vive sin descubrimientos ni aprendizajes. Se podría decir que lo mismo sucede en el país y el mundo: mientras que una generación se desarrolla y vive, otra sufre las consecuencias de una violencia sin sentido. En el billar, Laverde cuenta con la única forma de estar en sociedad, esa es su vida pública. Justamente allí es donde ocurre el ruido del choque de esferas que era su única forma de estar en el mundo con los otros. Laverde era un perdedor profesional: incluía dentro de sus gastos las apuestas perdidas. Perder no le importaba; ni miraba a nadie a los ojos.

Los encuentros entre ambos personajes cambian cuando Laverde empieza a andar al lado de Yammara por voluntad propia, pues ya no se despide de él. Es ahí cuando se muestra cómo se da el tránsito de las generaciones a través de la fotografía. Laverde le enseña a Yammara una foto que pone sobre la mesa de billar forrada, tras la que se halla el contexto de los 20 años de cárcel, la separación y la alegría por el posible reencuentro con su esposa. Sin embargo, en se acto subyace la presencia de la muerte: sobre el forro negro pone la foto y luego lo dobla como una bandera en un funeral de Estado. Muerte que no es otra que la de Ricardo, Elena y la del país.

En Laverde, coexiste una contradicción entre su cultura, dicción y modales con su apariencia física y su economía paupérrima. En medio de su inestabilidad, ambos procuran en el billar algo de ella. Pero cuando Laverde se da cuenta de la profesión de Yammara, hace uso de una fina ironía: “ah, qué bueno [...] en este país no hay suficientes abogados” (Vásquez, 2011: 28). Y al preguntar Yammara por el oficio de Laverde, sólo hay un silencio como respuesta. Luego del silencio, a regañadientes Laverde dice: “soy piloto”, dijo Laverde en una voz que yo no había oído nunca [...]; y ante la insistencia de Yammara: “Piloto de cosas que se pilotan” [...] “Mire Yammara” me cortó con una voz pausada pero firme a la vez, “yo mi vida no se la cuento a cualquiera. No confunda el billar con la amistad, hágame el favor” (Vásquez, 2011: 28-29).

Es evidente que a Ricardo Laverde no le gusta recordar el pasado. Al pensar en los avatares de la vida de éste, Yammara concluye: *“Este hombre no ha sido siempre este hombre. Este*

*hombre era otro hombre antes*” (29). De este modo, la novela cuenta cómo se transforma la vida de un hombre hasta convertirse en otro distinto al que fue, gracias a sus acciones y su condición de anomalía.

La amistad entre Laverde y Yammara se establece en firme cuando hablan de Elena Fritts. El primero afirma: “Esta mujer es todo lo que tengo” (Vásquez, 2011: 30). Pero cuando se vive en los límites de la anomalía, en este caso en el delito y el narcotráfico, las acciones en las que se incurre traen consigo consecuencias que transforman al hombre: “uno es feliz hasta que la caga de cierta forma, luego no hay manera de recuperar eso que uno era antes”. Por tal razón, se vuelca a la búsqueda de una esperanza: “lo que importa no es cagarla, sino saber remediar la cagada” (31). Curiosamente, mientras Laverde le habla a Yammara de una cagada –la participación como piloto del narcotráfico- , pasa una mula en medio de la calle cargada de periódicos oliendo a mierda.

Luego se dan a la penosa tarea de recordar el pasado: a Laverde lo apresan por pilotar un avión cargado de droga. En medio de su borrachera, Laverde espeta: “Uno no tiene sino que morir” (Vásquez, 2011: 32); obligación que se cumple en la novela. El contexto de la vida de Laverde es decadente y triste; así lo muestra el cuchitril donde reside y al que Yammara asiste para buscarlo. Posteriormente sucede que Laverde se va de viaje y Yammara deja de frecuentar el billar, pues su interés en ir allí era Ricardo. Aparte de esto, Aura Rodríguez le anuncia a Antonio su embarazo, de quien dice: “pase mucho tiempo descubriendo a Aura” (36), mujer por demás extraña. Mientras Yammara pasa el fin de año de 1995 con Aura, no piensa en Laverde.

El 21 de diciembre de 1995, día de la primera ecografía de Aura, se estrella el avión en que viaja Elena Fritts, a quien Ricardo espera. Yammara tampoco piensa en Laverde ese día. Y se llega de ese modo a lo que en palabras de Conrad el narrador llama *la línea de sombra*: el momento en que un hombre joven se convierte en dueño de su propia vida. De tal suerte que cuando se rencuentra con Laverde, Yammara era otro hombre. Van a la casa de poesía Silva a escuchar la grabación de la caja negra del accidente aéreo. Y se da un extraño paralelismo: mientras Yammara escucha el Nocturno de Silva, Laverde escucha la



grabación de la caja negra del avión en que se mata Elena y llora amargamente. A medida que Yammara escucha los versos, se percata del llanto de Laverde. Una vez más, Antonio Yammara se interna en su experiencia e ignora los hechos de la experiencia de Laverde. Sucede que el dolor de los otros, aunque estén cercanos, resultan extraños a la vida individual. El mundo del poema de Silva en la cabeza de Yammara es un sonido apacible; contrario a esto, el de Laverde es el estruendo de un *ruido de cosas que caen*.

Por último, en palabras de Silva, Yammara y Laverde conjugan *una sola sombra larga*, un solo hombre que señala desde los síntomas de su anomalía a una sociedad anómala que lo espera con ansia devoradora. Cuando Yammara le dice a Laverde “Todo va a estar bien”, Laverde le muestra su rostro desfigurado por el dolor y son los sicarios quienes sentencian la caída: ambos caen bajo el ruido de las balas. Así, Yammara y Laverde no son otra cosa que una sombra junto a otra bajo una mancha negra como el cielo nocturno.

## CAPÍTULO TRES

### *Lectura filosófica. Hacia una visión de mundo desde la anomalía*

*El lector de ficciones es un inconforme, un rebelde, y la razón de su rebeldía y su inconformismo es la insoportable camisa de fuerza de la vida humana: el hecho de que esta vida sea sólo una –es decir, que no haya otra después de la muerte-, y además sea sólo una –es decir, que no podamos ser más de un hombre al mismo tiempo- [...] Leemos para dejar nuestra atención y nuestra conciencia en manos de alguien que las llevará a buenos lugares, leemos para ser poseídos por la particular manera de conocer el mundo que es una ficción literaria.*

Juan Gabriel Vásquez.

Desde el principio de este trabajo, se vislumbra una idea recurrente que ha estado presente en todo su desarrollo: un elemento clave para la construcción del personaje anómalo consiste en una visión de mundo particular que, gracias al tratamiento que de ella hace la literatura, cobra matices universales. Es decir, este personaje devela una forma de pensar la sociedad específica en la que se construye y, a su vez, sugiere un sentido latente que toca aspectos plurales del ser humano.

