

Figuraciones de la comunidad en la obra literaria de Rafael Humberto Moreno-Durán.

Autor:

Henao-Jaramillo, Simón

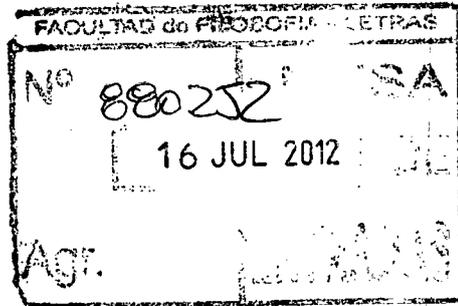
Tutor:

Sancholuz, Carolina

2012

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Magíster de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Literatura Española y Latinoamericana.

Posgrado



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA.

**FIGURACIONES DE LA COMUNIDAD EN LA OBRA LITERARIA DE
RAFAEL HUMBERTO MORENO-DURÁN
TESIS DE MAESTRÍA**

MAESTRANDO:

SIMÓN HENAO-JARAMILLO

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. CAROLINA SANCHOLUZ

Buenos Aires, julio de 2012

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Índice

Introducción

La cuestión de la comunidad y los alcances de una noción crítica.	3
A manera de presentación.	3
Comunidad y literatura.	5
Jean-Luc Nancy y la comunidad que no (es) obra.	7
Roberto Esposito y aquella imposible comunidad necesaria.	13
Los alcances de una noción crítica.	16
Consideraciones históricas.	19

Primer Capítulo.

<i>Juego de Damas y la celebración desencantada.</i>	25
Figuras del desencanto.	25
Los unos con los otros: simultaneidades y trastrocamientos.	31
La fiesta y la comunidad: lo propio y lo impropio.	38
Anexo.	41

Segundo Capítulo.

La figuración melancólica de la comunidad en <i>El toque de Diana</i>.	44
La violencia y la melancolía.	44
La disposición melancólica.	46
La comunidad melancólica.	51
La figuración melancólica de la comunidad.	62

Tercer capítulo.

<i>Finale capriccioso con Madonna y la comunidad de lo íntimo.</i>	65
Cuerpo, espacio, memoria.	65
“Caprichosas geometrías de carne”: la comunidad entre los cuerpos.	70
“Catástrofe arquitectónica”: los adentros de la comunidad.	75
La comunidad de lo íntimo.	81

Conclusiones

Las tres comunidades de <i>Femina Suite</i>.	88
---	----

Bibliografía.	97
----------------------	----

Introducción.

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

1. A manera de presentación.

Esta tesis se propuso estudiar la obra narrativa del escritor colombiano Rafael Humberto Moreno-Durán, limitándose a las tres novelas que conforman la trilogía *Femina Suite*. Para ello se tuvieron en consideración los procedimientos de escritura y las estrategias narrativas con que se procesa y se visibiliza la cuestión de la comunidad. La idea de comunidad, desde un principio de la investigación, fue entendida como un concepto crítico-operativo que refiere a múltiples modos en que los sujetos se relacionan los unos con los otros y con los cuales se problematizan categorías históricas como Identidad, Nación y Estado. De esta manera se buscó echar luz sobre el corpus de Moreno-Durán como una narrativa que se desmarca de estas categorías, sin dejar en ningún momento de lado las problemáticas sociales y los complejos procesos políticos e históricos en que tal literatura se inscribe, sino por el contrario, incorporándolas con una serie de particularidades que permitieron una lectura entrecruzada entre las distintas nociones teóricas acerca de la comunidad y el trabajo crítico e interpretativo de la obra del escritor colombiano.

En procura de analizar los diferentes rasgos con que en estas tres novelas figuran las problemáticas sociales y las complejidades políticas e históricas fue que la noción de comunidad, a pesar de las muchas dificultades que generó por su compleja conceptualización teórica, finalmente emergió como una noción operativa y crítica que se prestó para abrir el panorama interpretativo de la narrativa colombiana de finales del siglo XX. Para ello fue necesario no solamente un exhaustivo relevamiento de las diferentes perspectivas críticas con que ha sido leída e interpretada la obra del escritor colombiano, sino también, una profunda indagación en territorios de la filosofía política, de la historia y de la sociología. Por esta razón la investigación y escritura de esta tesis no deja de ser una primera etapa que busca proyectarse hacia un estudio más generalizado de la literatura colombiana posterior al *boom*. *Femina Suite*, es sin duda alguna una de las obras más representativas de esta narrativa. De esto da cuenta la cantidad de artículos, tesis y estudios sobre ella.

Críticos como Seymour Menton, Raymond L. Williams, Jaime Jaramillo Zuluaga y Luz Mery Giraldo, entre muchos otros, han dedicado buena parte de su trabajo a estudiar la obra de Moreno-Durán. En su mayoría, los trabajos críticos que se han hecho este escritor colombiano remiten a la trilogía *Femina Suite*. Un importante número de ellos se concentra en el carácter paródico, en el estilo irónico de la escritura y en los juegos de palabras (Giraldo, 1986); o en el desarrollo intertextual de la obra (Sun Song, 1995; Jiménez, 1995). Dentro del orden temático, la crítica se detiene en las representaciones de la mirada y del cuerpo, especialmente en el rol de lo femenino (Jaramillo, 1986); también en la apropiación de los espacios urbanos y de los “cuerpos ciudadanos” que hay en las novelas y que la relacionan con las denominadas “ciudades escritas” de la narrativa colombiana de fin de siglo (Giraldo, 2004, 2004a).

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

Por otra parte, características similares (la sociedad escindida que se busca subvertir y ya no organizar, la imposibilidad de determinar al narrador o de ubicar un “discurso autorizado” que conduzca al lector hacia una verdad objetiva en la narración) brindan a la obra de Moreno-Durán, según el crítico estadounidense Raymond Leslie Williams, la posibilidad de incorporarse en una serie de obras latinoamericanas que define como “posmodernas” (Williams, 1991). Para Giraldo la narrativa de Moreno-

Durán es también parte de ese proceso de la literatura latinoamericana que llevó a dar el paso desde el deseo utópico que explotó en la década de los setentas hacia el desencanto. Este paso se expondría a través de la burla, la ironía y el juego del lenguaje a lo largo de la década de los ochenta y los noventa (Giraldo, 2004). La representación de estas sociedades escindidas, así como la de un mundo caótico es lo que van a servir de base para indagar, en el primer capítulo de esta tesis, lo que hemos denominado “la comunidad del desencanto”.

En definitiva, si bien las producciones críticas que abordan la obra narrativa de Moreno-Durán son abundantes, la especificidad teórica de gran parte de esos abordajes y la profundidad en que ellos se despliegan, se limitan a artículos críticos, con excepción de la tesis inédita realizada por Jaramillo Zuluaga que se centra en la figura del cuerpo femenino. Las referencias a la noción de comunidad o de lo que podría ser su equivalente (sociedad, vínculos sociales, relaciones humanas, etc.) carecen de un tratamiento conceptual sistemático y riguroso, aspecto que nuestra tesis propone analizar.

2. Comunidad y literatura.

Preguntarse por las formas en que una literatura determinada representa a la comunidad de la que emerge, es también preguntarse por las posibilidades o imposibilidades que esa comunidad tiene de ser representada. Comunidad y literatura. Literatura y comunidad. Así aparecen ante nosotros como conceptos fuertemente vinculados: toda comunidad implicaría literatura; toda literatura denotaría comunidad. Pero ¿cómo se da esa relación? ¿En qué medida la literatura y la comunidad se inmiscuyen, se perturban, se compenetran, se comparten, se conllevan? ¿En qué punto la una deja de ser la otra y hasta qué punto la una *es* la otra, *está* en la otra? Tomar como lugar de partida estos interrogantes no supone, simplemente, indagar en la noción de comunidad a partir del estudio de las sociabilidades representadas en determinada literatura, ni mucho menos limitarse a describir los modos y costumbres que se inscriben en ella. Tampoco, invirtiendo los términos, se trata de indagar al interior de una comunidad con el fin de ver cómo surge de ella *una* literatura. Estos dos rumbos estarían determinados por intereses distintos a los que acá nos hemos planteado. Con el

primero se estaría muy próximo de forzar a la crítica literaria hacia una práctica similar a la que solía realizar el costumbrismo, una práctica que nos conduciría a realizar una exhaustiva y detallada descripción de hechos y paisajes estrictamente locales, una suerte de inventario de las costumbres y los modos en que en un determinado grupo social se relacionan los unos con los otros; con el segundo, por otro lado, se allegaría más a un estudio de tipo sociológico o de la sociología de la cultura que a los intereses propios de la crítica literaria, y con ello el hecho estético implicado en lo literario se vería subvertido por el hecho social que en todo caso conlleva pero con el cual no se da cuenta plena de la significancia de una obra literaria.

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

Es dentro de este campo de relaciones que surge el interrogante acerca de la pertinencia de afirmar (o negar) que la comunidad es *el* tema de la literatura. Y derivado de este interrogante, cabe también preguntarse si la literatura es (o no es) el soporte formal, comunicativo, de la comunidad. Esto, por lo demás, implicaría a su vez una tercera posición en la que la literatura sea, para decirlo con mayor prudencia, un hecho de la comunidad así como la comunidad es uno, entre tantos, de los temas de la literatura. No nos apresuremos a tomar partido (tampoco, advirtámoslo de una vez, se trata de tomar partido alguno). En principio, porque no necesariamente debe ser lo uno o lo otro (eso ya lo sabemos: la comunidad es el tema de la literatura, pero por ese motivo la literatura no se restringe a tema alguno, y por lo tanto la comunidad es uno más de

ellos), pero además, porque la toma de partido, desde este punto, nos haría caer (nos derrumbaría) en la demostración de algo que no necesita (que no exige) demostración: que la comunidad y la literatura parecieran ser términos indisolubles.

La búsqueda de las relaciones entre literatura y comunidad conduce a los presupuestos teóricos de dos propuestas filosóficas, las de Jean-Luc Nancy y Roberto Esposito,¹ que, a pesar de tener entre sí considerables diferencias, apuntan a localizar el sentido de la noción de comunidad no como una sustancia dada ni como una esencia específica (Raza, Etnia, Nación, Lengua, etc.) compartida por los miembros de la comunidad, no como entidades cerradas, sino por el contrario como una cuestión dinámica, abierta e inestable que se encuentra tanto en lo íntimo y singular como en lo externo y colectivo.

Una pregunta sirvió de cauce para que la lectura de estas propuestas teóricas no se desbordara de los (i)límites de la relación entre literatura y comunidad: ¿cuál es la implicación política que trae consigo la noción de comunidad y que aparece en aquella figuración de sí que realiza la literatura a través de estrategias narrativas y procedimientos de escritura con las cuales hace visible una comunidad, aquella en la que se inserta y, simultáneamente, genera: aquella en la que se inserta puesto que la genera?²

2. Jean-Luc Nancy y la comunidad que no (es) obra.

Desde la perspectiva que Nancy adopta en *La comunidad desobrada* la cuestión de la comunidad corresponde al campo de las relaciones de una dinámica sobre el

¹ A la par con estas propuestas teóricas hemos recurrido a diversos tratamientos que de ellas se han hecho en el marco crítico latinoamericano, y que las han asimilado en diferentes estudios de fenómenos culturales, estéticos y literarios específicos (Brasil, Argentina y Puerto Rico, especialmente). Es el caso de los trabajos de Raúl Antelo, Silvia Rosmán y Juan Duchesne Winter referidos en la bibliografía.

² Al preguntarnos acá por lo político, lo hacemos claramente a partir de la noción arendtiana de condición política (*politicos*), que está definida como aquel modo específicamente humano que emerge de la condición humana y que se va configurando, desde el nacimiento hasta la muerte (*bios*). En principio, debemos entender la condición política como realización de la *vita activa*, como un actuar libre, plural, impredecible, e irreversible del hombre. Arendt hace hincapié en que esto es posible a partir del deseo de transformar el mundo y en que su posibilidad sólo se realiza en la experiencia de la pluralidad. Por lo tanto, la acción requiere del discurso como vía de la pluralidad, ya que actuar en aislamiento es imposible y el discurso es la realización de la pluralidad, “es decir, de vivir como ser distinto y único entre iguales” (Arendt, 2009:202).

individuo.³ Una dinámica particular que, tal y como Nancy indica, la metafísica del sujeto ha acallado. Pensar la comunidad, idear una teoría sobre ella, significa, por lo tanto, inclinar al individuo – ese átomo que se revela como resultado abstracto de la descomposición, como resto de la disolución de la comunidad- hacia fuera de sí, llevarlo al borde de su ser-en-común (Nancy, 2001a:17). De ahí que Nancy sospeche que la cuestión de la comunidad haya quedado, desde Hegel, al margen de toda metafísica del sujeto. El individuo nunca ha sido llevado a ese fuera de sí en donde la cuestión de la comunidad surge, puesto que la metafísica del sujeto siempre ha sido una metafísica del sujeto en cuanto absoluto, y por lo tanto la comunidad ha sido excluida de su lógica. En palabras de Nancy, el sujeto se define porque no puede estar fuera de sí, y todo su afuera, todas sus alienaciones, han sido suprimidas por él, relevadas en él (Nancy, 2001a:50).

Lo ab-soluto del sujeto ha significado una clausura del ser singular sobre sí mismo, una inmanencia absoluta. Esto es lo que ha dado origen a la comunidad inmanente.⁴ Sin embargo, para Nancy, la lógica de lo absoluto es la que ha permitido el quiebre por el cual la comunidad se encuentre no en la relación entre absolutos (dos o más de los sujetos absolutos de la metafísica: eso, desde la perspectiva de Nancy, anularía la absolutez de lo absoluto) sino, menoscabando en ellos, en una definición de la relación como clausura del límite de la inmanencia.⁵ Con esto, el ser se definiría

³ Coincidimos en parte con lo señalado por Carlos E. Restrepo cuando afirma que, en Nancy, la comunidad no deja de ser nunca una “cuestión” así como tampoco es nunca un “concepto” puesto que “lejos de hacerse objeto de la reflexión ilusa que aspira a su fundación en orden a las exigencias de una política que defina sus principios regulativos someténdola al imperio de los fines, nos interpela más bien desde la dimensión del fracaso que le es hoy propia y a la luz de la cual se establecen las condiciones de su actualidad, toda vez que históricamente ha sido conducida a su límite” (Restrepo:69). Sin embargo, nuestra objeción se encuentra en que no se trata de una interpelación desde el fracaso, como indica Restrepo, sino, más bien, desde la imposibilidad de conclusión que una cuestión tal como la de comunidad implica. Este tema de la imposibilidad de la comunidad será tratado con más detalle en el apartado dedicado a Roberto Esposito.

⁴ Debemos considerar el hecho de que al pensar la cuestión de la comunidad como una comunidad *desobrada*, Nancy rechaza lo que llama las “formas inmanentes” de la comunidad. Con ello, indica que al hablar de comunidad no se refiere a una reunión de individuos, a una elaboración (una suma, un agregado) posterior a la individualidad que sólo es posible en el interior de tal reunión, que sólo allí, en esa interioridad, se puede manifestar. El “yo” que le da sentido y, como veremos, finitud a la individualidad, adquiere significado en la comunicación que otro “yo” genera en el reconocimiento de la singularidad. Esto sucede cuando “yo” dice “tú”. De ahí que para Nancy, tanto la comunidad como la comunicación sean constitutivos de la individualidad, y no, por el contrario, sea la individualidad lo constitutivo de la comunidad.