Esta condición particular-universal de la visión de mundo del personaje anómalo posibilita una búsqueda reflexiva de un pensamiento cifrado en la trama literaria. De ahí que la forma de leer abra o cierre la puerta de entrada al universo filosófico de las obras y sus personajes. Por esta razón, una lectura hermenéutica parte del presupuesto de que la literatura, por medio de un lenguaje estético, piensa al hombre y su existencia con todo lo que ello implica: sus pasiones, deseos, recuerdos y contradicciones. De ello se sigue que pensar la anomalía signifique explorar múltiples visiones de mundo en los personajes e intentar comprenderlas de la mano de las paradojas humanas.

A raíz de estas implicaciones, se hace necesario señalar que el personaje anómalo de la nueva narrativa colombiana ha sido construido en diálogo con la tradición literaria, de la cual se nutre estética y temáticamente. Sin embargo cabe aclarar que, pese a que las obras aborden tópicos literarios recurrentes, el contexto particular en el que se recrean hace que los personajes no constituyan una repetición de la tradición sino una nueva propuesta que permite leer el modo como el ser humano de hoy responde a las formas modernas del poder en sociedades concretas: la colombiana, en nuestro caso. Así, las novelas estudiadas tocan

temas como la maldad, el crimen, la adolescencia, el espíritu libertario de las nuevas generaciones de jóvenes, la música, los avatares de una sociedad violenta y la memoria histórica que han obligado a los escritores a un ejercicio de lectura del mundo actual en relación con lo que otros autores clásicos y contemporáneos proyectan desde sus ficciones, no para copiarlos sino para dar continuidad de otra manera a las reflexiones sobre el mundo y la sociedad que la literatura posibilita.

Aunado a lo anterior, un lenguaje estéticamente tratado que va más allá de lo anecdótico se convierte en el hilo que teje, entre los espacios de la trama, las visiones de mundo de los personajes. Debe decirse que éstos se constituyen gracias a una reflexión a través del lenguaje, por lo que en ellos confluyen filosofía y literatura como formas de creación y expresión de pensamiento crítico. Así las cosas, la puesta en marcha de la relación filosofía-literatura permite leer la anomalía en su profundidad. De este modo, se tiene que el personaje anómalo está constituido principalmente de ideas y lenguaje, por lo que un acercamiento desde lo estético y lo reflexivo permite observar la forma como éste se construye al interior de las narraciones como aquel cuya visión de mundo sugiere una crítica a las formas de poder que regulan la vida de los individuos y la sociedad.

Retornando un poco a los planteamientos de Michel Foucault respecto a la anomalía, se define al monstruo humano contemporáneo como el individuo peligroso. Como se pudo observar anteriormente, la nueva narrativa colombiana le da cabida al abordaje de este tipo de sujetos para recrearlos ficcionalmente. Contamos así con los ejemplos de Alexis en *La virgen de los sicarios*, Campo Elías Delgado en *Satanás*, Ricardo Valenzuela en *Recordando a Bosé* y Laverde en *El ruido de las cosas al caer*; quienes representan un peligro para el cuerpo social pero que, a su vez, señalan cómo la sociedad anómala en la que emergen coadyuva con sus mecanismos de exclusión, violencia y represión a crearlos. Esto dice mucho del contexto en el que tanto personajes, como autores y lectores estamos inmersos: una sociedad que inventa sus propios monstruos. Y, aunque lo aquí dicho no justifique la maldad exacerbada y la moral pacata de nuestro medio, sí contribuye a comprender lo que sucede para hacernos a una visión crítica frente al mundo en que vivimos.

Igualmente, al hablar del incorregible que aparece en el marco de instituciones cuyo fin es el control disciplinario de los miembros de la sociedad, que en nuestro caso se encarnan en la familia, el sistema judicial, los aparatos de inteligencia del Estado, la universidad, la iglesia, el hospital psiquiátrico, etc. Instituciones que hoy siguen asumiendo la vigilancia y control como piedra de toque del *statu quo*, pese a que se encuentran encubiertas por discursos y retóricas que justifican la violencia y otro tipo de prácticas contrarias a lo que predicán. Para la muestra, la nueva narrativa colombiana pone los botones: María del Carmen Huerta y Ricardito Miserable de *¡Qué viva la música!*; Fernando de *La virgen de los sicarios*; Andrés, el padre Ernesto y María de *Satanás*; Valenzuela y su barra de amigos en *Recordando a Bosé*; Yammara y Laverde en *El ruido de las cosas al caer*. Evidencia todos ellos del hecho que, actualmente, las técnicas modernas de domesticación siguen generando anomalías en los sujetos y los incorregibles se seguirán multiplicando en el enfrentamiento contra los aparatos represores.

En este mismo orden, al abordar el tema de la sexualidad Foucault nos pone frente a una reflexión de la manera como esta dimensión humana ha sido constreñida por diversos discursos acompañados de sus respectivos mecanismos. Resulta evidente que la práctica de lo prohibido en términos sexuales se multiplica con la vigilancia y control del cuerpo y la soberanía individual sobre él. En términos coloquiales: lo más prohibido siempre será lo más apetecido. Prohibición que se erige en principio potenciador de la anomalía sexual, que no es otra cosa que una respuesta liberadora frente a las pretensiones de intromisión al espacio íntimo corporal. A esto se acogen personajes como Alexis, Wílmara y Fernando desde la práctica de la homosexualidad; María del Carmen con su sexualidad desenfundada; Campo Elías con la masturbación; el padre Ernesto y sus experiencias sexuales pese a la presencia permanente de la culpa religiosa; Valenzuela y su sexualidad que evoluciona hacia la violencia contra Rosana; y Lucía Rivas, quien le hace frente a la tortura sexual sufrida por organismos del Estado con el bálsamo del erotismo.

Gracias a este asunto sexual, el control sobre el sujeto pretende pasar del cuerpo a la conciencia. En nuestro estudio, Lucía Rivas y el padre Ernesto son muestras de ello por cuanto escapan a tal pretensión al vivir sus sexualidades libremente. Cabe preguntar aquí:

¿de qué manera la sexualidad se constituye en una forma de coerción individual y social en el mundo contemporáneo? Valdría la pena pensar, entonces, en los modos como la literatura colombiana ha afrontado temas como la opción sexual distinta, el uso del preservativo, la planificación, el VIH sida, el aborto, etc., y cómo se enfrentan estas formas de soberanía individual sobre el cuerpo a las imposiciones de formas particulares de pensar y actuar como si fueran leyes universales. ¡La sexualidad libre representa un gran peligro para el poder!

Es necesario aclarar que los personajes no son anómalos *per se*, sino que, como se ha sugerido a lo largo de este estudio y en las líneas anteriores, éstos derivan su anomalía de su enfrentamiento con el *contexto*. Dicho en otras palabras, los personajes no son anómalos por sí solos: requieren estar ubicados en una sociedad anómala. En el caso que nos compete, vemos que los personajes se sitúan en la sociedad colombiana que camina por los oscuros tiempos del Estatuto de seguridad del gobierno Turbay, la violencia urbana que se toma las principales ciudades del país y la consolidación de los carteles del narcotráfico encabezados por Pablo Escobar y su posterior caída. Todo esto pone la anomalía de los personajes de la nueva narrativa colombiana bajo la perspectiva de la memoria histórica que la literatura ayuda a reconstruir desde la ficción.

En el contexto social colombiano, premoderno de pensamiento y negado al reconocimiento del otro, a la tolerancia, al respeto por las libertades individuales y a todo aquello que signifique sobrepasar el egoísmo, los sujetos son considerados anormales por el hecho de mostrarse rebeldes, contestatarios, diferentes y defensores de su diferencia. Resulta más fácil estigmatizarlos, ya que señalan con sus acciones el fracaso de las instituciones hechas para su vigilancia, control y castigo, que pensar en cambiar los patrones del poder en las distintas instancias. Desde este ángulo, podemos cuestionar a la familia, la escuela, la universidad, la cárcel, el reformatorio, el orfanato, el hospital psiquiátrico, etc.

Asimismo, se observa que en un país en el que pululan las leyes, paradójicamente la criminalidad se campea impune por todo el territorio poniendo el dedo en la llaga de la incapacidad del Estado por impartir la justicia que tanto pregona. Lo que sucede es que este

monstruo no ha sido contemplado por la ley, ya que sólo piensa en sujetos ideales, escapándosele lo humano, lo impredecible. Por estas razones, el valor de la nueva narrativa colombiana y la construcción, dentro de ella, de personajes anómalos, resulta una forma de poner en escena y reflexionar nuestra realidad.

La anomalía resulta definida, por tanto, desde el poder ejercido por las instituciones que pretenden imponer el orden por la fuerza. Hoy podemos ver casos concretos en nuestro medio: los jóvenes que escapan de las correccionales, la comunidad LGTBI que reclama sus derechos frente a una sociedad indiferente, los campesinos que reclaman condiciones justas para su trabajo ante un Estado represor, los estudiantes y profesores que se toman las calles para pedir una educación a la altura de nuestro tiempo, e incluso los grupos alzados en armas contra el establecimiento. Todos ellos anormales por no encajar dentro de los cánones de normalidad impuestos.

Ahora bien, la literatura también nos muestra al criminal o monstruo político que, como el dictador Zacarías Alvarado de *El otoño del patriarca*, se perpetúa en el poder a voluntad y ejerce el despotismo a ultranza. El patriarca hace lo que quiere con su pueblo y subalternos: viola y mata a su antojo. No puede olvidarse tampoco que, para Foucault, las dos formas del monstruo político están determinadas por el soberano despótico y el pueblo sublevado, ambos vigentes gracias a la sed de dominio. Este tipo de monstruo no es políticamente neutral, sino que persigue el poder o, teniéndolo, busca uno mayor. Buen ejemplo de ello, hoy, resultan ser los diálogos de paz en los que tanto el gobierno colombiano como las FARC están, de un lado de la mesa tras el sostenimiento del poder y, del otro, en su persecución.

En contraste con esto, otros resultan excluidos por el mismo poder que ellos mismos establecen, tal como le sucede al Bolívar de *La ceniza del libertador* y de *El general en su laberinto*, quien muere viendo cómo se divide, gracias a las estratagemas de la política, el fruto de sus hazañas militares. Ambos personajes demuestran que la actitud frente al poder político sigue siendo una tendencia temática importante para la literatura y que, en ese mismo sentido, puede constituirse en una fuente de acercamiento al problema de la

anomalía social e individual. Al señalar esta cuestión resulta interesante pensar, por ejemplo, en Hugo Chávez como sujeto a novelar y que daría pie a penetrar en la naturaleza humana de quien detenta el poder hasta la muerte y en su incidencia en la configuración de una sociedad que gira en torno a él.

Este tipo de lectura nos hace pensar, también, que en una sociedad cuyas normas legales y morales pretenden salvaguardar un orden racional, el instinto o, mejor dicho, el comportamiento instintivo, lleva en sí el germen de la irracionalidad y la locura. Consecuentemente, quien actúe de acuerdo a sus instintos se enmarcaría dentro de la anomalía. Sin embargo, ante esto se podría cuestionar: ¿qué sucede en los casos en que la racionalidad justifica la barbarie y el crimen?, ¿cómo confiar en la razón cuando en su nombre se cometen masacres, genocidios y exterminios?, ¿cómo entender que cuando la razón está del lado de quien tiene el poder, ahí sí se justifique la monstruosidad? Si consideramos, por ejemplo, las justificaciones de Hitler para llevar a cabo su proyecto de los campos de concentración y exterminio y su aceptación en la sociedad alemana como parte de su destino manifiesto, tenemos que la monstruosidad también busca su asiento en la razón, por lo cual esta no resulta garantía suficiente para evitar el horror y la crueldad. Todo lo contrario: es su aliciente.

Ante este reinado de la razón que elimina el instinto, personajes como Ricardito Miserable (*¡Qué viva la música!*) y Plubio García (*Recordando a Bosé*) muestran el fracaso de las instituciones que, en lugar de reconocerlos y tratarlos como parte de la sociedad, los lanza realmente a la locura y los excluye de manera deliberada. Lo único que hace una sociedad anómala por estos seres humanos es estigmatizarlos como enfermos y peligrosos, por lo cual es necesario controlarlos o suprimirlos por las vías de la medicación u hospitalización. Los personajes anómalos de la nueva narrativa colombiana evidencian que quienes son lanzados a la locura representa un peligro para alguien. Plubio, para el futuro profesional de los médicos de la Universidad de Caldas y Ricardito Miserable para una sociedad elitista que busca salvaguardar su imagen; ambos puestos a merced de instituciones psiquiátricas que no solucionan ningún problema, sino que lo agravan.

A despecho de esto, las prohibiciones e imposiciones de la ley y la moralidad no son suficientes para detener los instintos, pues estos son parte de nuestra naturaleza humana. Al respecto, los personajes centrales de las novelas estudiadas: Campo Elías Delgado, Ricardo Valenzuela, Antonio Yammara y Ricardo Laverde no se detienen ante ningún tipo de tara para efectuar comportamientos que a todas luces resultan lesivos para los otros y para sí mismos. Podemos decir frente a esto que, si bien no todos aspiramos a un poder máximo que desate una conducta criminal y monstruosa, en todos sí reside un instinto que desea realizarse. Justamente por ello el instinto escapa a la racionalización de la ley de manera que el acto instintivo se configura como el gran vector de la anomalía. El personaje anómalo es, ante todo, el individuo espontáneo que actúa según sus instintos. Espontaneidad que se enfrenta al ideal de control y represión de los poderes sociales. Luego, ¿quiénes son los sujetos normales? No son otros sino aquellos que entregan su cuerpo y pensamiento a merced del aparato productivo del Estado. El librepensador y el dueño de su propio cuerpo resultan anormales por cuanto no se dejan controlar y no sirven a los intereses de las instituciones. Tal es el caso de los personajes de las novelas leídas: Fernando, María del Carmen, Andrés, Valenzuela y sus amigos y Yammara.