⁵ “La relación (la comunidad) no es, si es que es, sino aquello que deshace en su principio –y sobre su clausura o sobre su límite- la autarquía de la inmanencia absoluta.” (Nancy, 2001a:18) Cuando esa autarquía de la inmanencia es preponderante al interior de la comunidad, surgen los totalitarismos. A estas formas inmanentes de la comunidad Nancy las vincula con las formas del totalitarismo. Por lo que una de

como relación, como no-absoltez y desgarradura, como ser-de-la-comunicación, como comunidad (Nancy, 2001a:20).⁶ Al ser considerado otra cosa que absolutéz, el ser se hace inseparable de la cuestión del éxtasis. La comunidad implica que el ser sea otra cosa que la absolutéz de la totalidad. Ese ser es ser-en-común, lo que significa, por un lado, que el ser singular no es, no se presenta y no aparece más que en la medida en que comparece, y que este comparecer es estar expuestos y presentados unos a otros. Significa también que esa comparecencia no es algo que se añada al ser, sino que ella misma es el ser (Nancy, 2001a: 110). La comunidad tampoco es algo esencialmente constitutivo de los individuos, puesto que ella no consiste en nada distinto a la comunicación de seres singulares que sólo existen en esa comunicación. No se trata, escribe Nancy, de un ser común, sino de un ser en común, un ser juntos. Este juntos con el cual se denomina el ser no designa cosa alguna ni interior ni exterior al ser singular. Pertenece, por el contrario, a una manera de no tener esencia.⁷ Es la existencia sin

las preocupaciones de Nancy a lo largo de *La comunidad desobrada* gira en torno a las posibilidades de concebir una comunidad no-totalitaria (sin inmanencia). Para un desarrollo más profundo de la preocupación por la comunidad y el riesgo de los totalitarismos ver el capítulo de Todd May destinado a Nancy (May:14-48).

⁶ Al hablar de la no-absoltez como una “desgarradura”, Nancy remite, una entre tantas, a Bataille (a quien considera el pensador que más lejos a llegado en la “experiencia crucial del destino moderno de la comunidad”(Nancy, 2001a:36)), con quien dialoga a lo largo de toda *La comunidad desobrada*, y con quien forma, como señala en otro escrito, una comunidad a partir del hecho de que, a Nancy, Bataille le comunica “inmediatamente la pena y el placer que provienen de la imposibilidad de comunicar cualquier cosa sin tocar el límite en el que el sentido todo entero se derrama fuera de sí mismo” (Nancy, 2002:39). Por su parte, para Bataille la desgarradura define una relación del absoluto, imponiéndola con su propio ser y presentando la finitud de la singularidad del ser en la comunidad y a través de ella. La desgarradura supone una aparición de la subjetividad en la que no figura como una unidad dialéctica sino que aparece en una permanente puesta en cuestión, bajo los rasgos (y los riesgos) de la comunicación y de la pérdida. De ahí que defina el sí-mismo no como un sujeto aislado del mundo sino como “un lugar de comunicación” (Nancy, 2001a:49).

⁷ Esta forma de comunidad sin esencia es la que coincide con la denominación de comunidad *desobrada* (*désœuvrée*) que instaura Nancy y que es desobrada, por cuanto no se fundamenta en el producto del esfuerzo mancomunado de una colectividad (tal y como la idea del “comunismo real” habría cifrado la cuestión de la comunidad), ni se trata, tampoco, de una obra por realizar. Se refiere, en definitiva, a aquello que en la obra, se resiste a la naturaleza de obra. Con ello, la comunidad que Nancy propone como *comunidad desobrada*, da un significado singular al término *comunidad*. La comunidad acá nombra algo que no puede ser pensado como una base subsistente ni como un acuerdo común. Y en ello se da que la comunidad está hecha de la imposibilidad de la inmanencia. Es así como con esta idea de comunidad desobrada se contrasta la forma tradicional (rígida) de comunidad que Nancy reconoce como inmanente. Las comunidades inmanentes son aquellas que se desarrollan sin verse afectadas por nada externo a ellas mismas, y cuyo movimiento es el devenir de manera sumatoria. Aquellas, podríamos decir, comunidades con esencia, operativas. Estas comunidades inmanentes están estructuradas bajo el fundamento del mito, se constituyen por un acto de “mitación”. El mito es una forma de estructura del pensamiento que legitima a la comunidad y le brinda propósitos, toda vez que atrae a los diferentes individuos a juntarse y formar un “cuerpo colectivo”. En la segunda parte de *La comunidad desobrada*, Nancy desarrolla la idea de que la comunidad inmanente se genera a ella misma, figurándose a través del mito, especialmente a través del mito de la autofiguración. Ante ello, Nancy propone la “interrupción del mito”. Esta interrupción no constituye, por sí, un nuevo mito, sino más bien un movimiento de propagación, de contagio, de comunicación, que Nancy llama “Literatura”. En este sentido, Nancy le otorga a la literatura, en tanto algo singular y puntual, la función de irrumpir en la inmanencia de la comunidad y de hacerla

esencia. Una existencia que consiste en considerar el sí mismo como una alteridad que no puede ser presentada en ningún sujeto, en ninguna esencia. Una alteridad que se da plenamente como el ser juntos.⁸ Esto conduce a Nancy a afirmar que el modo propio del ser de la existencia es el ser juntos, el ser en común. Es ahí donde el ser está expuesto. ¿Expuesto a qué? A la finitud. Esa exposición a la finitud significa que estamos expuestos a la alteridad de nuestro propio ser. Estamos en nuestro límite.⁹ El nosotros, con el que nombramos el ser juntos, es la finitud como sujeto, la finitud en tanto nuestro comparecer. Y ya que la comunidad lo es de seres finitos, ella misma, por lo tanto, es comunidad finita, “comunidad de la finitud, porque la finitud es comunitaria, sólo ella es comunitaria” (Nancy, 2001a:54). De ese carácter finito surge la extrañeza que sentimos cuando nombramos el nosotros que nombramos. ¿Quién habla en ese nosotros? ¿Quién *nos* habla? ¿Por qué usamos (constante, permanentemente) esa voz extraña inmiscuida en el nosotros?¹⁰

La pregunta por el nosotros conduce a Nancy a pensar el tema de la singularidad como reverso de lo absoluto y de lo infinito (Nancy, 2001a:55). Para Nancy, la singularidad es constitutiva de la cuestión de la comunidad en tanto que es la comunidad lo que le acaece al ser singular que es ser-en-común (Nancy, 2001a:22).¹¹ La comunidad, en tanto acontecimiento del ser singular debe pensarse también como

explotar. Al no estar constituida como un nuevo mito, la literatura posee la posibilidad de constituir una comunidad sin inmanencia.

⁸ Debemos prestar atención al hecho de que el ser juntos no se produce como una relación. Ni siquiera como una relación entre el uno y el otro, entre lo uno y su otredad. El ser juntos es, como veremos más adelante, un acontecer. Sucede pero no obra. Y su suceder se da de tal manera en que lo sí del uno no tiene al sí del otro como correlato. Sobre esto que no es relación ni correlato, sino un ser singular, Nancy escribe lo siguiente: “En rigor no se trata de «otro» ni de «relación». Se trata de una diéresis o de una disección del «sí» que precede toda relación a lo otro tanto como toda identidad del sí. En ésta diéresis, el otro es ya el mismo, pero este «ser» no es una confusión, y menos aún una fusión: es el ser-otro del sí en tanto que ni «sí», ni «otro», ni ninguna relación de ambos puede serles dada como origen” (Nancy, 2001b: 7)

⁹ El estar en el límite que implica la exposición a la finitud supone también que la revelación del ser juntos se da a través de la muerte, de la constitución de la comunidad en torno a la muerte de sus miembros, en torno a la pérdida de su inmanencia. La muerte, escribe Nancy, excede los recursos de la metafísica del sujeto: “si yo no puede decir que está muerto, si yo desaparece efectivamente en su muerte, en esta muerte que le es precisamente lo más propio, lo más inalienable, ocurre entonces que este yo es otra cosa que un sujeto. Toda la búsqueda heideggeriana del «ser-para (o relativamente-a)-la-muerte» no tuvo otro sentido que el del intentar enunciar esto: yo no es -no soy- un sujeto” (Nancy, 2001a:34).

¹⁰ “...nosotros que suponemos decir *nosotros* como si supiésemos lo que decimos, y de quienes hablamos...” (Nancy, 2006:12)

¹¹ Es este *acaecimiento* de la comunidad en el ser lo que lleva a Nancy a señalar la carencia que ha tenido la ontología. Esa carencia se refiere al hecho de que el ser es siempre en común, que lo que se comparte es el ser, la existencia: “Pero el ser no es una cosa que poseyéramos en común. El ser no es en nada diferente de la existencia cada vez singular. Se dirá, por tanto, que el ser no es común en el sentido de una propiedad común, sino que es en común. El ser es en común.” (Nancy, 2001a:151). Con esto, propone un rumbo en donde lo que se marque sea “la comunidad del ser” y no “el ser de la comunidad.”

condición de la singularidad. Es decir, la singularidad en la que el ser es, lo es en tanto en ella sucede la comunidad, el éxtasis. Ese suceder de la comunidad en el ser se da, justamente en el *en* del ser-en-común. Se da como comparecencia en el intermedio de las singularidades (Nancy, 2001a:55), puesto que estas singularidades no tienen nada en común, sino que “comparecen cada vez en común frente a la retirada de su ser común” (Marchart:101). Es en ese comparecer-*en* donde se da la diferencia entre el individuo que la metafísica del sujeto ha establecido como autosuficiente (sujeto que en su monadismo no comparece ni se relaciona) y el *ser singular plural* que está constantemente expuesto (inclinado) a sus bordes, al intermedio en que se relaciona con el compartir. El intermedio, que es del orden de la comparecencia más no del vínculo, consiste en el “entre” que Nancy sintetiza en la fórmula “tú comparte yo” (Nancy, 2001a:58), a través de la cual la singularidad de los seres se da (com-parece) como comunicación.¹²

Al pensar la comunidad como acaecer de lo singular plural, como su “acontecimentalidad”, Nancy no está pensando el acontecimiento como aquello que simplemente sucede, como el sustrato fenoménico del suceso, sino que lo piensa como la “acontecimentalidad” de su acontecer.¹³ La comunidad más que como el advenimiento de un algo en el ser singular, acaece como un acontecimiento. El acontecer de la comunidad en el ser singular es un momento de disrupción en el que el acontecer de lo que acontece (no como suceso sino, justamente, como acontecer) es el ser-en-común. Un ser-en-común que es histórico, más que por ser *ser*, por ser acontecimiento (Nancy, 2001a:177). Este momento disruptivo es el momento de lo político (Marchart: 104). La comunidad, dirá Nancy, es un don que hay que renovar, que hay que comunicar: no es, insiste, una obra que se deba realizar, sino una tarea en la que está envuelta la comparecencia de nuestra finitud, la finitud de la singularidad (Nancy, 2001a:69). Lo político, por lo tanto, estaría relacionado con el trazado de la singularidad (y, con ello, dejaría de ser una cuestión socio-técnica) y de su comunicación, de su éxtasis: “Alcanzar tal significación de lo «político» no depende, o no simplemente en todo caso, de lo que se llama una «voluntad política». Esto implica

¹² En *Ser singular plural* Nancy llevará esta idea hasta un punto límite, al afirmar que “el ser no puede ser más que siendo-los-unos-con-los-otros, circulando en el con y como el con de esta co-existencia singularmente plural” (Nancy, 2006:19)

¹³ “El acontecimiento no es lo que tiene lugar, sino la llegada de un lugar, de un espacio-tiempo como tal, el trazado de su límite, de su exposición” (Nancy, 2001a:170)

estar ya comprometido en la comunidad, es decir, hacer, de la manera que sea, la experiencia de la comunidad en cuanto comunicación: esto implica escribir. No hay que dejar de escribir, no hay que dejar de exponerse el trazado singular de nuestro ser-en-común” (Nancy, 2001a:77). La escritura sería, por lo tanto, uno (o tal vez *el* uno) de los momentos disruptivos donde se genera lo político, donde se *desobra* la comunidad.

Ahora bien, si de acuerdo a lo que señala Oliver Marchart, no existe ninguna dimensión estratégica en los planteamientos de Nancy -por lo que se le señala de caer en “filosofismo” (Marchart: 111)-¹⁴ debemos acordar que para el propio Nancy esta carencia de la dimensión óptica de lo político permite observar que lo político se manifiesta a través de la retirada del ser, o del llamado a su retirada, y que es allí, justamente, en esa retirada del ser como “momento político” en donde se produce el acontecimiento de la comunidad.¹⁵ De esto, podemos concluir, que toda posibilidad de

¹⁴Carlos Enrique Restrepo lleva a un punto aún más radical esta crítica, al señalar que la cuestión de la comunidad, tal y como la propone Nancy, está ubicada “fuera del distrito de lo político”. Sin embargo, debemos tener en cuenta que la lectura que hace Restrepo de *La comunidad desobrada* se concentra en la distinción que realiza el filósofo francés entre comunismo y comunidad (Restrepo:73). Oponiéndose a estas críticas, se encuentra la propuesta de lectura que hace Paco Vidarte en la que plantea una *praxis* de liberación (y en tanto ello, política) que nombra con el juego de palabras “*enancypación*”, y que está, a grandes rasgos, relacionado a partir del éxtasis con la salida del sí del sí mismo, que daría sentido al ser-fuera-de-sí localizado en el *corpus*, inscrito y “excrito” en el propio cuerpo. Esta *praxis* de liberación, acorde a la lectura psicoanalítica que realiza Vidarte, estaría entonces vinculada con una experiencia del cuerpo liberado de su cuerpo, en la que el sí mismo sería extraño a sí mismo (Vidarte:s/n). En relación a la idea de lo excrito en tanto escritura que se desborda a sí misma, remito al texto de Nancy titulado *Lo excrito* (Nancy, 2002:39-46).

Sin embargo, encontramos en la propia escritura de Nancy un indicio sobre esta problemática de la carencia de dimensión estratégica y de acción en sus planteamientos respecto a lo político. Este indicio tiene que ver con lo que el propio Marchart retoma en su libro sobre la diferencia política, que está encuadrada en la diferencia entre *lo* político y *la* política. En la entrevista que le realizó J.M. Garrido a Nancy encontramos una respuesta que nos permite ver de qué se trata esa dimensión de *lo* político y el porqué de su elección. Allí leemos que “cuando Lacoue-Labarthe y yo escogimos el masculino *le politique* en los años 80 queríamos claramente demarcarnos de una acción política y proponer una reflexión sobre 'la cosa política', sobre la 'esencia' de lo que llamamos 'política' (...) Se trata entonces de la esencia distinguida de la acción. *Tal distinción merece no obstante ser cuestionada, porque en ningún caso es seguro que se pueda separar, en este ámbito, la esencia de la acción.*” [Subrayado nuestro] (Nancy, 2007:42)

¹⁵ En su libro *Ser singular plural*, del cual muchas de sus ideas se encuentran prefiguradas en *La comunidad desobrada*, Nancy reitera el mensaje radical sobre la retirada del ser en relación con la retirada de lo político, no como pensamiento despolitizado, sino como un pensamiento que “pone en marcha la constitución, la imaginación, y la significación misma de lo político”. Allí Nancy hace notar que la retirada de lo político nada tiene que ver con su desaparición, “significa que desaparece la presuposición filosófica de todo lo político-filosófico, que siempre es un presuposición ontológica. (...) El estar-juntos nunca es propiamente el tema y el problema de la ontología. La retirada de lo político es el descubrimiento, el desnudarse ontológico del ser-con” (Nancy, 2006:53). En otro escrito, retomando el concepto de la “retirada de lo político” que Nancy había establecido en 1981 junto con Philippe Lacoue-Labarthe, se aclara que esta expresión (*retrait du politique*) expresa más la exigencia de un retraso que la de una retirada de la instancia política, y que esta idea, a pesar de estar ligada a los trabajos sobre la comunidad, mantiene un vínculo paralelo, por lo cual se demuestra “precisamente la imposibilidad de

la dimensión estratégica y concreta de *lo* político, en Nancy deja de ser, y requiere dejar de ser, precisamente, política. Así, el estar-en-común, la comparecencia, la singularidad plural y la comunidad desobrada estarían referidos tanto a la cuestión de la comunidad y a su dimensión de *lo* político, como a una *praxis* que le es completamente inseparable: la de existir.