De todo lo dicho se puede establecer que, para la nueva narrativa colombiana, la tendencia temática del personaje anómalo en contextos de anomalía social es un tema de interés para escritores y lectores. Observar, por ejemplo, el número de ediciones de *Satanás* y la continuidad del tema del crimen en la obra de Mendoza como vector literario habla de lo altamente significativo que resulta pensar esta cuestión. También, ver cómo en Campo Elías Delgado se sintetizan todas las anomalías planteadas por Foucault es una manera de dialogar con categorías teóricas pensadas para comprender el problema de lo humano: aquello impredecible, contradictorio, instintivo, incontrolable. En *La virgen de los sicarios* personajes como Alexis y Wilmar vistos desde la perspectiva de Fernando nos hablan de un mundo que construye sus propios sujetos anómalos, aunado al problema histórico de la violencia que se ha tomado la ciudad. Y en *El ruido de las cosas al caer*, el narcotráfico trasluce una tragedia social trenzada con las tragedias personales y familiares de los personajes. Ante esto, la literatura colombiana de hoy no es ajena, por cuanto este personaje



anómalo asume una forma de pensar la sociedad y el mundo de hoy en el que guerras, odios y violencias alimentan nuestra realidad y nuestras ficciones.

Retornando un poco a los antecedentes, Andrés Caicedo señaló con su obra que los personajes se convierten en íconos de una generación y termómetros de la misma. En medio del contexto de una generación joven que se desencanta del mundo adulto, los personajes anómalos asumen una voz que pasa por la vivencia de una sexualidad al límite, lo que los hace dueños soberanos de sus cuerpos y escapan a la normalización. Éstos conforman una generación psicodélica en la que se democratiza la anomalía y que construye su visión de mundo desde la velocidad de la música, la rumba, la alucinación, el ímpetu de la existencia, proponiendo una reflexión sobre la sociedad. Ricardito Miserable y María del Carmen son personajes incorregibles que no se adaptan a lo promulgado por las instituciones y que denuncian su fracaso, por lo cual buscan otros horizontes de sentido.

Por su parte, en *La ceniza del libertador* la condición humana escapa al control institucional y señala al personaje como anómalo desde el establecimiento. Bolívar resulta anómalo al perder el poder y tener que sujetarse a él; se convierte en un estorbo, después de ser un héroe. En su viaje final, se enfrenta al mundo burocrático de los papeles. Es un incorregible designado por el nuevo aparato de poder: la patria. Lo realmente anómalo, en el caso de Bolívar, son las condiciones de una sociedad que desecha a sus hombres más importantes. La patria que nace bajo los dolores de la división, la violencia, la conspiración y la lucha por el poder configura la anomalía de la sociedad. Es decir, la anomalía es un principio constitutivo de lo que se llama patria.

En este orden, resulta interesante decir que en *La virgen de los sicarios*, a más de contar con Alexis y Wilmar como criminales que evidencian la democratización o atomización del monstruo, y con Fernando que se asume como un sujeto anómalo por fuera del aparato productivo, escritor y *flâneur* de la ciudad, también se puede observar un mundo violento y en crisis: Colombia, el país más criminal de la tierra y Medellín la capital del odio. Medellín es vista por aquel como personaje anómalo; ciudad-personaje fragmentada en correspondencia con Fernando (sujeto escindido). Medellín muestra la anomalía de la

sociedad colombiana, en la que la violencia y la muerte se pasean libremente por el territorio, mientras todo se olvida gracias a espectáculos masivos como el fútbol. No es otra cosa que una ciudad de sicarios llena iglesias. Una ciudad partida en dos: Medellín y Medallo. Un centro aparente rodeado de una periferia podrida.

Centrándonos nuevamente en las novelas del corpus, en *Satanás* hallamos una reflexión acerca de la maldad, que no resulta ser un a priori de la subjetividad, sino que deviene de las condiciones concretas de vida de los personajes. Parece metafísica, pero es concreta. Al igual que en *La virgen de los sicarios*, esta novela construye a sus personajes con la violencia y las características del medio social en que se desenvuelven. Los personajes viven violencias plurales, es decir, cada uno en su espacio particular vive la violencia de una manera distinta. A través de sus personajes se puede observar que la anomalía se construye desde la trama, más que desde el discurso. El mal, como realidad presente e innegable en el desarrollo de la sociedad está ahí, a la orden del día, en la vida cotidiana. En algunos personajes como Campo Elías se manifiesta más que en otros. Sin embargo, es un peligro potencial que se encuentra al interior de cada ser humano como posibilidad.

La falta de oportunidades y la exclusión indican síntomas de una sociedad enferma de injusticia, desigualdad e inequidad que son caldo de cultivo para el delito, visto como una de las tantas salidas al infortunio. Razón por la cual la anomalía está presente como ser en potencia, lo que significa que todos podemos llegar a serlo, pese a que sólo algunos, como Campo Elías, lo son en acto. Cuando la sociedad le da la espalda al sujeto y lo margina, lo impulsa a que se vaya en su contra y rete sus leyes e instituciones.

La novela de Mendoza enseña que las formas de vida normal cierran el mundo a las personas menos favorecidas. Esta injusticia hace parte de la normalidad de nuestro *modus vivendi*. Querer superar tal injusticia impulsa al sujeto a la anomalía, toda vez que lo hace por las vías que la sociedad misma le prohíbe. Por eso María acepta la propuesta de Pablo, ya que las desigualdades, la inequidad y la falta de oportunidades son condiciones concretas de una sociedad que obliga a los individuos a jugar con la ley e ir más allá de ella, o sea violarla, transgredirla, para salir de la frustración.

Andrés encarna la anomalía del que se aísla y rompe con el carácter gregario de la sociedad. Esta característica también la podemos ver en Fernando. El artista, llámese pintor o escritor, desde su quehacer, se resiste a las formas de poder impuestas por instituciones como la familia. La anomalía de Andrés (y del artista en general) proviene de una actividad de resistencia contra las instituciones; en este caso particular contra la figura despótica paterna. En esto juega un papel preponderante la imaginación. Actualmente, en nuestra sociedad de control, la “loca de la casa” representa un peligro porque libera a los individuos mentalmente a partir de prácticas que para algunos son incómodas. Nuestra historia reciente atestigua cómo se silencia bajo las balas el humor político y el modo descarado en que se coarta la libertad de prensa en Colombia. Por encima de esto, la anomalía connota algo que va mucho más allá de la mera rebelión, ya que crea unos horizontes de sentido y visiones de mundo diversas. Vale la pena, en este espacio, el homenaje a Jaime Garzón y Guillermo Cano.

Por su parte, el padre Ernesto mete el dedo en la llaga de la religión. En un mundo moderno y racional se argumentan, incluso, las acciones más monstruosas (ya hablamos anteriormente de Auschwitz), mientras que la religión trabaja pensando en sujetos ideales, pero se le escapan las condiciones concretas de vida de los seres humanos que resultan impredecibles. Hasta que, finalmente, la religión también termina convertida en una forma más de justificar la maldad. Para el hombre que se confiesa con Ernesto, la angustia, la desesperación, el insomnio, el miedo de sí mismo, los nervios a punto de estallar, su mente delirante, son condiciones concretas de la maldad.

Por esto, ser anómalo significa devenir otro. Todos tenemos esa posibilidad bajo la sombra de la maldad, pues la anomalía está ahí –como ya dije- en potencia. Vale la pena preguntarnos: si como humanos nuestra condición es cambiante e impredecible, ¿hasta dónde podremos resistir? E ahí la ironía de la religión, que en medio de un espíritu incendiado por las condiciones concretas de la maldad, le dice al hombre: ¡puedes ir en paz! La monstruosidad, por tanto, es una fuerza que va más allá de lo divino y lo humano, por cuanto existen condiciones que escapan de la racionalización humana y de las creencias metafísicas. Ante esta incapacidad de la religión por comprender lo humano, se puntualiza

el fracaso de las instituciones que siempre llegan tarde y nos preguntamos: ¿De qué manera actúan frente a los individuos que supuestamente protege?

A través del diario de Campo Elías se asiste al registro de una visión de mundo particular que, más que un mero discurso, se realiza en acciones. Paradójicamente con él nos acercamos al hecho que, mientras que el personaje anómalo es señalado por la sociedad como tal, éste ve la anomalía en el otro. Desde su condición humana ve un mundo extraño, raro, al punto de no entender ni los comportamientos, ni los pensamientos de los demás. Esta incompreensión mutua, bilateral, se funda en que cada quien ve el mundo desde su orilla particular. Lo peligroso de un personaje como Campo Elías es que revela la baja condición de la sociedad en que vive. Entonces, ¿quién prescribe lo normal y lo anormal?; ¿cuál es el tipo de mentalidad que crea la anomalía? Es la conciencia de rebaño la que lo determina. Por ello, el indisciplinado es proscrito por su desadaptación a las reglas impuestas por el rebaño social. Es una pieza que no funciona bien en la máquina. Un virus enfermizo para el cuerpo sano. Observar con atención a Campo Elías, misógino y masturbador, recuerda que la anomalía en términos sexuales no sólo se circunscribe a la niñez (como podría interpretarse en Foucault), sino que también es cuestión del adulto. Esto acompañado por el fracaso de una “sexualidad normal”. Una anomalía resultante de la lucha de fuerzas al interior del ser humano en el que confluyen las posibilidades del bien y el mal que, en relación con las condiciones concretas de vida, prevalece una sobre otra. Lucha interna de instintos y pulsiones que nos hace sujetos impredecibles.

La forma como el personaje anómalo se ve a sí mismo fundamenta la anomalía. En nuestro caso, Campo Elías se reconoce como un héroe con un destino manifiesto, en quien la experiencia de la guerra (Vietnam) construye la subjetividad por medio de la violencia a la que lo obliga la institución militar. Sus recuerdos sangrientos son improntas internas que no le dejan en paz. Entonces, ¿cómo se reconoce a sí mismo el anormal? Se reconoce como un ser contradictorio, que no es capaz de superar tal contradicción, por lo cual su vida es desgraciada, ya que no se siente de ninguna parte, ni se adapta, ni cae bien en ningún lado. Además, el personaje anómalo se reconoce múltiple: no es uno, sino dos y hasta muchos. Es bueno y malo a la vez. La escisión de su conciencia forma parte de su anomalía. De ahí

sus deseos de ser escritor, de poder vivir muchas vidas en un solo cuerpo, de vivir en lo doble y lo múltiple. Es así como la literatura explora las anomalías humanas por medio de un pensamiento atropellado y contradictorio. El monstruo Campo Elías ve al otro como un enemigo a eliminar. Por esta razón, resulta ser un individuo peligroso que llega a un estado hiperbólico: una violencia que se ejerce contra la sociedad y, finalmente, contra sí mismo.

Al volver a *Recordando a Bosé*, vale la pena mencionar que Mejía Rivera se ha preocupado por una reflexión sobre lo anómalo en novelas anteriores, específicamente en *La casa Rosada*, donde trata directamente la institución psiquiátrica; *Pensamientos de guerra* y *El enfermo de Abisinia*, en las que aborda personajes de la filosofía y la literatura – Wittgenstein y Rimbaud-. La aclaración va en el sentido de que cada obra merece un estudio particular desde la perspectiva del personaje anómalo, dadas sus características: el enfrentamiento a una institucionalidad, la vivencia de una sexualidad libre y el extrañamiento de sí mismo en medio de la enfermedad y la guerra. Como es apenas obvio, el espacio de esta tesis es insuficiente para ello, pero queda latente la inquietud.

En la novela aquí leída, Ricardo Valenzuela vive la transición de la adolescencia a la juventud adulta con la sexualidad como telón de fondo de su cambio de edad. Su anomalía sexual se desarrolla de la mano con el despertar hacia el enamoramiento: el profundo deseo humano de una intersubjetividad amorosa; y de los arrebatos del instinto, siempre presente, listo para explotar. Para Valenzuela, la celotipia constituirá parte de su anomalía permanentemente. Su obsesión será buscar un principio explicativo para esta situación, tras lo cual hallará aquellos monstruos: los celos que alimentan el monstruo interior que dormita como un dragón que despierta gracias a cualquier ruido.

Existe también una tensión entre la culpa y la sexualidad que se enfrentan en una lucha sin cuartel. La sexualidad, impulsada por la pasión y el instinto, construye la anomalía de los personajes que se desbocan hacia ella. En contrapeso, la institución religiosa infunde la culpabilidad como forma de control y regulación, imponiendo unos cánones de normalidad que, quien se atreva a romperlos es señalado como anómalo. Todos estamos sujetos a las pasiones que nadie controla. Esto es lo que pretende evitar la religión con su discurso sobre

la culpa: que cada quien sea dueño de su cuerpo. Culpabilidad que coarta la libertad individual para ser feliz, incluso con lo más propio e íntimo de sí.