3. Roberto Esposito y aquella imposible comunidad necesaria.

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

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

fundar una política sobre una comunidad comprendida correctamente, así como la posibilidad de definir una comunidad a partir de una política supuesta como verdadera o justa” (Nancy, 2007:21-22)

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

Contrario a estas filosofías, cuyas concepciones están unidas por el presupuesto de que la comunidad es una propiedad de los sujetos que une, una cualidad que se le agrega a su condición de sujetos, Esposito realiza una deconstrucción a partir de una revisión de la etimología latina de *communitas*. Allí encuentra que el significado originario de la comunidad se refiere, más que a aquello que clausura al sujeto en una pertenencia colectiva, a aquello que lo proyecta fuera de sí mismo, ligándolo a la totalidad de sus miembros “en una voluntad de donación hacia el otro” (Esposito, 2009:17).

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

En este sentido, Esposito propone que la comunidad ejerce sobre el sujeto un vaciamiento de la propiedad, de esa propiedad más propia del sujeto que es la subjetividad. Al ser expropiada la subjetividad nos encontramos con una falta que hace de la comunidad no una posesión sino una deuda, no lo propio sino lo impropio. Se presenta como una exposición a aquello que interrumpe al sujeto, volcándolo hacia su exterior. El opuesto a esta expropiación realizada por la *communitas* es la *immunitas*, en la que Esposito ve la clave del paradigma moderno. Mientras que el uno expropia lo propio del sujeto, el otro se opone a esa expropiación con una defensa inmunitaria de lo propio.¹⁶ Lo que la modernidad, con sus categorías (Soberanía, Libertad) ha sacrificado a partir de Hobbes es justamente el *cum* con el cual se da la relación entre los hombres. Ya que esa relación es destructiva –recordemos que para Hobbes lo que tienen en común los hombres es la capacidad de matar y de que se les dé muerte- sólo queda como salida la destrucción de esa relación. Esa destrucción es la aceptación del pacto social con el cual se huye del miedo original.

Ahora bien, si la comunidad sólo se puede definir a partir de aquella falta de la que deriva, entonces debe ser pensada en esa ausencia que connota. De ahí que, retomando a Rousseau, Esposito vea que la posibilidad de la comunidad está en la no-relación de sus miembros y en la paradoja que ese vínculo inexistente –cuya inexistencia deriva de su propio sacrificio- conlleva. Puesto que la comunidad se concibe como una falta, se genera una tensión de cumplimiento de la comunidad. Y esa tentativa, a pesar de estar destinada al fracaso, conserva, a lo largo del tiempo, su contundencia. En otras palabras, la comunidad, en su imposibilidad de realización, conlleva, no sólo ya su posibilidad de realización, su tentativa, sino su misma necesidad. Al no ser posible, se hace necesaria: “En tanto imposible, la comunidad nos es necesaria, es nuestro *munus*, en el preciso sentido de que somos responsables de ella.”(Esposito, 2007:95) Lo que existe, entonces, en tanto comunidad, no es la comunidad en ella misma, sino la exigencia de comunidad, es decir, su irrealización política (cuya realización sólo es posible en negativo, por cuanto se refiere a una carencia) y su realización *impolítica*. En esa realización *impolítica* de la comunidad es

¹⁶ Este paradigma moderno, según explica Esposito en un ensayo dedicado a la idea de democracia inmunitaria, está relacionado, desde la propia etimología de *immunis*, con aquello de lo cual están exonerados los miembros de una comunidad, que al ser inmunizados, desechan la obligación respecto al otro “pudiendo así conservar íntegra la propia sustancia de sujeto propietario de sí mismo” (Esposito, 2009: 82)

que debe entenderse su carácter imperfecto, carente de cumplimiento, realizable sólo en la falta “en el sentido específico de que aquello que nos es común –que nos constituye en cuanto seres-en-común- es precisamente esa falta, esa incompletud, esa deuda.” (Esposito, 2007: 102)

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

De ahí que, al igual que en Nancy vía Heidegger, en Esposito nos encontramos que la existencia sólo puede ser conjugada en el plural del “nosotros somos”, puesto que cada uno de los seres, cada uno de los miembros de la comunidad, es apertura de los otros, alejamiento de lo propio, ausencia de sujeto. Allí radica el carácter político –ahora impolítico- de la comunidad propuesta por Roberto Esposito, la cual a pesar de no constituirse como una realización empírica, construye una forma de subjetividad que implica la carencia de sujeto a la vez que instaura la permanencia absoluta de la alteridad. Y es en esa permanencia en donde la literatura desempeña un papel fundamental, puesto que en ella se encuentran las voces que imposibilitan la permanente necesidad de comunidad.

4. Los alcances de una noción crítica.

El horizonte al que apuntan las nociones de comunidad con las que tratamos, no tiende a verla como una relación de unificación en la cual sea la unidad la que establezca dicha relación, sino, por el contrario, encontramos allí una exigencia de la

comunidad a partir de la cual las relaciones lo sean en tanto móviles, indeterminadas, imposibles.¹⁷ Esta indeterminación de la comunidad (que puede ser, o bien un problema, o bien una solución) que figura en la obra literaria se puede rastrear a través de tres aspectos diferentes. En primer lugar, en el aspecto formal, en donde las innovaciones del dispositivo narrativo dan cuenta no sólo de la permanente crisis de la representación del sujeto y sus subjetividades (tanto del que escribe como del que narra y del narrado), sino sobre todo, de la problemática con la que esos sujetos (esas objetividades críticas) se encuentran representados en tanto seres-en-común. En segundo lugar, en el aspecto narrativo, con el cual entendemos que las figuraciones del sujeto en crisis permiten reconocer el cómo de las relaciones que se producen a partir de la prioridad del ser-en-común. De esta manera, vemos que, si bien, esos sujetos en crisis se presentan, en muchos casos, como subjetividades aisladas, *sin*-comunidad, el aislamiento no se produce como totalidad sino que, más bien, es en ese aislamiento donde se revelan, con mayor determinación narrativa, las características del ser-en-común. En tercer lugar, en el aspecto histórico, a través del cual se reconocen continuidades y discontinuidades respecto no sólo de tradiciones literarias previas, sino además de una dimensión social e histórica en la que se inserta toda obra literaria. Sucede entonces, como se puede advertir, que la figuración de la comunidad está implicada dentro de un contexto histórico específico con lo cual se evita caer en riesgosas abstracciones en tanto permite pensar la obra literaria y sus recursos metafóricos bajo el foco de su estrecha relación con los eventos históricos en los que desarrolla sus narraciones.

Por otra parte, la problemática de la comunidad y la literatura no radica en una simple oposición entre el individuo (cargado de subjetividades) y la comunidad, como si se tratara de dos entidades enfrentadas. Por lo general, en la literatura esta costumbre (filosófica) de ver al individuo y a la comunidad como dos entidades separadas y opuestas, se resquebraja, y en ese resquebrajarse, nos revela, de manera metafórica, la profunda vinculación que existe entre individuo y comunidad. La literatura, en este sentido, propone una figuración de la comunidad y el individuo como punto de encuentro. En ella se puede distinguir una zona (literaria, sí, pero también filosófica, y

¹⁷ En este sentido, dicho horizonte toma distancia con aquellos que remiten a una noción de comunidad en sentido identitario, nacional o comunitarista. Un ejemplo de este distanciamiento es el que pone a prueba el agudo trabajo de Pieter Vermeulen, en el que apunta justamente a especificar esas diferencias, casi diríamos irreconciliables -a pesar de tener contacto, justamente, en el papel desempeñado por la literatura en la constitución de esas nociones de comunidad-, entre ellas, las nociones de *comunidades imaginadas* de Benedict Anderson y las *comunidades inoperantes* de Jean-Luc Nancy (Cfr. Vermeulen, 2009).

ante todo, política) en la que el encuentro entre individuo y comunidad se produce. Para internarnos en esta problemática, acudimos a otra, si se quiere, mayor. El problema de la figuración de la comunidad: ¿cómo se hacen visibles las relaciones entre los unos y los otros, es decir, las maneras en que los unos y los otros están juntos, se presentan juntos?

Desde el punto de vista de la literatura, estas maneras no pueden ser más que escriturarias, es decir, dadas por y en la escritura. Esta es una de las razones por las cuales, en la pesquisa de las relaciones entre literatura y comunidad, se ha generado un desplazamiento desde el campo de la representación hacia el campo de la figuración. No se habla, no podría hablarse ya, de una representación de la comunidad de la misma manera con que, en el imaginario moderno del Estado-nación, se hablara de la representación como complemento de la función homogeneizante y homogeneizadora del Estado a través de modelos de subjetividad y de identidad que ella determina y fija en la escritura de las llamadas lenguas nacionales (Anderson, 1994). Si la novela, como señala Anderson, genera las condiciones de posibilidad para imaginar una nación, es gracias a que ofrece una convincente representación de una sociedad o nación como construcción simbólica. Este poder de representación implica una restitución en tanto signo de la cosa real que se sustituye (una imagen mimética de esa sociedad traducida a signo lingüístico), mientras que la figuración remite –y con ello implica-, no a una manera representativo-mimética propia de la literatura (no a una sustitución) sino a los medios por los cuales se hace visible la comunidad dentro de una obra específica. Por ello mismo, desde un principio, es claro que al preguntarnos por la figuración de la comunidad en la literatura no estamos ni dentro del terreno de la sociología ni dentro de la psicología social ni, tampoco, dentro de los estudios culturales. Estamos, eso sí, o pretendemos estarlo, dentro del marco de la crítica literaria, cuya función –o, al menos, una de ellas- es la de buscar sentido al objeto de estudio. Este sentido, que es parte de la obra (que es, como se dice, en cierto sentido “la obra”) adviene por parte de la crítica como un “despejar lo abierto”. Es, vamos a decirlo, un posible. Asimismo, la cuestión de la comunidad –como sabemos- es la cuestión de la apertura existente entre los unos y los otros: el advenimiento de lo posible, la apertura de aquello que no culmina, sino que permanece (“pernocta”) en el sentido: transeúnte, trashumante. Así la comunidad; así la literatura.

5. Consideraciones históricas. Sobre el sentido de comunidad en Colombia.

Así como podemos afirmar, a grandes rasgos, que durante el periodo colonial en el Nuevo Reino de Granada se forjó, como primera dimensión de lo público, una comunidad cristiana, definida claramente por los límites impuestos del nosotros incluido y el ellos excluido, que remite de manera directa a un orden cristiano frente a un caos turbulento; podemos afirmar también que durante el orden republicano, instaurado por los procesos emancipadores, fue reemplazada esa vieja comunidad cristiana hispánica por una comunidad nacional, pensada como una “comunidad de ciudadanos autónomos y libres que voluntaria y racionalmente decidían construir un orden legal a través de un vínculo contractual centrado en los derechos del hombre” (Uribe, 2001c: 220) y que ya no dependía de consideraciones étnicas sino de la aceptación del contrato social que definió los marcos de un nuevo orden. A su manera, la segunda mitad del siglo XX en Colombia atraviesa un proceso constante de renovación de ese orden, por lo cual también podría señalarse una especificidad de la concepción comunitaria de la sociedad colombiana a través del siglo XX, vinculada a la idea de que la configuración política colombiana “pasa por la ampliación conflictiva del recinto nacional, y al mismo tiempo por la tendencia a dejar grupos sociales específicos y territorios por fuera de tal integración” (Bolívar: 24).

La obra de R.H. Moreno-Durán da cuenta, desde el lenguaje y la literatura, de ese proceso conflictivo. Si bien, la narrativa de este autor, así como de algunos otros escritores de su generación, se produce dentro del contexto de una compleja crisis del Estado -no sólo entendido por sus instituciones, sino también, por el tipo específico de articulación territorial y de relación social que lo determina como proceso- retoma, desde distintas aproximaciones estéticas, las problemáticas de los hechos históricos del siglo XX. Novelas como las que acá se trabajan, *Juego de damas*, *El toque de Diana* y *Finale Capriccioso con Madonna*, son obras que, aunque no traten directamente sobre los acontecimientos políticos y sociales que han determinado la historia reciente de Colombia, sí dan cuenta de los efectos y las derivaciones que, desde la literatura, esos acontecimientos conllevan en la constitución de un imaginario de la comunidad. Son ficciones que aún teniendo una concepción de mundo cosmopolita, transnacional y posmoderna (Williams, 1991) operan manteniendo como telón de fondo el contexto histórico, cultural y social de Colombia. Las formas de relacionarse los unos con los otros con que están construidas las novelas de Rafael Humberto Moreno-Durán, la forma en que se configuran las subjetividades y en

que se vinculan unas con otras, así como la forma en que se producen las representaciones colectivas que apelan a diferentes identidades políticas y socioculturales, hacen visible las problemáticas históricas, a la vez que ponen en crisis y desarman las categorías de Nación, Estado e Identidad. Esta problematización se da tanto en el orden estético, ya que se encuentra en un dispositivo ficcional, como en el orden político, social e histórico, puesto que colabora a constituir y reconfigurar un imaginario de la sociedad colombiana.

De ahí que sea necesario situarse en el contexto del panorama nacional de la segunda mitad del siglo XX, advirtiendo, una vez más, que este panorama opera como telón de fondo en una narrativa notoriamente cosmopolita, transnacional y posmoderna. Esta misma condición remite a que el panorama de este periodo, marcadamente atravesado por la violencia, tiene presente, como el objeto más visible, un Estado que, cual péndulo, se balancea entre la legitimidad y la violencia. Al fin del periodo conocido como *La Violencia* -en mayúscula y bastardillas “pues así escrito, el vocablo se refiere a una serie de procesos provinciales y locales sucedidos en un periodo que abarca de 1946 a 1964” (Palacios y Safford: 632) – se instaura el régimen del Frente Nacional, cuyo sistema de división y repartición del poder fue establecido en 1958 entre los dos partidos tradicionales para contrarrestar los efectos de *La Violencia*. Tras la culminación del Frente Nacional en 1974, la memoria de *La Violencia*, como señala el sociólogo Daniel Pécaut, pervivió hasta el punto de ser hoy en día singularmente fuerte, “una memoria compleja como lo ha sido *La Violencia* misma” (Pécaut: 14).

A fines de los años setenta, con el ingreso del narcotráfico al panorama social, económico y político del país se inicia otra etapa, una reconfiguración de las violencias, que no es extraña a los efectos de la memoria de *La Violencia*: “Ella ha reforzado el imaginario social de la violencia, que incita a pensar que las relaciones sociales y políticas son regidas constantemente por la violencia, y que ésta puede invadir de nuevo toda la escena” (Pécaut: 15). El historiador Marco Palacios, al estudiar la violencia política en la segunda mitad del siglo XX, y al dividir este periodo en cuatro fases (“violencia bipartidista”, 1945-1953; “violencia mafiosa”, 1954-1964; “violencia guerrillera”, 1961-1989; y “violencia de los años 90”) señala que todas ellas configuran un “proceso nacional” (Palacios y Safford: 633). La presencia polifacética de la violencia constituye una base estructurante no sólo del orden político, sino también del orden social y cultural, puesto que, como señala la socióloga María Teresa Uribe de Hincapié, la violencia, en su

omnipresencia, juega un papel determinante en la construcción y recomposición de las relaciones entre actores y fuerzas sociales, entre lo que se conoce como “sociedad civil” y Estado (Uribe, 2001c: 218). De ahí que Uribe de Hincapié concluya que la permanencia y prolongación de la violencia, lejos de desestabilizar el régimen político, ha ayudado a sostenerlo y a modernizar y democratizar las instituciones políticas, ha puesto en relación al Estado con la sociedad civil y ha colaborado “a gobernar una sociedad turbulenta, manteniendo las relaciones políticas en el marco de la fuerza y la violencia” (Uribe, 2001c: 234).