Notemos además que la violencia del país cobra ecos en la ciudad y la universidad. Indudablemente, comprobamos de nuevo que aquella es uno de los elementos de construcción del personaje anómalo de la nueva narrativa colombiana. La situación política y social del país es tierra fértil para su nacimiento y desarrollo. La universidad se convierte en un campo de batalla que excluye a los mejores, volcándolos a la locura. Los personajes anómalos se crean con el concurso de las instituciones que albergan en su seno los reductos de una sociedad violenta dentro de la que sirven como controladores de los individuos y masas. Por ello, la universidad es un reflejo de la sociedad que forma para la obediencia ciega a la institucionalidad. Empero, la literatura se propone como un refugio en medio de un mundo violento atravesado por las pugnas del poder y el sometimiento. En ella los anormales encuentran una posibilidad de estar en el mundo y de resistirse al poder.

El personaje anómalo proyecta su visión de mundo discursivamente, pero no se queda sólo en un discurso. Su pensamiento genera unas acciones específicas. Esta manera particular de ver la sociedad por parte del personaje anómalo lo hace inconveniente para su medio. Desde allí se impulsan sus búsquedas interiores, de las que la anomalía resulta como una manera de actuar atípica. Es de aclarar que las búsquedas no son anómalas, sino lo que el sujeto hace desde y con ellas. Una conciencia de mundo que crea una manera de pensar y vivir que lleva a Valenzuela a la anomalía. Tal conciencia de mundo lo lleva a definir su contexto como un ente de violencia generalizada y lo pone en una situación incómoda. Metafóricamente, para éste los personajes anómalos son los hijos bastardos de una sociedad violada por la política, lo que permite pensar de modo crítico al ser humano, quien ha inventado una moral para la destrucción. La normalidad, entonces, tiene que ver con el *modus operandi* de una sociedad violenta, a fin de que nadie se resista a ella. En este sentido, lo que hace la literatura es desenmascarar la política y los nefastos resultados de la lucha por el poder.

Valenzuela busca el principio de la celotipia en su niñez, quien, en diálogo con Foucault, nos muestra que la sexualidad está presente en el transcurso de todas las anomalías. Es evidente que esta configura la subjetividad y está presente en la estructuración de la conciencia y, por tanto, es definitiva para la definición de lo anómalo. Esta cuestión lo obliga a convertirse en un observador de sí mismo, para lo cual resulta muy útil la escritura de sus memorias, fenómeno que ocurre en los tres personajes principales del corpus estudiado (Campo Elías, Valenzuela y Yammara como escritores). Esto revela una clave literaria: la visión de mundo del personaje anómalo constituye una búsqueda de sí mismo que pasa por la escritura.

Debatirse entre una vida pensada y otra experimentada sumerge a Valenzuela en un conflicto interno que desencadena una agresividad incontrolable hacia Rosana y su madre. Su anomalía se torna en algo fuera de todo límite, que desata al peor de sus monstruos. De ahí que la anomalía de los personajes reflexione sobre la sociedad, y el valor de la literatura sea pensarla. Al igual que Fernando, el transeúnte urbano de *La virgen de los sicarios*, Ricardo Valenzuela se hace un caminante de la ciudad que, en su anomalía, cambia de identidad y deviene otro. La anomalía es parte del desarrollo de la vida de los seres humanos y, al final, cada uno se labra un destino diferente, de acuerdo a sus propias determinaciones.

Subrayemos ahora que, gracias a *El ruido de las cosas al caer*, se recalca que los personajes anómalos de la nueva narrativa colombiana están contruidos por la violencia que ellos dialogizan en sus subjetividades. En el caso de Yammara y Laverde, ambos están contruidos por el deyecto de la caída, que se relaciona con el contexto del país que sucumbe ante el fenómeno del narcotráfico y que encarnan en sí mismos la muerte, el fracaso, el descenso. Otra idea que construye la anomalía en la novela es el recuerdo en el que se sumergen Yammara y Laverde. El recuerdo aísla a los personajes y desde su alejamiento señalan la anomalía de la sociedad.

La idea de la caída desmitifica el lugar común que pregona que lo normal de la vida es que las personas busquen ascender; sin embargo, estos personajes caen, fracasan y se hunden en

el fango de la tragedia nacional. Las historias de las caídas se anclan en la memoria marcando a los hombres y la sociedad; el recuerdo que los personajes reconstruyen nos recuerda a los lectores la violencia y la anomalía de la sociedad en la que vivimos. Ante lo cual nos preguntamos ¿cómo hacer para sobrevivir en una sociedad violenta, como la colombiana?

Yammara y Laverde nos ubican en la costumbre de un país habituado a vivir con la violencia pegada a sus medios de comunicación, que se vuelven indicadores de la anomalía social. Esta novela a través de sus personajes, reflexiona sobre la manera como el crimen se ha hecho parte del ethos social, pues se ha tomado las capas más internas llegando a dañar, incluso, a la naturaleza. El Estado, las leyes, las instituciones y el control social no son otra cosa sino un sistema que no tienen en cuenta lo humano ni lo ético. En consonancia con Vallejo, podemos ver que en Colombia la violencia alcanza a los animales ya que el modo como se les mata y maltrata dice mucho de esta sociedad (*verbi gracia*: los perros y los hipopótamos).

Todo el relato se convierte en una catarsis por medio de la cual el personaje anómalo trata de afrontar su desgracia valiéndose de la escritura. Esto lo hace un ser extraño que juega con el tiempo y el recuerdo, recreando la visión de un mundo y un pasado violento que deja vestigios en el presente. En ese orden, la memoria no trae nada beneficioso a la vida: aquí se ancla la relación entre recuerdo y anomalía. El recuerdo hace daño y no permite que los seres humanos funcionen normalmente. Sin embargo, desde la evocación se comprende el pasado; es decir, quien recuerda se hace anormal porque comprende el mundo. Y, dado que el recuerdo genera anomalía, podemos inferir que lo normal es el olvido y la ignorancia. Esa dupla recuerdo-comprensión nos hace pensar, entonces, que una sociedad que recuerda es difícil de dominar, por lo que, pese a lo doloroso, el recuerdo trae en sí una clave para la libertad.

Por medio de estos personajes vemos cómo la anomalía de la violencia se toma la sociedad hasta imponerse como lo normal. Yammara y Laverde son personajes anormales fruto de una sociedad anómala que los sumerge en la paranoia urbana. Lo mismo se puede decir de



Fernando Vallejo y María del Carmen Huerta. Estos sujetos que recogen la memoria colectiva de una generación sufren la atomización o democratización de la anomalía, ya que todos pueden padecerla. En Yammara y Laverde confluye la carga semántica del símbolo de una generación atravesada por la violencia, el gran monstruo que se muestra en la novela. Estos son las víctimas con los que ésta se sacia.