En los años sesenta y setenta, durante el régimen del Frente Nacional, la lucha armada se encontraba polarizada entre dos bandos. Por un lado, las guerrillas revolucionarias (FARC, ELN, EPL) que accedían al recurso de la lucha armada no sólo como única vía posible para combatir la “democracia restringida” (Palacios, 1995) del Frente Nacional, sino como una opción legítima; y por el otro lado, un Estado débil, representante del sistema capitalista en aras de modernización, y desprovisto de legitimidad. A comienzos de la década de 1980, bajo el gobierno del presidente liberal Julio César Turbay (1978-1982), la presencia del narcotráfico permeó en distintos actores sociales y estructuras institucionales. Los límites entre las distintas violencias se hicieron indistintos. Como señala Daniel Pécaut, “la violencia puesta en obra por los protagonistas organizados constituye el marco en el cual se desarrolla la violencia (...) una y otra se refuerzan mutuamente” (Pécaut: 3). Así, la insurrección guerrillera se inscribe “dentro de la categoría nebulosa de las violencias sociales” (Palacios y Safford: 655). De hecho, siguiendo a Pécaut, se puede señalar que ha sido el narcotráfico el actor común en los tres campos distintivos de la violencia a partir de la década de 1980. Estos campos (el político, conformado por militares, guerrillas y paramilitares; el propiamente construido alrededor del negocio de la droga; y el que se articula a partir de las tensiones sociales) se ven fácilmente alterados, puesto que todos sus participantes intervienen simultáneamente en ellos, y han sido la droga y sus dineros los que han alterado las separaciones de estas violencias, contribuyendo a la formación de un nuevo contexto (Pécaut: 17). Si bien la violencia y sus procesos han cumplido una función estructurante en la esfera política, también es cierto que, en su momento, con el ingreso de los actores del narcotráfico y de los grupos paramilitares a la escena política, esta misma violencia ha cobrado un factor determinante en la desestructuración y la fragmentación del tejido social, contribuyendo a generar una profunda turbulencia en el conjunto social.

La incapacidad del Estado para enfrentar los diferentes tipos de violencias; la sistemática desaparición y asesinatos de los cuadros de la Unión Patriótica -fuerza política de las FARC-EP-, por fuerzas de autodefensas vinculadas con militares; los temores agudizados en la clase dirigente tras el asesinato de los candidatos presidenciales Jaime Pardo Leal (Unión Patriótica), Luis Carlos Galán Sarmiento (liberal), Bernardo Jaramillo Ossa (Unión Patriótica) y Carlos Pizarro Leongómez (Alianza Democrática M-19),¹⁸ dejan en claro que el sistema social y el orden político estaban amenazados. De ahí que, con presiones de la sociedad civil, se haya convocado en 1990, a través de la inclusión de una “séptima papeleta”, a una Asamblea Constituyente que reformara la constitución de 1886: “La convocatoria y elección popular de una Asamblea Constituyente en 1990 es uno de los hitos de la política de los fines de siglo XX. Siguiendo la oleada de una opinión pública agobiada por la violencia y la corrupción, los Constituyentes decidieron formular preceptos constitucionales para que líderes honestos y competentes pudieran gobernar el Estado, asegurar la paz, liquidar la impunidad y ensanchar los ámbitos de la democracia” (Palacios, 2003: 333)

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

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

procesos”, a la vez que se ha reforzado la capacidad represiva del Estado “con el fin de confrontar la protesta y movilización social” (Ahumada: 15).

De acuerdo a la definición weberiana, se entiende por legitimidad “la creencia en la validez de un orden social por parte de un número relevante de los miembros de una sociedad” (Serrano: 7). Este atributo del Estado asegura la obediencia sin que sea necesario, salvo en casos marginales, recurrir a la fuerza. En la segunda mitad del siglo XX, en Colombia, a pesar de ser ampliamente percibida la fragilidad del Estado, con toda la violencia política y colectiva que ha experimentado la sociedad, el orden institucional, mal que bien, se mantiene. Todos los gobiernos, especialmente después de la culminación del Frente Nacional, han diseñado estrategias de gobernabilidad que apuntan a garantizar la permanencia del sistema, sin perturbar la continuidad del régimen político, obedeciendo las normas constitucionales y sin ningún tipo de ruptura institucional abrupta. Sin embargo, esto no significa que haya existido en las últimas décadas del siglo XX un desarrollo democrático significativo, ni mucho menos que se haya afirmado la legitimidad política. Por el contrario, durante las décadas de 1980 y 1990, ha preponderado una idea de “legitimidad incierta” –“legitimidad elusiva”, según el concepto de Marco Palacios (Palacios, 2003: 239) – de parte del Estado.

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

puros revanchismos de facciones movidas por intereses irreconciliables-, y empiece a tejer una memoria común, que como toda memoria social y cultural será siempre una memoria conflictiva pero *anudadora*” (Martín-Barbero: 17).

La obra narrativa de Moreno-Durán con la que compone la trilogía *Femina Suite* expone una mediación por la cual el contexto no se impone directamente, sino que opera de fondo a través de estrategias narrativas y formas de escritura que impiden que la obra se presente como un reflejo directo de la realidad. Si bien las novelas no abordan directa y explícitamente la violencia y, por lo tanto, no conforman una *narrativa de la violencia*, al insertarse en el contexto histórico, político, social y cultural del fin de siglo XX colombiano, regido por el fraccionamiento y la deslegitimidad, da cuenta, en el lenguaje, en la narración, de esa ausencia de relato. Pero al dar cuenta de ello, paradójicamente, lo genera, retomando para sí, y para la sociedad, los eventos históricos, ficcionalizándolos, desmitificándolos. Si entendemos, como lo hace gran parte de la historiografía colombiana, la violencia como parte de un “proceso nacional”, se hace patente la complejidad de los procesos de unificación, agregación y socialización, así como los de reivindicaciones de identidades sociales y culturales del ámbito local-regional que se han mantenido al margen de contextos más amplios estatales y nacionales. Producto de esa complejidad, se hace visible cierta subjetividad que podemos identificar como desencantada. La obra de R.H. Moreno-Durán asimila y elabora la narración del “proceso nacional” desde el lugar donde el agotamiento de los grandes proyectos revolucionarios y la deslegitimidad del Estado generan una compleja situación emotiva de desencanto. Esto significa que las novelas, al igual que la producción de diferentes intelectuales de la época (Melo, 2011), se sitúan en una posición crítica frente a la cultura dominante y una búsqueda de transformación de la percepción del país a partir de la propuesta de visiones alternativas de la historia y de las estructuras sociales y económicas, así como la posibilidad y la necesidad de ofrecer un discurso alternativo al tradicional.

Primer Capítulo.

Juego de Damas y la celebración desencantada.

"Tanta mezquina familiaridad no podía ser mera coincidencia: tantas relaciones creadas empezaban a repugnarles porque descubrían poco a poco que si este país, podrido y todo desde hacía tanto tiempo, era explotado apenas por unas cuantas familias sempiternas, la revolución que ellos pretendían hacer era manipulada en igual forma por tres o cuatro güevones, todos iguales, que giraban desde siempre y para siempre en torno a tres o cuatro vulvas bien pensantes: el acabóse, hermano."

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

R.H. Moreno-Durán. *Juego de Damas.*

1. Figuras del desencanto.

Ante la pregunta por la generación estudiantil de las décadas de 1960 y 1970, Rafael Humberto Moreno-Durán, en una entrevista que apareció en el tercer número de la *Revista Incertidumbre*, en tono sentencioso, respondió: "La excesiva devoción por la Utopía llevó a mi generación al suicidio" (Pineda, 2003).¹⁹ Sin temor a exagerar, podría sintetizarse gran parte de la obra de Moreno-Durán, incluidos sus ensayos, como la narración del desfallecimiento de esa excesiva devoción por la utopía. En sus novelas y en sus cuentos la narración del desencanto no está anclada exclusivamente en aquella agitada generación de los años sesenta y setenta. Es percibida, además, en generaciones precedentes o posteriores en las que el escritor colombiano también detectó el impulso

¹⁹ La respuesta completa sigue así: "Me refiero a la generación que creyó en la falacia de los cambios sociales a través de la militancia y el compromiso. De esa, mi generación, sólo se salvó el artista, es decir, aquel que sin renunciar a sus convicciones supo trazar distancia entre estas y su obra específicamente estética." (Pineda, 2003).

devoto por las ideas utópicas, que, desde su propio germen, daban indicios de su continuo agotamiento.²⁰

El desencanto, como bien podríamos llamar ese tránsito que va de la devoción utópica al metafórico suicidio al que alude Moreno-Durán, ha sido pensado, en un ámbito general, en relación (de desconfianza) con esa gran utopía que es la modernidad.²¹ En su ensayo “Ambivalencia del desencanto: oportunismo, cinismo y miedo” (Virno, 2003), Paolo Virno entiende el desencanto como una situación emotiva común a determinados modos de ser en diversos contextos de experiencia. Esta situación emotiva define la transformación de una praxis productiva propia de la modernización que, al alterar los estados de ánimo colectivos, dice Virno, conlleva a la desaparición de la sociedad del trabajo, con lo que “la consiguiente posibilidad de una contienda sobre el tiempo ratifica el fin de la izquierda” (Virno, 2003:56). El testimonio de esta situación emotiva -que según Virno se empieza a generar en los años setenta y que llega a su punto más álgido en la década de los ochenta- se encuentra en el cinismo y el oportunismo, como formas en que se manifiestan las modalidades de experiencia del desencanto.²² Sin embargo, ya que las figuras del cínico y del oportunista no podrían

²⁰ Me refiero a novelas como *Los felinos del Canciller* (1987) o *El caballero de la invicta* (1994), así como a los conjuntos de cuentos *Metropolitanas* (1986) o *El humor de la melancolía* (2001).

²¹ No pretendo, en todo caso, vincular directa y tajantemente el desencanto con una crítica de la modernidad a la modernidad. Esta crítica, como se sabe, es una de las características con las cuales se rige la propia modernidad. Lo que me interesa señalar acá, es que la crítica a la modernidad -que muchas veces ha sido realizada usando los mismos recursos que la modernidad propone, cuyo caso más significativo es la teoría crítica hecha por Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración*, en donde se recurre a la razón, parangón de la modernidad, para superar a la razón (sobre este punto específico ver Wellmer, 2004)- conlleva una crítica a las ideologías (*discursos*, diría Foucault de manera crítica) en las que se ha soportado. Acá debe entenderse el concepto de ideología, en una noción amplia, como aquello que para Althusser representa la manera en que los sujetos viven las relaciones con el conjunto de la sociedad y que, por tratarse de una estructura inconsciente, no puede ser considerado como una cuestión de verdad o falsedad. Eagleton, al comentar el concepto de ideología en Althusser, señala que para el pensador francés: “La ideología es una organización particular de prácticas significantes que constituye a los seres humanos en sujetos sociales, y que produce las relaciones vividas por las que tales sujetos están conectados a las relaciones de producción dominantes en una sociedad. Como término, cubre todas las distintas modalidades políticas de tales relaciones, desde una identificación con el poder dominante a una posición opuesta a él.” (Eagleton, 1997: 40) Sin embargo, repone Eagleton, las relaciones vividas entre el sujeto y el conjunto social, suponen tácitamente creencias y suposiciones y con ello están abiertas a juicios de verdad o falsedad. Es dentro de un panorama en el cual aquello que define las creencias y suposiciones se encuentra en absoluto estado relativo; en donde se encuentran también relativizadas y fuertemente criticadas las ideologías en su función como “*concepciones del mundo*” que penetran en la vida práctica de los hombres y en su capacidad de animar y de inspirar praxis sociales, en donde pretendo ubicar la obra de Moreno-Durán como una obra que da cuenta del *desencanto frente a las utopías ideológicas* surgido al iniciarse la década de 1980.

²² Respecto a las figura del cínico y del oportunista, señala Virno que con ellas se asiste a la “atrofia de los rasgos característicos con los que la tradición metafísica reinstaurara la dignidad del sujeto: autonomía, capacidad de trascender la particularidad de los contextos particulares de la experiencia, plenitud de la autorreflexión, «proyecto».” (Virno, 2003:61-62). Estos rasgos atrofiados hacen parte de la

ser las únicas con que se manifieste el desencanto en sus modalidades de experiencia, nos proponemos identificar otras *figuras del desencanto* que aparecen en la primera novela de Moreno-Durán.

Juego de Damas (1977), que junto a *Toque de Diana* (1981) y *Finale capriccioso con Madonna* (1983) completa la trilogía *Femina Suite*, recrea, entrada la década de 1970, un mundo de salón – al estilo de las cortes dieciochescas- en una Bogotá “traducida, como diría Moreno-Durán, en un espacio cerrado de cámara” (Giraldo, 1986:59).²³ Allí se cuestionan las convenciones tradicionales, se desmitifican valores y se parodian experiencias del mundo a través de formas narrativas no lejanas a ciertas experimentaciones propias de la literatura de los años setenta y ochenta, especialmente a aquellas vinculadas con las experimentaciones neobarrocas en las que resaltan los elementos paródicos, el uso continuo de la elipsis, el hipérbaton y la dislocación, los entrecruzamientos de voces, la teatralidad, los encadenamientos sintagmáticos y la fragmentación argumental, entre otros.²⁴

La novela está dividida en tres partes. La parte inicial, “Primero Menina”, tiene una disposición en tres columnas paralelas, a la manera de un cuadro biográfico.²⁵ La primera columna, encabezada por el título “Una Vida”, hace un recorrido lineal por la vida de “La hegeliana”, desde 1948 –año de su nacimiento- hasta 1971. La segunda columna, “Una Idea”, ubicada en el medio, en supuesto paralelismo temporal con la primera, relata las horas de una clase de filosofía en la que los alumnos, a partir de una interpretación conceptual, convierten los términos “conciencia”, “saber” y “Absoluto” en etapas del acto masturbatorio. La tercera columna, en el margen derecho, cuyo encabezado es “Y un mundo”, relata el recorrido de una manifestación estudiantil que se dirige al Capitolio, en el centro de Bogotá, a la par que incorpora referentes de la

constitución de subjetividades propia del desencanto, cuyas características aprovecha R.H. Moreno-Durán para la construcción de los personajes que figuran en sus narraciones.

²³ La erudición declaradamente pedante, la amistad como subterfugio para el sexo y la conversación derivada en chisme son tres de los elementos retóricos con los que se caracteriza el “mundo de salón” (Jaramillo, 1986:100). Estos tres elementos, estudiados por Jaramillo en su tesis sobre *Femina Suite*, son recurrentes en toda la novela.

²⁴ Sobre los aspectos del barroco y el neobarroco en general remito al ya clásico ensayo de Severo Sarduy (Sarduy, 1977) y al libro de Cristo Rafael Figueroa *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana* (Figueroa, 2008). Sobre estos mismos aspectos estudiados en la narrativa de R.H. Moreno-Durán, remito al artículo de Luz Mery Giraldo “Juego de damas: el espejo roto y la desmitificación de una imagen.” (Giraldo, 1986).

²⁵ Ver el anexo, donde transcribo el inicio de esta parte con el fin de ilustrar a los lectores la disposición de las columnas.

historia política de Colombia y del mundo como el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán (1948), la proclamación de la República Popular China (1949), la participación del Batallón Colombia en la Guerra de Corea (1951), la muerte de Stalin (1953), el suicidio de Getulio Vargas en Brasil (1954), el derrocamiento de Perón (1955), la caída de Rojas Pinilla y la consecuente creación del Frente Nacional (1957), el triunfo de la Revolución Cubana (1959), la visita de De Gaulle a Colombia (1964), las muertes de Camilo Torres (1966) y del Che Guevara (1967), la llegada del hombre a la luna (1969), el triunfo de Allende en Chile (1970), la masacre de estudiantes y obreros en Cali y el recrudecimiento en Colombia del Estado de Sitio entrada la década de 1970.