En un país sin memoria, Yammara recuerda a Laverde y reconstruye su pasado. Luego, lo anómalo en este personaje es su memoria histórica. En un país sin memoria es extraño que alguien recuerde algo. Gracias al recuerdo, Yammara como narrador se hace otro distinto del narrado. Se reitera aquí que una característica del personaje anómalo es que deviene otro y que su visión de mundo es poco alentadora, debido a su condición escindida. Máxime cuando en Colombia se vive en una anomalía permanente que se ha normalizado en la cotidianidad. Por consiguiente, lo anómalo en términos humanos se ha vuelto lo normal socialmente.

En una sociedad anómala los inocentes pagan como si fueran culpables. Esto dialoga vivamente con Vallejo, quien afirma que todos somos culpables, y si nos reproducimos más. Y en lugar de corregir, la cárcel cansa a la gente; esto es, las entidades correctivas lo que hacen es acabar con el ser humano. En una sociedad así, con tales instituciones apéndice donde se pone lo que se desecha sin tratar de salvarlo, no se vive, se sobrevive. O, mejor dicho, en medio de nuestra inequidad originaria, mientras pocos viven a sus anchas la mayoría purga la pena del sufrimiento.

En tal contexto, para Yammara y Laverde sus acciones traen consigo consecuencias que los trasforman. Lo que hacen los muda de una condición a otra, cada vez más baja. Laverde representa un sujeto que no es normal ante la ley pero cuya oportunidad de delinquir vino de una sociedad gobernada por esas mismas leyes que lo señalan como anómalo. Se observa así que la ley trae dentro de sí la contradicción entre la ilusión del control y la laxitud de un estado ineficiente para ejecutarla.

Finalmente, asistimos al contexto de la vida decadente y triste de Laverde, en la que Yammara comparte su caída. Ambos conllevan la anomalía de no vivir libres del pasado que les atormenta y de una sociedad violenta. Ambos son personajes anómalos dentro de una sociedad anómala que los fustiga bajo el ruido de las balas, de la violencia, de la desgracia de la muerte. Muerte que está presente en la construcción del personaje anómalo de la nueva narrativa colombiana, mostrándole su rostro de modos distintos a Campo Elías Delgado, Ricardo Valenzuela, Antonio Yammara y Ricardo Laverde. Muerte que, paradójicamente, nos recuerda que la literatura es ante todo una opción de vida.

## CONCLUSIONES

### *Perspectivas*

*Una lectura filosófica al personaje anómalo de la nueva narrativa colombiana*, más que arrojar conclusiones últimas o definitivas deja un campo abierto para el debate y la investigación. Por ello, a este apartado lo he llamado *perspectivas*, pues desde aquí se pueden plantear posibles temas de reflexión a futuro que han de considerarse, no palabras finales, sino provocaciones para agudizar la mirada a través de las diferentes ventanas que quedan abiertas. A continuación, nos asomaremos a algunas de ellas.

La primera ventana abierta orienta nuestra vista hacia la observación de aquello que identifica a los personajes anómalos aquí estudiados, en los que confluyen tendencias temáticas comunes que, a futuro, pueden constituirse en problemas de investigación. Tenemos así el tratamiento que la literatura hace del medio social en el que éstos se desarrollan; la presencia permanente de la violencia y la muerte que merodea alrededor de ellos; la necesidad de la escritura como catarsis personal de su malestar existencial que cuestiona las estructuras del poder y sus formas de imposición; y la propuesta de una visión de mundo particular que permite hacer una lectura de la realidad nacional. Estos asuntos demuestran que desde la novela colombiana podemos leer *en contexto*, toda vez que los personajes no son anómalos *a priori*, sino que resultan *a posteriori* del enfrentamiento contra las condiciones concretas de vida de la sociedad y los mecanismos de vigilancia y control con que se pretende subyugar al individuo.

Desde la segunda ventana, vemos que los personajes de nuestro corpus, pese a compartir las características establecidas gracias a la teoría de Foucault, no son exactamente iguales entre ellos, sino que cada uno asume su propia manera de ser anómalo. En Campo Elías se sintetizan todas las anomalías: la del monstruo por cuanto encarna al criminal peligroso; la del incorregible porque no se adapta a las instituciones sociales; y la sexual por su alejamiento de la intersubjetividad por medio de la masturbación. Él es tan sólo una muestra, entre muchas, del sujeto degenerado en el cual confluyen todas las formas de anormalidad. Otros prototipos son representados por Valenzuela y la pareja Yammara-Laverde. En el primero, la anomalía se despliega gracias al cambio de edad y el despertar

de una sexualidad que se desborda en violencia, a la par que se enfrenta a la represión del sistema universitario. Mientras que para los segundos, la anomalía viene de una sociedad que los excluye y que trenza sus historias personales con la tragedia de un país que se hunde en el abismo de la violencia urbana y el narcotráfico. Hacerle un seguimiento a éstos prototipos de personajes resultaría un buen filón investigativo para posteriores estudios.

Una tercera ventana nos asoma a la pertinencia de la teoría de Foucault sobre la anomalía como herramienta conceptual y su profunda relación con la literatura. Este enfoque permite una reflexión acerca de cómo se puede generar una forma de comprender el mundo desde lo literario, en diálogo con otros saberes. Diálogo que se posibilita gracias a que la anomalía, vigente no sólo para el discurso psiquiátrico o filosófico, se incorpora a la narrativa desde una postura crítica para recrear al hombre de nuestro tiempo, en su lucha frontal contra unos poderes normalizadores que castran su libertad física y mental.

En cuanto a la relación de la teoría con el corpus de personajes abordados, se puede establecer que la narrativa comporta un campo o punto de encuentro entre diversos discursos y saberes que, juntos, pretenden pensar fenómenos humanos y sociales. La literatura es, entonces, un cruce de caminos que se enriquece desde la reflexión conjunta entre una filosofía y una imaginación que subyace al lenguaje estético, dando cuenta de nosotros y de nuestro mundo. Cuestión esta que sugiere sendas conceptuales por recorrer.

Enseguida de esta, la cuarta ventana da hacia el horizonte de un pensamiento filosófico-literario sobre el hombre y el mundo. Es decir que, desde esta investigación, en la que se trata al personaje anómalo en el contexto local y nacional, se da luces para pensar en el ser humano y la sociedad como productos histórico-culturales que comparten unas características universales en el ámbito particular. Se colige de ello que la literatura y la filosofía no sólo sirven para leer a los personajes encerrados en sí mismos, sino que también posibilitan pensar al ser humano en su complejidad e implicaciones con un mundo en el que luchan por encontrar su lugar. En el trabajo aquí presentado se asumen la filosofía y la literatura como formas de acercamiento y comprensión de lo humano y lo social. Es evidente que cada una por separado tiene mucho para decir; sin embargo, su relación potencia una reflexión en la que lenguaje y pensamiento crean un puente a través de los personajes, los cuales nos muestran que estas no tienen por qué estar necesariamente en

compartimentos aislados, sino que la novela las reúne para permitirnos una lectura de la realidad.