“Después Mandarinas” -la segunda parte de la novela-, al igual que “Y así sucesivamente...” -la tercera y última parte- narra de manera polifónica y con muy diversos registros (entre los que prima la ironía), una fiesta “que a ratos nos parece trasnochada e ingrata” (Moreno-Durán, [1977] 2002b:96), cuya anfitriona es Constanza Gallegos, quien, entre otros, tiene el sobrenombre de “la hegeliana”. Esas voces se distribuyen según las conversaciones que se dan a lo largo de la reunión y relatan diferentes hechos de manera entremezclada, muchas veces simultánea.²⁶ Entre estas conversaciones, que van de “la solemnidad a la joda” (Moreno-Durán, [1977] 2002b:329) aparecen las teorías sobre la “coñocracia” y las etapas jerárquicas (Meninas, Mandarinas y Matriarcas) por las que las mujeres de vida pública deben atravesar. Esta teoría, que podría resumirse en la frase: “la Menina es la expectativa del futuro poder, la Mandarina el presente del goce, y la Matriarca esa suave, inolvidable nostalgia ...” (Moreno-Durán, [1977] 2002b: 71) aparece en una obra de Monsalve -titulada *Manual de la mujer pública*-, un escritor que no está presente en la fiesta pero que figura, tanto en ésta como en las otras dos novelas que conforman la trilogía, a través del relato y los comentarios de otros personajes.

²⁶Este relato entremezclado, carente de una única voz que guíe el orden de los acontecimientos, llevó a que el mexicano Juan García Ponce se refiriera a la novela como la “puesta en palabras de una fiesta” que dura casi 350 páginas: “No hay ningún orden en la descripción de los acontecimientos, igual que casi nunca se nos indica quién es el que habla y sin embargo, poco a poco, conducidos por el poder de la narración, por su corrosivo empleo simultáneo del lenguaje coloquial dentro de una determinada escala social y de su ritmo secreto, por el empleo de frases hechas y de lugares comunes que adquieren otro sentido por sus bruscas interrupciones, por las referencias ocultas a diferentes esferas culturales y cuyo origen no se hace difícil desentrañar, todo se hace visible y nítido con una incomparable precisión.” (García Ponce, 2002:13).

A medida que se acumulan los detalles que le dan cuerpo al relato -y que a su vez le dan cuerpo a los cuerpos del relato-, y la fiesta va siguiendo sus rumbos étlicos, las voces van dispersándose. Una de ellas, la de María Leticia Velasco, cuenta las experiencias relacionadas con los años en la universidad, donde gran número de compañeros respondieron a sus inquietudes con la formación de grupos que de “librepensadores” se irían convirtiendo, como la agrupación “La Fronda”, que pasó a ser “subversiva y, al final, francamente inamable” (Moreno-Durán [1977] 2002b:107)-, dividiéndose en células de izquierda, centro, y derecha, con criterios particulares que negaban al movimiento su posible unidad, haciendo alusión a que, mientras la universidad “vitaliza el deseo utópico, la realidad lo bloquea” (Giraldo, 2004:222); otras voces, las de Jorge Arango, Alfredo Narváez, y Rodrigo Camargo, hablan de dos líderes políticos desaparecidos trágicamente; otras más, hablan de la represión oficial, de la Mano Negra, de la Operación Andrómeda. Estos relatos de acontecimientos políticos se entretajan con la discusión interna sobre el autor de un *graffiti* que aparece en el espejo del baño, “Muchachas, ofrezcamos nuestro sexo a los hombres, y que sea lo que el Señor quiera” (Moreno-Durán, [1977] 2002b:191). En el baño, con las mujeres reunidas, se forma un improvisado conciliábulo en el que las mujeres de la fiesta se comunicarán sus pequeños secretos y purgarán algunas de sus culpas.

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

*

En Colombia, desde fines de los sesenta y durante la década de 1970, repercutía en todas las áreas del campo intelectual el debate ideológico que, representado en términos generales, ubicaba a la derecha de un lado y a la izquierda del otro. Según Fabio López de la Roche, la izquierda que formaba parte de la polarización del escenario político era una izquierda abierta a las ideas del socialismo, que reivindicaba la colectivización de los medios de producción a través de una actitud claramente anticapitalista, antiimperialista y antinorteamericana; una izquierda que actuaba en defensa de los intereses de los sectores populares con una actitud revolucionaria o, al menos, adherida a “ideas de avanzada” (López de la Roche, 1994: 54). En América Latina durante esta década -o esta época, como ha preferido llamarla Claudia Gilman (Gilman, 2003)- existía una marcada tendencia a concebir la literatura como una forma directa de expresión política,²⁷ como un espacio para transmitir posturas, como vehículo de denuncias o de críticas a las acciones, a los efectos y procesos producidos por el ejercicio del poder político. Y todavía, atravesada la mitad de la década del setenta, la noción de “obra comprometida”, aunque ya no con el furor de la primera mitad de la década, influía en buena parte de los escritores latinoamericanos (Gilman, 2003: 144).

La narrativa de Moreno-Durán supone una voluntariosa distancia con este tipo de proyectos literarios. En su ensayo “Lo universal y el modo de ser latinoamericano”, que forma parte del libro *De la barbarie a la imaginación* publicado por Tusquets en Barcelona apenas unos meses antes que Seix Barral publicara *Juego de Damas*, ya advierte que la formulación de la responsabilidad del escritor debe darse con la materia escrita. El compromiso del escritor es, por lo tanto, con la textualidad de la escritura, con el modo de situarse, no en la acción política, sino en el lenguaje. Al hablar de esa responsabilidad y de la pretensión formal con que comulga, dice que, ya que los objetos a los que atañe la escritura creativa están dados en la realidad y articulados en la imaginación, “al escritor correspondería sólo aprehenderlo [el universo de esos objetos], captarlo, comprenderlo a través de medios específicos, expresándolo en virtud de técnicas y formas en las que el lenguaje ha de manifestar esa coherencia que le da validez a la visión de un escritor sobre la realidad de todo aquel mundo en el que se

²⁷ En su artículo “En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80”, María Eugenia Mudrovic señala que la novela más representativa de los años 70 es la “novela política”, aquella que ideologiza los espacios del género y desvía la atención del código hacia lo no literario. (Mudrovic: 448)

recrea. La responsabilidad del autor, en este aspecto la única posible, está dada, pues, en la escritura” (Moreno-Durán, [1976] 2002a: 73).

Juego de Damas está inscrita en este panorama. Funciona como una novela de inflexión en momentos donde la experimentación radical pasaba de las experiencias de los últimos años sesenta, hacia una expansión a lo largo de los setenta hasta la adquisición de un ímpetu mayor en los ochenta (Garramuño, 2009). Esta experimentación podría caracterizarse como un tipo de escritura cuya relación con la realidad se encuentra mediada por un desprendimiento violento de aquellos elementos por los cuales se pretende reflejar un principio de totalidad. Esto conlleva, desde luego, a una búsqueda incesante de nuevas formas de narrar que encuentran en “un lenguaje incontinente, [en] la proliferación de una expresión que no parece encontrar límites y [que] se derrama abandonando el hilo de contención de una trama o de una intriga...” (Garramuño, 2009: 21) las posibilidades de presentarse como una escritura desbordada –como aquellas que ejemplifica Florencia Garramuño al hablar sobre estas experiencias radicales en las obras de Luis Gusmán o de João Gilberto Noll – que pone en riesgo la idea de “obra” o bien, como una escritura que, permaneciendo contenida, realza el sentido de “obra”, haciendo de la escritura una revelación propia del artificio. En este sentido, la novela de Moreno-Durán no oculta su carácter de “obra” –y en ello volvemos a encontrar uno de sus aspectos barrocos- sino que lo realza, lo exagera, logrando con esa exageración una parodia de sí mismo, su propia caricatura.²⁸ Allí la relación entre la obra, la escritura y la realidad se presenta como un puro simulacro. Pero ¿simulacro de qué?

2. Los unos con los otros: simultaneidades y trastrocamientos.

En principio, simulacro de totalidad. Y con ello, simulacro de realidad. Parodia, en todo caso y nuevamente, de esa totalidad estructurante con que el realismo –siguiendo en gran medida a Luckács- ha asimilado tradicionalmente los modos de

²⁸ Esta revelación de la obra como parodia de sí misma puede verse en el hecho de que, sin que sea dicho de manera explícita, se sobreentiende, en diferentes momentos del relato, que lo que el lector está leyendo, es decir, *Juego de Damas*, es obra del irritante Rodolfo Monsalve, el mismo autor del *Manual de la Mujer Pública* en que aparece expresada la teoría de la “coñocracia”.

representar la realidad.²⁹ Y en tanto parodia y simulacro, gesto de echar a tierra aquello que se parodia, aquello que se simula. Esto se hace evidente al analizar la disposición en columnas con que se presenta la primera parte de *Juego de Damas*. Esta disposición, que puede ser entendida como un gesto de ruptura con las formas narrativas tradicionales, común a las vanguardias y a las experimentaciones radicales de los años setenta y ochenta -fieles herederas, en ello, de las vanguardias históricas (Garramuño, 2009)-, abre también una posibilidad de lectura que permite pensar esa disposición como una forma de expresar, paródicamente, la simultaneidad de los hechos con que la realidad cobra sentido. Así, la novela de Moreno-Durán parece indicar una necesidad, ya no sólo formal, de desprenderse de la tradición realista, sino, además la necesidad de involucrar en esa irrupción formal determinadas subjetividades que dan cuenta de los diferentes rasgos con que figura la comunidad en la literatura del desencanto.

En primer lugar, la figuración de la comunidad -los modos de relacionarse los unos con los otros que se dan en la novela- tiene que ver con el recurso de la simultaneidad. Este recurso destaca en la disposición en columnas con que está estructurada la primera parte de la novela. Lo simultáneo acá, el *simul* entre cada una de las columnas, nos habla ya no de totalidad, en un sentido realista, sino de conjunto.³⁰ Simultáneo significa “al mismo tiempo”. Y el estar juntos, implicado en el con-junto, comparte además de esa significación la de “en el mismo lugar”. Así, simultáneo quiere decir no solamente “al mismo tiempo”, sino que, en ese “mismo tiempo”, un “mismo lugar”. Esto supone que, si proponemos que cada columna, por llamarla de alguna manera, sea una singularidad del conjunto de la narración, veríamos que cada columna está sujeta *junto a* las otras columnas, cada una *comparece* con su propia temporalidad y

²⁹Recordemos que la literatura, al ser concebida como forma particular de reflejo de la realidad objetiva, apunta a captar lo que realmente es esa realidad objetiva y no lo que ésta *aparenta* ser. Para el escritor realista, según Luckács, el rol de la totalidad objetiva tiene un papel decisivo. No se trata, por lo demás, de una sumatoria de los elementos que componen dicha totalidad, pues esto sería lo que denomina *totalidad extensiva*, presente en el tan renegado naturalismo donde, en lugar de narrar, se describe deliberadamente y por lo tanto se desintegra la realidad (análogo a lo que Luckács observa que sucede en el vanguardismo, sólo que allí la deliberación no se da en el detalle extensivo sino en la subjetividad, con lo cual la realidad se presenta desintegrada). Se trata, en cambio, de una plasmación selectiva a partir de la cual se puedan articular los elementos que conforman un todo. En otras palabras, la totalidad para Luckács y el realismo, es la articulación de los elementos seleccionados que conforman el reflejo literario de la realidad objetiva, es decir, la correspondencia entre la totalidad de la realidad social y la totalidad de la novela realista. (Luckacs, 1966; 1984)

³⁰ Agamben nos recuerda que *simul* proviene de la raíz indoeuropea con la que se designa “uno”. El significado de *simul*, por su parte, refiere “al mismo tiempo”: “Así junto a *similitudo* (semejanza) tenemos *simultas*, el hecho de estar juntos (de donde también, rivalidad, enemistad), y al lado de *similare* (asemejarse) se tiene *simulare* (copiar, imitar, y de ahí igualmente fingir, simular).” (Agamben, 2002:72)

con su propia espacialidad, y sin embargo comparten el espacio-tiempo, pero no en un sentido extrínseco de la participación, sino, más bien, en el sentido de que es necesario que esta participación sea simbolizada (y en esa simbolización, sea dispuesta, sea participación en tanto *partición*) como un mismo espacio-tiempo. Con ello se recurre a una simbolización del espacio-tiempo simultáneo sin el cual no habría ni posibilidad de narración ni simulacro. Ese espacio-tiempo que comparten las columnas singularizadas no es otra cosa que la posibilidad del *con*.³¹ Esto quiere decir que, ya que la simultaneidad abre el espacio como un espaciamiento del tiempo (y en ello radica la paradójica ilusión de conjunto) se da, en esas tres columnas su simultaneidad: correlación de lugares y de tiempos. El transcurso de vida de “la hegeliana” correspondiente a la primera columna, puede ser, por esa correlación de espacio y de tiempo, el mismo transcurso de la clase de filosofía a la vez que es, también, el mismo transcurso de la manifestación y de los hechos históricos que se encuentran relatados en “Y un mundo”.³²

³¹ Este *con* refiere a aquella condición de relación con la que se caracteriza al ser. A ella hace referencia Jean-Luc Nancy cuando señala que el *ser* es siempre ser-en-común, lo que significa, por un lado, que el ser singular –en este caso, cada una de las columnas que hemos identificado como sujetos- no es, no se presenta y no aparece más que en la medida en que comparece, y que este comparecer es estar expuestos y presentados unos a otros; y por otro lado, significa que esa comparecencia no es algo que se añade al ser, sino que ella misma es el ser (Nancy, 2001: 110). En este sentido, los espacios en blanco que se producen en algunos momentos entre columna y columna podrían ser pensados como espacios de comparecencia, como la plenitud (vacía) de la relación de simultaneidad de las columnas. De ahí que, como señala Jaramillo, es en esos espacios en los que “las palabras están ausentes” donde “el ojo percibe una simultaneidad de voces” (Jaramillo, 1986: 38).

³² No deja de ser, en este sentido, curiosamente engañosa la explicación que el propio Moreno-Durán da sobre el simulacro de simultaneidad que produce el uso de las tres columnas. En un artículo de 1984, aparecido en la *Revista Iberoamericana* de la Universidad de Pittsburg, Moreno-Durán señala la imposibilidad de narrar los tres planos en un sentido normal, puesto que esto le exigiría utilizar tres tipos de tipografías diferentes que demandarían del lector un esfuerzo “inaudito (...) para no perder el hilo del asunto.” A lo que añade:

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

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

Como sabemos, *Juego de Damas* es una novela en donde lo femenino no se presenta como un protagonista idealizado, donde la mujer figura, contrario a la figuración tradicional de la literatura colombiana, no como algo inalcanzable, sino como personaje desacralizado y real, “personaje actante, excesivamente de carne y hueso, con posibilidades de elaboración de pensamiento intelectual, así como de actuación sexual” (Giraldo, 1986:54). Es así como lo femenino en *Juego de Damas* sirve de punto de enfoque para la problematización de la totalidad, y en este caso, para la específica problematización de la totalidad del sujeto, ese sujeto que, desde la metafísica, ha sido definido en tanto *absoluto*. Esta problematización, volviendo al personaje de Constanza Gallegos, tiene que ver con ese afán, irresoluble, por encontrar *una* identidad (lo que podríamos llamar “proceso de subjetivación”)³³. Y esta identidad -que oscila, como señala Giraldo, en la admiración por Juana de Arco, Margarita Zelle, Mata Hari, Simone de Beauvoir, Colette, Françoise Sagan o Emily Brönte (Giraldo, 1986:56)- está

³³ Este proceso de desubjetivación se puede estudiar no sólo en la trilogía *Femina Suite*, de la que *Juego de Damas* hace parte, sino también a lo largo de la obra que Moreno-Durán produce en la década de 1980. En el cuento titulado “Los cuadros de una exposición”, que se encuentra en *Metropolitanas* (1986), por ejemplo, esta problemática de la identidad del sujeto adquiere una notoriedad importante. Allí la narradora -una actriz que aguarda a que se rueden las escenas de una película- se presenta, desde el comienzo mismo del relato, como un sujeto múltiple; un sujeto que, para poder ser quien es, debe dejarse ser, debe distanciarse de sí misma; un sujeto que no es su propio sujeto; un sujeto que ha sustraído su ser. De otra manera y a partir de otros mecanismos, pero también apuntando a generar personajes cuyas subjetividades estén en entredicho, la última de las novelas de la trilogía, *Finale capriccioso con Madonna*, presenta esta problemática en torno a su protagonista Enrique Moncaleano Junior. Para ello, remito al tercer capítulo de esta tesis.

permanentemente desintegrándose en el hecho mismo de su búsqueda, al pasar de una a otra referencia, al negarse (o mejor aún, al *saltarse*) a sí misma, a cambio de ser *eso otro* que busca ser: “Porque desde niña, como la heroína de mi cuento [Margarita Zelle], mi vida osciló normalmente entre esto y aquello, desplazándose del forte al pianísimo o, si prefieres, navegando a toda vela entre la solemnidad y la joda.” (Moreno-Durán, [1977] 2002b:329).

Ese *salto* de sí, esa problematización del sujeto como totalidad y su consecuente desobjetivación, es también visible en el uso frecuente de los sobrenombres. Sólo a Constanza Gallegos se le llama, durante toda la novela, además de “la hegeliana”, “el Robespierre-hembra”, “la Niña”, “la Stupenda Donna”, “la Incorruptible”. Estos sobrenombres –a los que deberíamos sumar los que se les da a los otros personajes, como “la Ninfa Eco”: “Ninfa por lo ninfómana y puta, y Eco por lo chismosa.” (Moreno-Durán, [1977] 2002b:61); “Leonor de Aquitania”: también conocida como “La Tribuna de la Patria”, porque dice la verdad sin contemplaciones, al igual que el radio-noticiero del que toma nombre; “Guillermo el trovador”; el “Mancebo” Villa: “Puede ser nuestro hijo, parpadea la enana, pero de todas formas es buena gente: combativo y templado como pocos, no da tregua el Mancebo” (Moreno-Durán, [1977] 2002b:62); “la enana”; “la Pinta”; etcétera- no solamente responden a juegos del lenguaje que, como señala Jaramillo arguyendo a Lezama, hacen que “el personaje literario deriv[e] en un espacio de indeterminación que pasa sin solución de continuidad del lenguaje de la representación a la representación del lenguaje.” (Jaramillo, 1986: 118); o a epítetos con que se designen a los personajes con el fin último de caracterizarlos, sino que también responden a formas del lenguaje mediante las cuales, al desobjetivarse los personajes, la comunidad figura en su relación con los modos y posibilidades de comunicación. Con esto me refiero, una vez más, a la problemática del sujeto que implica el hecho de haber sido pensado, en la tradición de la metafísica, como absoluto. Ello ha significado, siguiendo a Jean-Luc Nancy, una clausura sobre sí mismo, una inmanencia absoluta. Esto es lo que ha dado origen a la comunidad inmanente.³⁴ Sin embargo la lógica de lo

³⁴ Al hablar de comunidad Nancy no se refiere a una reunión de individuos, a una elaboración (una suma, un agregado) posterior a la individualidad que sólo es posible en el interior de tal reunión, que sólo allí, en esa interioridad, se puede manifestar. En el caso que nos aborda, la comunidad no estaría simplemente en el hecho de que la novela verse sobre un “grupo” de individuos “reunidos” en una casa; no se trata de ver en la novela una *comunidad de salón*. Se trata, volviendo a Nancy, de comprender que el “yo” que le da sentido y finitud a la individualidad, adquiere significado *en la comunicación* que otro “yo” genera en el reconocimiento de la singularidad. Esto sólo sucede cuando “yo” dice tú”. Este fenómeno de enunciación

absoluto es la que ha permitido el quiebre por el cual la comunidad se encuentre no en la relación entre absolutos (dos o más de los sujetos absolutos de la metafísica) sino, menoscabando en ellos, en una definición de la relación como *clausura* del límite de la inmanencia.³⁵ Con esto, el *ser* del sujeto se definiría como relación, como no-absolutes y desgarradura, como ser-de-la-comunicación, como comunidad (Nancy, 2001:20). Al ser considerado otra cosa que absolutos, el ser se hace inseparable de la cuestión del éxtasis. La comunidad implica, por lo tanto, que el sujeto sea otra cosa que la absolutos de su totalidad. Y ese núcleo unitario que es el nombre, digamos por ejemplo “Constanza Gallegos”, con el cual ha sido distinguida la absolutos del sujeto, como rasgo de identidad individual, como singularidad, en *Juego de Damas* se ve embarcado en un continuo trastrocamiento compuesto de sobrenombres por los cuales el sujeto, desgarrándose de su nombre, *salta* sobre sí mismo.

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

¿Conoces alguna forma de
aprender filosofía sin
dormirte? –pregunta Celia
Agudelo a su compañera
de la izquierda.
-No –dice ésta-. Ninguna.

está presente a lo largo de *Juego de Damas*, no sólo en el uso recurrente de los sobrenombres, donde los propios sujetos, portadores de su nombre, se desplazan hacia un “tú” al que, nuevamente, podríamos definir como simulado, sino también en el frecuentísimo traspaso de una narración en primera persona a una narración en segunda o tercera persona, sin solución de continuidad.

³⁵ “La relación (la comunidad) no es, si es que es, sino aquello que deshace en su principio –y sobre su clausura o sobre su límite- la autarquía de la inmanencia absoluta.” (Nancy, 2001:18) Cuando esa autarquía de la inmanencia es preponderante al interior de la comunidad, surgen los totalitarismos. A estas formas inmanentes de la comunidad Nancy las vincula, en términos políticos, con las formas del totalitarismo.

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

(Moreno-Durán, [1977] 2002b:30-31)

Las maneras en que se transgreden las relaciones entre el significante y el significado corresponden a que, acá, las palabras no fijan conceptos ni hechos en un lugar inequívoco y determinado (el discurso filosófico-conceptual en el salón de clase) a la manera de, por ejemplo, los estereotipos, sino que, por el contrario, las palabras introducen una corriente de dispersión que bien puede corresponderse con la dispersión del sujeto, producto de su trastrocamiento. Este recurso establece a la palabra como la materialidad de una diferenciación lingüística entre la significación y la presencia. Es decir que, al igual que el sujeto se desubjetiviza, interrumpiendo su inmanencia, la arbitrariedad del signo se desdobra, se trastoca, el lenguaje se transgrede, y se produce con tono paródico, humorístico, de juego- una comunicación desvirtuada, transplantada, que lleva al Maestro a condolerse: “cuando más atención le ponen a mi clase noto que se excitan y huyen como una legión de moribundos” (Moreno-Durán, [1977] 2002b:53). Esa huida en excitación –excitación producida por la alteración en la relación entre el significante y el significado- es una huida física del salón, sí, pero es también, y sobre todo, una huida hacia la palabra y el sentido que evoca; una huida hacia aquello que se comparte *en* y *por* el lenguaje; un, de nuevo, salir de sí, hacia el lenguaje, cuya exposición es meramente material, o mejor aún, como advertiera Nancy, corpórea: “Antes de ser palabra, lengua, verbalidad y significación, el “lenguaje” es esto: la extensión y simultaneidad del «con» en tanto que es la más propia potencia de un cuerpo, su propiedad de tocar a otro cuerpo (de tocarse), que no es nada más que su definición de cuerpo. Finaliza, cesa y se cumple con un mismo gesto – ahí donde es-con” (Nancy, 2006: 108). Donde se dice “conciencia” y se piensa “coñito”, donde se da por terminada una relación entre significante y significado, donde el signo se hace

difunto como señal, allí nace como lenguaje, como cuerpo. Y ese cuerpo es, en su materialidad y en su trastocamiento, el cuerpo del que está hecha la fiesta y la comunidad.

3. La fiesta y la comunidad: lo propio y lo impropio.

En contraste con el ambiente festivo que domina *Juego de Damas*, el final de la novela está impregnado de una suerte de humor sombrío que bien podría remitir a aquello a lo que Agamben se refiere hacia el final de la tercera parte de *Lo que queda de Auschwitz* titulada “La vergüenza, o del sujeto”. En este texto, Agamben evoca al psiquiatra japonés Kimura Bin para hablar de la clasificación que éste hace sobre los tres tipos fundamentales de enfermedad mental a partir de *Ser y tiempo*. Según señala Agamben, Bin se refiere, en esa clasificación, a la temporalidad del melancólico como una temporalidad *post festum*, que se vive como la experiencia del yo encerrada en un pasado ya concluido, “con respecto al cual sólo se puede estar en deuda” (Agamben, 2002b:125). Constanza Gallegos, ya en el amanecer de la fiesta, hablando con Alcira Olarte, se descubre, justamente, en deuda. Al repasar algunos hechos de la noche, reparan sobre la discusión entre Jorge Arango, Rodrigo Camargo y Alfredo Narváez en la que intentan dilucidar de qué manera están relacionadas las muertes de Sergio Castrillón y de Alejandro Sotelo, dos importantes líderes políticos. Castrillón fue asesinado a la salida de un juzgado, mientras que Sotelo murió en una acción guerrillera. Durante el diálogo, Constanza Gallegos, desprevenidamente, escucha unas palabras que le revelan de qué modo ella participó en la muerte de estos dos líderes. Recuerda Constanza Gallegos, quien en ese época era amante de Alejandro Sotelo, cómo un día, tras haberle insistido en sus reclamos sexuales, fueron a un apartamento en las Torres de Pekín. Hambrienta, Constanza puso un pollo en el horno y Sotelo se distrajo del cuidado de unas municiones que guardaba con un compañero. El olvido del pollo en el horno, mientras hacían el amor, produjo la explosión de las municiones y atrajo de inmediato a la policía. El compañero de Sotelo fue arrestado mientras que Constanza y su amante quedaron libres. Con el diálogo en la fiesta entre Arango, Camargo y Narváez, se hace claro para Constanza que Castrillón era el compañero de Sotelo y que éste, inducido por el remordimiento, eligió morir en combate.

El efecto *post festum* y la temporalidad melancólica a la que conlleva, hacen que la deuda en la que se descubre Constanza Gallegos –“rostro de lo que nunca fue, rostro, ahora, de lo que jamás quisiera ser...” (Moreno-Durán, [1977] 2002b:321)- emane de un sentido de responsabilidad. Y el sentido propio de esa responsabilidad es la apropiación de la impropiedad, que es la muerte del otro. Al darse cuenta de su grado de responsabilidad en la muerte de Sotelo y de Castrillón, Constanza Gallegos se entrega, se da a ese apropiamiento de lo ajeno, a la muerte de ellos. Se echa, como se dice, la culpa al hombro: “¡Un pollo, qué horror! ¡Un pollo en el origen de mi culpa...!” (Moreno-Durán, [1977] 2002b:309). Y con ese sentido de propiedad, emanado de la responsabilidad asumida o endilgada (en todo caso descubierta), Constanza Gallegos, la hegeliana, se altera, se trastoca –volveríamos a decir- por la rememoración del absurdo de los hechos que hicieron que un pollo en el horno fuera un elemento definitivo en la disolución de la utopía: con una risa irónica, Alcira Olarte, al escuchar la confesión de Constanza Gallegos, le pregunta: “¿De manera, querida, que por un pollo se jodió la revolución colombiana?” (Moreno-Durán, [1977] 2002b:313). Con ello se revela la deuda en la que se sostiene el desencanto. Y en esa deuda se da, al igual que se diera en la simultaneidad de la subjetivación y la desubjetivación, una figuración de la comunidad que permite establecerla, como se advertía desde un principio, no como una propiedad positiva cuya expresión fuera un conjunto de sujetos reunidos, o el motivo por el cual esos sujetos se sintieran identificados, con “algo en común” que justificara su reunión, sino, por el contrario, como una deuda, como un endeudamiento al cual se encuentran sujetos todos aquellos que conforman la comunidad.³⁶

En este mismo sentido, ese humor melancólico que produce el efecto *post festum* está lejos de ser la añoranza de un destino eludido y, mucho menos, de un pasado perdido, de un origen remoto, con lo cual, volvería a establecerse como una propiedad; más bien, estaría vinculado a una concepción con la cual la figuración de la comunidad

³⁶ Este rasgo del endeudamiento es central en la aproximación que Roberto Esposito hace acerca de la noción de *communitas*. Allí, al referirse, epistemológicamente, al *munus* que la *communitas* comparte, señala que éste no es ni una propiedad ni una pertenencia: “No es una posesión, sino por el contrario, una deuda, una prenda, un don-a-dar. Y es por ende lo que va a determinar, lo que está por convertirse, lo que virtualmente ya es, una falta. Un «deber» une a los sujetos de la comunidad –en el sentido de «te debo algo», pero no «me debes algo»-, que hace que no sean enteramente dueños de sí mismos. En términos más precisos, les expropia, en parte o enteramente, su propiedad inicial, su propiedad más propia, es decir, su subjetividad”. (Esposito, 2007:30-31). Al ser expropiada la subjetividad lo que resta es una falta, que hace de la comunidad no una posesión sino una deuda, no lo propio sino lo impropio. Se presenta, por lo tanto, como una exposición a aquello que interrumpe al sujeto, volcándolo hacia su exterior.

se da como una concepción no de lo propio, sino de lo impropio; aquello no que se posee o se poseyó alguna vez, sino aquello que se endeuda, aquello que se debe. Es por eso que el desencanto es expresión de la comunidad como deuda: la deuda (un *suicidio* lo llamó Moreno-Durán en la entrevista que citaba al comienzo de este capítulo) que ha dejado la exploración de las utopías; la deuda que ha dejado la celebración; la deuda de la pérdida de una fiesta. Y como toda pérdida conlleva una pena, esta pérdida y su relato son, como lo advierte el cartel que finalmente logra leerse al final de la tercera columna, la posibilidad de

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

(Moreno-Durán, [1977] 2002b: 57)

Anexo.

Verbi Gratia

UNA VIDA

1948

Julio 21. Bajo el signo de Cáncer. A las tres de la madrugada nace la hegeliana en Palmira señorial. Su nacimiento es prematuro. Sietemesina: lo primero que vino al mundo no fue mi cabeza, sino el pie izquierdo. Parto difícil. Mamá no podrá tener más hijos. La hegeliana será, pues, la última de su nombre, de su condición y de su estirpe.

UNA IDEA

A manera de saludo el Maestro carraspea mientras afirma, no sin faltarle razón, que *únicamente con el devenir de los fenómenos podrán reconstruirse en debida forma las diferentes partes del todo*. Natalia Garcés, como siempre, llega un poco tarde. Murmullos.

Y UN MUNDO

En medio de las pancartas el tipo de la izquierda se abre paso tratando de imponer a los otros su consigna. El de la derecha, en cambio, se limita a modular más fuertemente el timbre de su voz que, pese al esfuerzo y multiplicada por el eco de otras voces, llega a ser prácticamente inaudible para los congregados. Gran susto panamericano. Jorge Eliécer Gaitán, líder de un amplio sector popular es asesinado y las masas se desbordan dedicándose al pillaje en ejercicios de una legítima e inaplazable vindicta. La mujer del Mandatario de turno advierte cómo el pueblo está a punto de tomar Palacio y, consciente de que más vale tarde que nunca, se pone los pantalones de su marido y exclama para la posteridad algo que a partir de entonces figura en su escudo familiar: "Para la democracia americana vale más un presidente muerto que un presidente fugitivo..." Y la verdad es que, sea como sea, el mandatario de marras no muere, aunque tampoco huye, limitándose a exhibir el oprobio de su bochornosa supervivencia. A raíz de esta tragedia la otrora oronda y conventual Atenas Sudamericana se transforma y, entre otras cosas, los

1949

tranvías desaparecen para siempre. En el centro del campus y en el preciso momento en que se inicia la marcha, el compañero de la izquierda consigue izar por fin su cartel que, no obstante, no alcanza a ofrecer completamente el sentido de su texto a causa de los giros y zarandeos a que es sometido al ponerse el desfile en movimiento. Sólo por un instante se captan aisladas las palabras HISTORIA, CONTADA, PENA, como si se tratara de un juego de frases ociosas o de inútiles adivinanzas.