La quinta ventana nos anuncia que los personajes, desde su condición anómala, resultan ser fuertes críticos de una sociedad en la que imperan una moral pacata, acompasada por mecanismos de poder y exclusión que buscan que las generaciones se ciñan ciegamente a los mandatos de una ley hecha para favorecer a pocos a costa de la mayoría; de unas ciudades que han incursionado en la modernización bajo el precio de las violencias que las han anegado y desbordado; de la adhesión acrítica a unos cánones de normalidad que supuestamente garantizan el orden y la racionalidad de los actos humanos, pero que contrario a ello, lanzan al hombre a la irracionalidad, la injusticia, la inequidad, el caos. Personajes que muestran la profundidad de la brecha entre las aspiraciones de una ley que pretende controlarlo todo y una vida que se escapa de sus manos por ser, precisamente, incontrolable. Panorama sociocrítico que vale la pena explorar en otros espacios.

Para finalizar nuestra visión prospectiva, la sexta ventana nos recalca de modo insistente la necesidad de llevar a cabo investigaciones frente al problema de la anomalía en literatura. Requerimos, entonces, de profundas reflexiones que nos ayuden a comprender lo que somos y lo que nos está sucediendo como individuos y sociedad. Para este propósito, la literatura es el espejo en que nuestra imagen humana se refleja y nos invita a observarnos desde la ficción. Por esta razón, la anomalía comporta una cuestión vigente y que seguramente continuará presentándose de manera especial en la narrativa, debido a que nuestra sociedad carece de referentes que nos ayuden a reconocernos, pues los discursos cientificistas y academicistas poco se preocupan en ahondar en las paradojas de nuestra naturaleza humana. A este vacío la nueva narrativa colombiana responde desde su potencia moral, en el sentido en que lo plantea Kundera: “descubrir lo que sólo una novela puede descubrir es la única razón de ser de una novela. La novela que no descubre una parte hasta entonces desconocida de la existencia es inmoral. El conocimiento es la única moral de la novela” (2007: 16).

Quedan, pues, estas ventanas abiertas para que nos asomemos con pasión inquisitiva hacia el horizonte ficcional de las anomalías del individuo y la sociedad, que se tejen con las tramas de nuestras propias vidas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo Carvajal, Juan Manuel. (2010). *Siete locos de la narrativa argentina contemporánea*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.
- Caicedo, Andrés (2009). *¡Que viva la música!* Bogotá: Norma.
- Cruz Kronfly, Fernando (1987). *La ceniza del libertador*. Bogotá: Planeta.
- Cruz Kronfly, Fernando (1994). *La sombrilla planetaria*. Bogotá: Planeta.
- Daroqui, María Julia. (2001). *Escribir el sujeto anómalo. Desleer el negrero de Novás Calvo*. Revista Iberoamericana. Volumen LXVII. Números 194-195.
- Deleuze, Gilles. (1977). *Rizoma*. Valencia: Pre-textos.
- \_\_\_\_\_. (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus.
- \_\_\_\_\_. (2006). *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción editora.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Dos regímenes de locos: textos y entrevistas*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (2002). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Flórez, Antonio María. (2009). *Transmutaciones: literatura colombiana actual*. España: Editora regional de Extremadura.
- Forero Quintero, Gustavo. (2012). *La anomia en la novela de crímenes en Colombia*. Bogotá: Siglo del hombre editores.
- Foucault, Michel. (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (1999). *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2005). *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Seguridad, territorio, población: Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- \_\_\_\_\_. (2006). *La hermenéutica del sujeto. Curso en el Collège de France (1981-1982)*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

\_\_\_\_\_. (2007). *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

\_\_\_\_\_. (2008). *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo Veintiuno editores.

\_\_\_\_\_. (2010). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

García Márquez, Gabriel. (1967). *Cien años de soledad*. Bogotá: Oveja negra.

García Márquez, Gabriel (1975). *El otoño del patriarca*. Bogotá: Círculo de Lectores.

García Márquez, Gabriel (1989). *El general en su laberinto*. Bogotá: Oveja Negra.

Gil Montoya, Rigoberto (2011). *Tendencias estéticas y temáticas de la nueva narrativa en Colombia*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.

Giraldo, Luz Mery. (1994). *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*. Bogotá: Centro editorial javeriano.

\_\_\_\_\_. (1995). *Fin de siglo: narrativa colombiana, lecturas y críticas*. Bogotá: Centro editorial javeriano.

\_\_\_\_\_. (2004). *Ciudades escritas*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Kundera, Milan. (2007). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.

Llurba, Ana. (2009). *La experiencia anómala del yo: el erotismo en Marosa di Giorgio*. Revista Konvergencias Literatura. Año III. Número 10.

Lynch, Enrique. (2007). *Filosofía y/o literatura: identidad y/o diferencia*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Marguch, Juan Francisco. (2011). *Espacios anómalos, imaginaciones del presente*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Mejía Rivera, Orlando. (2002). *La generación mutante: nuevos narradores colombianos*. Manizales: Editorial Universidad de Caldas.

Mejía Rivera, Orlando. (2009). *Recordando a Bosé*. Manizales: Editorial Universidad de Caldas.

Mendoza, Mario. (2002). *Satanás*. Bogotá: Planeta.

Menton, Seymour. (2007). *La novela colombiana: planetas y satélites*. Bogotá: Fondo de cultura económica.

Nussbaum, Martha. (1995). *Forma y contenido, filosofía y literatura*. Revista Estudios de Filosofía de la Universidad de Antioquía. Número 11.

\_\_\_\_\_. (1997). *Justicia poética: la imaginación literaria y la vida pública*. Barcelona: Andrés Bello.

\_\_\_\_\_. (2005). *El conocimiento del amor: ensayos sobre filosofía y literatura*. Madrid: A. Machado libros.

Rincón, Carlos (1996). *Mapas y pliegues: Ensayos de cartografía cultural y de lectura del Neobarroco*. Bogotá: Colcultura.

Rorty, Richard. (1998). *El giro Lingüístico*. Barcelona: Paidós.

Sartre, Jean Paul. (1969) *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.

Vallejo, Fernando (1994). *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara.

Vásquez, Juan Gabriel. (2009). *El arte de la distorsión*. Bogotá: Alfaguara.

Vásquez, Juan Gabriel. (2011). *El ruido de las cosas al caer*. Bogotá: Alfaguara.

Viviescas, Fernando y Giraldo, Jaime. (1994). *Colombia: El despertar de la modernidad*. Bogotá: Foro nacional por Colombia.

Williams, Reymond Leslie. (1991). *Novela y poder en Colombia 1844-1987*. Bogotá: Tercer mundo editores.