La manifestación deja atrás el complejo de la Universidad y pasa ahora frente al Cementerio Central. Adelante, sobre los puentes de la Veintiséis, apretados cordones de policía impiden el acceso a la Carrera Séptima. Ganándole puntos a los de las pancartas, la Voz se escucha nuevamente en medio de estridencias y gritos. Surge un vasto movimiento guerrillero que rápidamente es explotado y manipulado por la burguesía liberal a fin de contrarrestar el exterminio que tras la clausura del Congreso y bajo la consigna "A sangre y fuego" propugna la dictadura conservadora. Y sin embargo, se dan muestras de encomiable y generosa solidaridad como aquella de la cual hace gala Lleras el pequeño al afirmar que, ante la inconveniencia de mantener compromisos prácticos con las guerrillas, la dirección del liberalismo las apoya, eso sí, de todo corazón -Más no se puede hacer, ¿comprenden? Como culminación de la Larga Marcha el ejército de Mao Tse Tung entra victorioso en Pekín y se proclama la República Popular China.

1950

Septiembre negro. Los
padres de la hegeliiana se
separan. Días críticos para la
familia.

(...)

Algunos intentos de
enfrentamiento son
prontamente neutralizados y
el orden vuelve a las filas
aunque se gestan
solapadamente las primeras
deserciones.

(...)

Segundo Capítulo.

La figuración melancólica de la comunidad en *El toque de Diana*.

“¿No ha de pagar la vida en pluma poca
Con una enfermedad plebeya muerte?
¿No han de callar los huesos una roca?
¿Tierra no sellará la mejor suerte?
A un siglo y otro le ocupad la boca:
Quien desprecia el morir tan sólo es fuerte.
Degollad en el ara de la Fama
Lo que sin gloria usurpará la cama.”

Hernando Domínguez Camargo. *Poema Heroico a San Ignacio de Loyola*. Libro Primero.

“¿Neurastenia? ¿Depresión? ¿Simple spleen
militar? La verdad es que tras el prolongado
periodo de cama de Augusto Jota no logró
escapar del artero dictamen de su mujer que, ya
fuera porque estaba harta de sus baladronadas,
ya porque quería curarse en salud, ya para
abrirle campo a una coartada futura, cara al
divorcio, y dejar sus manos libres para lo que
viniera, añadió una nueva enfermedad al vasto
repertorio que desde el primer día no cesaba de
diagnosticarle. Esta vez el pronóstico fue una
sutil y bien elaborada dementia maloncholica, ni
más, ni menos, mientras el Mayor desvariaba,
según el parecer de los vecinos, ella se
entregaba en secreto, según él, al gozoso arte de
confrontar caderas, isócronamente hablando,
con su fornicateur de turno”

R.H. Moreno-Durán. *El toque de Diana*.

1. La violencia y la melancolía.

Uno de los tópicos de mayor impronta en la narrativa colombiana de fin de siglo XX es la violencia.³⁷ La situación de permanente violencia, que ha cooptado la historia

³⁷ El periodo de *La Violencia* (1946-1964) dio pie a una importante producción narrativa. En una primera instancia, la ficcionalización de *La Violencia* tomó los acontecimientos como hechos históricos y los recreó, siguiendo el rumbo de la violencia a través de sus muertos, sus víctimas y sus victimarios. Novelas como *Los olvidados* (1949) de Alberto Lara, *El cristo de espaldas* (1952) de Eduardo Caballero Calderón, *El día del odio* (1952) de José Osorio Lizarazo, *El gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952) de Jorge Zalamea, *Viento seco* (1953) de Daniel Caicedo, o *Sin tierra para morir* (1953) de Eduardo Santa, se inscriben en esta narrativa. Pero, como señala Augusto Escobar Mesa, a medida que la violencia fue tomando matices distintos al azul y rojo de los partidos en pugna “los escritores [fueron] comprendiendo que el objetivo no [eran] los muertos sino los vivos, que no [eran] las muchas formas de generar la muerte (tanatomanía), sino el pánico que consume a las víctimas” (Escobar Mesa, 1996: s/p). Con el cambio de objetivo de estas “novelas de *La Violencia*”, se genera una segunda instancia de ficcionalización en la que los estereotipos, el anecdotismo y los maniqueísmos se van dejando de lado y la

de un país donde dar la muerte y recibirla han dejado de ser acontecimientos para convertirse en meros actos rutinarios, ha hecho que el desarrollo de procesos identitarios simbólicos y colectivos se encuentre fuertemente condicionado por ella. No es fácil encontrar una obra literaria publicada en Colombia en los últimos veinte, treinta años que no contenga, bien sea como hilo conductor, como trasfondo o como asunto marginal, algún evento relacionado con la violencia que vive el país. La obra de Oscar Collazos, de Darío Jaramillo Agudelo, de Roberto Burgos Cantor; la de Ramón Illán Bacca, Luis Fayad y Fernando Cruz Kronfly, entre muchas más, tiene, cada una a su manera, alguna relación con ella.

Sin embargo, hablar de una presencia de “lo melancólico” en la sociedad colombiana, producto de la constante experiencia de la muerte y del duelo que ésta conlleva, no debería, por mero desplazamiento de sentido, implicar que las coordenadas simbólicas y la proyección de significados con que esa sociedad es representada se encuentren también y a la vez connotadas por una rígida caracterización melancólica. Es decir que el ejercicio —que ha sido realizado por buena parte de la crítica literaria— de incorporar las caracterizaciones más clásicas de “lo melancólico” en el estudio crítico de una u otra obra podría desplazarse hacia el intento de asir el sentido que una obra proyecta al universo de relaciones con el que los unos y los otros, sujetos dinámicos/individuos en relación, se constituyen como subjetividades en una sociedad.

narrativa se vuelve más crítica de los hechos, generando una nueva opción estética y una nueva manera de aprehender la realidad. Así, surgen novelas en donde el interés no está tanto puesto en lo narrado sino en la manera de narrar: *La mala hora* (1960) de Gabriel García Márquez, *La casa grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio, *Bajo Cauca* (1964) de Arturo Echeverri Mejía, o *El día señalado* (1964) de Manuel Mejía Vallejo. La historiografía de *La Violencia* en Colombia tiene infinidad de aproximaciones. Refiero acá a los libros de Darío Acevedo (1995) y de Alberto Bermúdez (1995). Para los estudios sobre literatura en el periodo de *La Violencia*, refiero al artículo de Luis Marino Troncoso “De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960” (1987) y al ya citado de Augusto Escobar (1996).

Así como cambió la ficcionalización del periodo de *La Violencia*, la realidad colombiana también ha sufrido, literalmente, distintos cambios respecto a la violencia que la determina. Con el fin del periodo de *La Violencia* y el surgimiento del Frente Nacional, se incrementó la lucha de guerrillas durante la década del setenta; en los ochenta, sumados a esta lucha, salieron a la luz el conflicto del narcotráfico, el problema del paramilitarismo, la limpieza social, entre otros. En definitiva, la violencia, en Colombia, no es exclusiva de *La Violencia*. Es, por decirlo de alguna manera, el continuo determinante de una realidad social en extremo compleja, “constante histórica que ha sido decisiva tanto en la formación y construcción de la ciudad como en la representación de las fracturas en la identidad nacional” (Giraldo, 2008a: 423). Para profundizar sobre la violencia y la literatura en Colombia, refiero al trabajo de Luz Mery Giraldo (2008b) y al dossier preparado por Jeffrey Cedeño y Maite Villoria para la Revista Iberoamericana (2008) sobre la violencia y los diferentes aspectos que ésta tiene en la cultura y la sociedad colombiana.

Al reconocer sus efectos en la sociedad y en sus espacios simbólicos, se ha pensado, se ha sugerido, se ha dicho, malinterpretando la terminología freudiana, que el arte colombiano, particularmente la literatura, muestra un “estado permanente de melancolía” (Jaramillo Morales: 319). Se ha dicho esto, suponemos, porque al incorporar la categoría de melancolía al campo de la interpretación del arte y de la literatura se comete el error -muchas veces inocentemente, pero otras tantas de manera sesgada e intencional- de pretender verter la categorización freudiana de la melancolía de forma directa y veraz, como si ésta -extraída de su más clásica exposición en el ensayo “Duelo y melancolía”- se tratara de una categoría estética o de una categoría *vertible* al campo estético.³⁸

A lo largo de este capítulo, no se pretende incorporar las caracterizaciones de “lo melancólico” en el estudio crítico de una u otra obra –ejercicio que, de por sí, bastaría con sólo pensarlo para caer de antemano en el agotamiento- sino de intentar asir el sentido que una obra literaria brinda al universo de relaciones con el que los unos y los otros, sujetos dinámicos/individuos en relación, se constituyen como subjetividades en una sociedad. Esto implica, a su vez, que el interés se desplace del campo “terapéutico” –que es, tal vez, el error más grave de, entre otros críticos, Jaramillo Morales- que incorpora a la literatura dentro de un “campo simbólico sanador” (Jaramillo Morales: 323) hacia un campo que ve en la literatura un dispositivo con el cual se potencian los significados sociales y cuya aproximación al concepto de “melancolía” encuentra una justificación en tanto entiende esta categoría como una forma de la relación entre la constitución de subjetividades (la sujeción) y la comunidad.

2. La disposición melancólica.

De las novelas de Moreno-Durán quizás sea *El toque de Diana* (1981) –novela que toma el universo castrense para hablar de la violencia no sólo como un escenario de trasfondo sino como un dispositivo que crea las posibilidades de relación de los personajes- la que mejor se preste para ser analizada desde esta perspectiva. En ella

³⁸ Otros trabajos, sobre diversas literaturas, han evitado estos deslices. Véase por ejemplo el que realiza Julio Premat en *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. También el ya clásico estudio de Julia Kristeva *Sol negro. Depresión y melancolía*.

podemos percibir el desplazamiento provocado por el origen mismo del problema al que nos enfrentamos. Allí, en la novela, no estamos ante la pregunta –válida, en todo caso, pero a nuestro entender inasible- de “¿cómo acercarse y escribir la escena de la devastación social? ¿Cómo dejar constancia y testimonio de un sufrimiento cuya lógica es ciertamente perversa pero no enteramente evidente? Y, ¿qué hacer cuando los géneros discursivos disponibles, los proyectos poéticos socialmente aceptados, no sólo no dan cuenta del sufrimiento sino que son cómplices del poder? ¿Cómo inscribir entonces las voces silenciadas por el reino del terror?” (Ortega, 2008: 361). Esta pregunta, que propone Francisco Ortega cuando aborda la problemática de las representaciones de la violencia en la literatura colombiana, puesta en relación con *El toque de Diana* nos lleva a generar un desvío y planteamos, en su lugar, ante la pregunta sobre cuál es el papel que tiene la melancolía en la forma en que se producen las relaciones y vínculos que hacen posible la comunidad y que se encuentran figurados en la novela de Moreno-Durán.

Una manera sencilla de expresar ese papel de la melancolía sería arriesgando la hipótesis que habla de esas relaciones entre los unos y los otros que figuran en la obra de R.H. Moreno-Durán como de *relaciones melancólicas*. Es decir, que en esta narrativa no serían melancólicas las caracterizaciones de los personajes, sino que “lo melancólico” estaría en el espacio dinámico en el que se dan las relaciones *entre* los personajes caracterizados en la obra de Moreno-Durán. Pero expresarlo así, con ese sintagma (*relaciones melancólicas*), nos conduciría a una simplificación en extremo dudosa: ¿puede ser melancólico algo que sólo se encuentra en el terreno de la figuración? Esta pregunta es la que nos lleva a pensar la figuración de la comunidad en relación con “lo melancólico” en términos ya no de entidades psíquicas caracterizadas bajo los rasgos de “lo melancólico”, sino de la figuración de la comunidad dada a partir de una *disposición melancólica*.³⁹

³⁹ La disposición melancólica estaría ya no relacionada a la huella psíquica de un caso individual en el que se experimenta la pérdida y en el que se da, según señala Peter Sloterdijk (2003:153), un empobrecimiento del mundo interior *colectivo* por causa de la privación de aquello que *anima* dicho mundo interior. De ahí que el desplazamiento se haya dado hacia el interés por ver cómo una comunidad soporta y conlleva la crisis de ese mundo interior colectivo con relación a la fuerza exterior y a la tensión interna que produce la violencia sobre ella. Sobre la idea de disposición melancólica y su relación con el espacio tanatológico en el pensamiento de Peter Sloterdijk, refiero al artículo de Adolfo Vásquez Rocca (2007).

Recordemos que *El Toque de Diana* es la segunda novela de la trilogía *Femina Suite*, y quizás sea, entre ellas, la de estructura más simple. Está compuesta por la alternancia de dos formas narrativas. Una es la suma de diferentes voces, ofrecida a través de un repaso intermitente entre fragmentos alternados de *La monja Alférez de Thomas de Quincey* y la observación de una reproducción del cuadro de Van Eyck *La boda de los Arnolfini*. Allí se muestra al Mayor Augusto Jota Aranda tumbado en su cama, leyendo, con una mano que cuelga del borde mientras consiente a su perro Matallana, indagando en su memoria, espiando a través de la ventana la figura femenina de Diana, una vecina que sale diariamente al balcón a extender la ropa. Esta figura de Diana es dotada, a lo largo de la novela, de un hálito exageradamente idealizado por el Mayor Augusto Jota, una suerte de agente externo que irrumpe en los espacios codificados con una ruptura crítica y una promesa –quizá- liberadora: “Día a día Augusto Jota penetraba más en la convicción de que Diana era la clave de su liberación inminente y que con ella arrasaría el campo enemigo y pasaría a cuchillo a todos los que lo habían postrado” (Moreno-Durán, [1981] 2002b:394). En contraste con la idealización de Diana, aparece una condición de la realidad sensorial con la que el Mayor debe enfrentarse. En la misma página donde Diana aparece *fantasmáticamente* idealizada, la mujer del Mayor, Catalina Asensi, empieza a ser nombrada “Dragoneante Bagre” puesto que su aliento matutino es “parecido, entre muchos otros aromas, al del pescado hediondo” (Moreno-Durán, [1981] 2002b:394).

La otra forma narrativa, con la que alterna (esta primera), es un diálogo entre Catalina Asensi, esposa del Mayor Augusto Jota, con su amante Juvenal, en el que comentan los raros comportamientos del Mayor quien, sospechoso de haber participado en un soborno, es destinado a un puesto de combate en la zona guerrillera del sur del departamento del Tolima: “Cerca de ciento treinta millones se habían esfumado como por arte de magia y nadie sabía ni mú ni cómo ni a partir de cuándo, qué lío tan madre: enjuiciamiento público, convocatoria urgente en la comisión respectiva del Congreso, histeria democrática del Presidente, automática cesación en los cargos hasta que se instruyera el sumario y todo lo demás, incluyendo una rápida limpieza administrativa, pero de los millones nada” (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 347). Puesto a elegir, el Mayor prefiere ser retirado del servicio militar y recluirse voluntariamente en su habitación, donde el reflejo de un espejo pone el espacio en abismo y donde permanece por nueve meses en cama. Allí se dedica a leer, a recordar y a mirar por la ventana: “El

credo diario se repite y el Mayor se ve perseguido, atrapado, hundido en los médanos de su memoria: ¿cuántas veces al día –y cuántos días- ha sopesado los móviles de su desgracia?” (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 345). Su esposa, lectora entre otras cosas de obras como *Justine* o *Les Onze Mille Verges* y de la novela *Juego de Damas* “donde creía reconocer a algunas de sus amigas” (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 441), en un principio lo cuida, como si se tratara de un enfermo. Pero con el paso de los meses, Catalina se harta de la desidia del Mayor y comienza a reprocharle su actitud y su falta de consideración hacia ella que se ha dedicado a tratar de sostener una boutique cada vez más cercana a la quiebra. Cuando Catalina descubre que el Mayor ha embarazado a Diana decide irse de la casa, abandonándolo a su suerte.

Lo melancólico en *El toque de Diana* no estaría en aquello que se descubre y se justifica, en aquello que se verifica directamente compaginando las caracterizaciones psíquicas de lo melancólico con las caracterizaciones de uno u otro personaje -error, por cierto, en el que los propios personajes que circundan la reclusión voluntaria del Mayor caen una y otra vez, como si se tratara de pistas falsas:

¿Neurastenia? ¿Depresión? ¿Simple spleen militar? La verdad es que tras el prolongado periodo de cama de Augusto Jota no logró escapar del artero dictamen de su mujer que, ya fuera porque estaba harta de sus baladronadas, ya porque quería curarse en salud, ya para abrirle campo a una coartada futura, cara al divorcio, y dejar sus manos libres para lo que viniera, añadió una nueva enfermedad al vasto repertorio que desde el primer día no cesaba de diagnosticarle. Esta vez el pronóstico fue una sutil y bien elaborada *dementia maloncholica*, ni más, ni menos... (Moreno-Durán, 2002b[1981]: 499)

Más bien, lo melancólico, como disposición, estaría en aquello que, precisamente, no es verificable puesto que no está dado en la caracterización sino que se encuentra (se da, se va dando) en la dimensión inaprehensible de las relaciones con las cuales los sujetos – caracterizados, sí y desde luego, pero a través de estratagemas narrativos, esto es, artísticos, artificiosos- se relacionan los unos con los otros. En aquella dimensión dinámica que se constituye como comunidad.⁴⁰ Es en esa dimensión dinámica de las

⁴⁰Estas caracterizaciones, que se presentan las más de las veces como recurso irónico, paródico y caricaturesco de lo que podríamos llamar la idiosincracia de la clase media y alta bogotana a la que pertenecen los personajes de la novela, tienen como elemento particular la desarticulación de sus propias condiciones, es decir, la desestereotipación de sus estereotipos. En este sentido, el recurso de los sobrenombres, a partir de los cuales los personajes se caracterizan (se caricaturizan) los unos a los otros -

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

Sin embargo, si tuviéramos que mencionar el aspecto de mayor resonancia de la disposición melancólica, aquello que la hace visible y por lo cual nos planteamos que existe como figuración de la comunidad en la novela de Moreno-Durán, diríamos que es la sospecha (permanente, constante) de que cada uno de los sujetos que participan de esa disposición melancólica está conducido por la experiencia radical que supone, a la manera trascendente de Levinas, la absoluta otredad del prójimo. El prójimo, aquello que es lo cercano al sujeto, aquello que lo limita, que lo *sujeta*, es, en la naturaleza de la disposición melancólica presente en *El toque de Diana*, un “totalmente Otro”. Esto significa que la experiencia de la comunidad, tal y como se encuentra figurada en la novela, se presenta, desde su misma configuración formal, agrietada, resquebrajada en su eje dinámico que es el *ser-con*. Si la relación de Augusto Jota con su esposa es una relación, por decirlo en sentido coloquial, complicada, la relación de ellos dos con su hija Eugenia, a quien le dan el sobrenombre de “el Obelisco” -“Pobre Eugenia, tan alargada, jodida y ojerosa estaba que parecía condenada a penar por punta y punta...” (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 420)-, es una relación, en tanto lo afectivo, resquebrajada desde la propia lógica desinteresada de los afectos con los cuales, en términos tradicionales, se configura y es instaurada una relación familiar. La imagen de Eugenia, “pieza codiciada por intrépidos salteadores” (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 417), está privilegiada en tanto materialidad intercambiable, artículo de cambio que es

tema que fue estudiado en el primer capítulo en relación a la novela *Juego de Damas* y a la puesta en escena de la desobjetivación de los personajes-, permite ver de qué manera esta operación de desestereotipación de los estereotipos es una constante en la narrativa de Moreno-Durán. Para ver los procedimientos con los cuales en la narrativa de Moreno-Durán se particularizan las clases sociales, refiero al artículo de Marco Palacios (2005) donde estudia la verosimilitud histórica de la representación de la clase alta bogotana en la novela *Los felinos del canciller* (1987), así como al artículo de Gutiérrez Girardot (2005) en el que señala cómo Moreno-Durán descubre el “carácter de simulacro” de la aristocracia bogotana.

entregado (ofrecido) en matrimonio al Coronel Peñafiel a cambio de favores milico-políticos (que, dicho sea de paso, nunca se cumplen) y argumentando “asuntos de solidaridad (antaño Peñafiel fue mi conmlitón y anduvo conmigo en la hacienda), viejos favores, precedentes ilustres -¿acaso Jefté no sacrificó a su hija para obtener una victoria sobre los amonitas?- y, en fin, razones de esas que ni el Bagre ni el Obelisco entendieron del todo, pues son, antes que nada auténticas e intransferibles razones de hombre” (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 418). De esta manera, la órbita de las relaciones familiares hace parte de esa lógica del capital en la que se disuelven y desarticulan las afectividades de los vínculos sociales y se anudan a diferentes tipos de las relaciones de intercambio. Así lo expresa, de manera directa, Catalina Asensi en conversación con su amante Juvenal: “Lo que pasa es que hoy en día y tal como están las cosas el amor, sin dinero de por medio, es un poco complicado” (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 356).

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

3. La comunidad melancólica.

Es del imposible de la comunidad, de su fracasar -que se encuentra en la naturaleza de la disposición melancólica-, que proviene la noción de “comunidad melancólica”. Esposito, en su artículo “Melancolía y Comunidad” habla del carácter “originariamente melancólico, dividido; fracturado, de la misma comunidad” y se refiere a la melancolía no como algo que la comunidad contiene, entre otras cosas, otras actitudes, otros movimientos, otras posibilidades, sino como algo “en lo cual ella misma está contenida y determinada o, más precisamente, decidida: algo que corta y separa a la comunidad respecto a sí misma” (Esposito, 2009b: 47). En esa rajadura, en ese cortarse a sí misma, la comunidad contiene su propio fracaso, su imposible; ella es la realización

de ese imposible que ella es. Al no ser posible, se hace necesaria: “En tanto imposible, la comunidad nos es necesaria, es nuestro munus, en el preciso sentido de que somos responsables de ella” (Esposito, 2007:95). Así, la comunidad melancólica que figura en *El toque de Diana* contiene el movimiento, la dinámica, de esa imposibilidad que hace necesaria la comunidad. Como expresión narrativa de la comunidad melancólica, en *El toque de Diana* el movimiento que hace la comunidad, siempre dinámica, es un movimiento hacia sí misma, hacia su propio encierro. Este movimiento de inmanencia por el cual, paradójicamente, se libera de su inmanencia, es el que hace de *El toque de Diana* una novela que se sale de sí misma. La novela -con sus personajes que, más que personajes aparecen como *puntos de singularidad* -⁴¹ en su disposición melancólica se vierte sobre sí, llevando al límite la “lógica de la inmanencia”. Con ello, me refiero a la categoría que plantea Jean-Luc Nancy como aquella lógica que se relaciona con la significación de lo existente en sí mismo, como un absoluto, una totalidad y que conlleva la pretensión de comprenderlo todo desde una unidad de sentido que no deja restos, que no deja lugar para lo radicalmente otro (Nancy, 2001: 16). Esta lógica está expresada en la novela, metafóricamente, a partir del recurso -barroco- de la especularidad. En la habitación donde se recluye el Mayor Augusto Jota, la presencia de un amplio espejo produce, como ha de suponerse, una ambientación doble. Este espejo sirve de dispositivo para dar cuenta del volcarse sobre sí mismo de la comunidad melancólica. Hacia el final de la novela, Catalina Asensi, en uno de sus ingresos a la habitación

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

⁴¹ “¿Personajes? Sí, están en actitud de personajes, hombres, mujeres, sombras, y sin embargo son *puntos de singularidad*, inmóviles, aunque el trayecto de un movimiento en un espacio enrarecido, en ese sentido de que en él no puede suceder casi nada, se traza de unos a otros, trayecto múltiple por el que, fijos, no cesan de cambiarse, e idénticos, de cambiar” (Blanchot, 1976:104)

óptico de su marido, lo descubre plenamente reflejado en la luna abierta del espejo de la pared de enfrente. No obstante su descubrimiento, sin entender del todo lo que el Mayor quiere decir, la mujer tose e insiste, ¿qué es lo que tienes a tus espaldas? El desagravio, suspira lacónicamente Augusto Jota y procede a levantarse ante el asombro del cónyuge infelices, advirtiendo de paso cómo las figuras del cuadro cobran vida. (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 515)

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

la nostalgia lo envenenaba y no podía evitar la carga de recuerdos de las grandes paradas, el esplendor de las graduaciones y desfiles al comienzo de su carrera, su bautismo de fuego en el helado valle de Kumsong, la expectativa de los cadetes cuando dictaba su curso en la Academia, la mansedumbre remunerada de la burocracia luego, los prolongados y sobre todo bien rociados almuerzos de trabajo con las jerarquías, las recepciones y desplazamientos con viáticos y, al menos su etapa más reciente, todos los privilegios inherentes a su status como miembro del Centro Consultor de Defensa, esa sí era vida y no esta joda presente que le producía unas cosquillas más próximas al resentimiento que a la decepción o a la angustia (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 360)

Sólo en esa búsqueda la comunidad melancólica puede darse como figuración en una obra literaria. Sólo allí, la comunidad es figurada (figuración, de nuevo, de su imposible realización), sólo allí, en su figuración, es obra: el salirse de sí de la comunidad es su desobramiento. De ahí que podamos decir que la comunidad –y su disposición

melancólica-que figura en *El toque de Diana* no sólo es una comunidad desobrada –en el sentido que Nancy le otorga a ese término-⁴² sino que además es el desobrase de la comunidad: es ella, en tanto obra literaria, en tanto escritura, dada como movimiento de la comunidad hacia sí para liberarse de sí.

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

Este desobramiento podría resumirse en la operación de presentar a los personajes actuando bajo un permanente proceso de disgregación, de puesta en cuestión y de pérdida de sus subjetividades.⁴³ En *El Toque de Diana*, este procedimiento se da de manera particular. Podríamos arriesgar, en el caso del Mayor Augusto Jota y de su reclusión, que allí, en el espacio de su alcoba y, sobre todo, en el reflejo abismal que de ese espacio hace el espejo, que la figura del ex castrense deriva en un sujeto-sin-sujeto. Para la propia Catalina Asensi, quien es el personaje más próximo a él, es notoria esta pérdida de subjetividad, hasta el punto de ver en su esposo una figura más cercana a lo vegetal que a lo humano: “Por mi parte nada tengo que ver con la postración de ese

⁴² Esta categoría, que Nancy retoma de Blanchot, refiere, en términos generales, a que la comunidad no es algo que se produzca, sino algo de lo cual se hace experiencia: “...la comunidad no puede depender del dominio de la obra. No se la produce, se hace la experiencia de ella (o su experiencia nos hace) como experiencia de la finitud”. El lugar de esa comunidad es el desobramiento: “Más acá o más allá de la obra, eso que se retira de la obra, eso que ya no tiene nada que ver ni con la producción, ni con la consumación, sino que tropieza con la interrupción, la fragmentación, el suspenso. *La comunidad está hecha de la interrupción de las singularidades o del suspenso que son los seres singulares*. Ella no es su obra, y no los tiene como sus obras, así como tampoco la comunicación es una obra, ni siquiera una operación de los seres singulares (...)”[Sin subrayar en el original] (Nancy, 2001: 61).

⁴³ Este procedimiento fue estudiado ampliamente en el primer capítulo relacionado con la novela *Juego de damas*, con la que se abre la trilogía *Femina Suite*.

fementido, pues he hecho todo lo que ha estado a mi alcance para arrancarlo de su lamentable estado. Algunas veces creo que hasta autista se ha vuelto: no habla, no come, no quiere saber nada de nada, nunca mira a los ojos, quieto y arisco a la vez, como si fuera un cactus” (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 377). Por su parte, al derivar en un sujeto-sin-sujeto, el Mayor Augusto Jota, percibido por su esposa como un vegetal (“como si fuera un cactus”), sustraído de su propiedad, casi, se diría, actúa como un muerto: “Los ojos se le nublan y la mujer, en una pesada mezcla de misericordia e incredulidad, no puede sustraerse un momento a recordar y grabar la terca imagen del castrense postrado en silencio. Sin importarle mayor cosa, el hombre había mantenido los ojos cerrados a la realidad y al tiempo, indiferente y digno y a la vez altivo como si estuviera siendo velado *corpore insepulto*” (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 517).

Este desobramiento se da no sólo en la singularidad de los sujetos que devienen sin sujeción, sino que, también, se da en la expresión con que esos sujetos accionan el relato. En el accionar, en la verbalización de esos sujetos hay, también, un desobramiento. Terminan por no ser ellos quienes realicen las acciones a las que los conduce la narración. El ejemplo más claro de esto, y tal vez, además, el más extremo, por cuanto involucra la corporeidad de los sujetos, se da en el accionar sexual del Mayor Augusto Jota, que es, como debemos suponer, el sujeto-radicalmente sin-sujeto de la novela. Tras una cena seductora y sorpresiva que le organiza a su esposa, Catalina Ansesi, en medio de la ebriedad y el artificio, se disponen a asentar el matrimonio en la “*unitas carnis*”. Sin embargo, Catalina, a quien el Mayor apoda “el Bagre” “decide no entregarse sin antes hacer una que otra estimulante *pirouette*” (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 407). Y entre esas piruetas, en ese accionar sexual, el Mayor abandona verbalmente su sujeción –y con ello su voz, su primera persona- para volverse, para hacer-de-sí, una voz pasiva: “Las medias son recogidas por Augusto Jota –voz pasiva impecable- que se arrodilla sobre el lecho, religiosamente, la frente apoyada sobre las cobijas pero el rabillo del ojo alerta y, en efecto, ahí viene el sostén...” (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 407). Podemos ver en esa suspensión de la subjetividad una retracción, similar a aquella que experimenta el acidioso. Sin embargo, si, como dice Agamben, la retracción del acidioso no es, en la menor medida, señal de un “eclipse del deseo sino más bien el hacerse inalcanzable de su objeto” (Agamben, 2002:27) ¿cómo podríamos decir que la del Mayor (ese sujeto-radicalmente-sin-sujeto) es una voluntad que encarna esa perversión del acidioso que quiere el objeto pero no la vía que conduce a él? ¿Acaso

no es justamente la voluntad y el deseo lo que conduce al Mayor Augusto Jota a realizar el acto de engendrar en el vientre de Diana, su objeto amado, fantasmático, no un hijo, sino -todavía más: más deseo, más voluntad- dos hijos, mellizos? ¿Y no es acaso ese embarazo -¿involuntario? se diría hoy día- lo que determina, de una vez por todas (la gota que rebosó...), la separación de Catalina y Augusto Jota? : “Lo único cierto es que lo nuestro se convirtió en un infierno y al final no me contuve: No te soporto un instante más, le dije cuando volvió de la calle con el cuento de Diana y sus mellizos y de nuevo se metió en la cama.” (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 386).

¿Cómo puede, entonces, la retracción del Mayor Augusto Jota hablarnos de comunidad si, justamente, al ser, esa retracción, un mecanismo de defensa, es, en ello, una afirmación de la homogeneidad, de la identidad consigo mismo? Sabemos que la comunidad tiene por condición, necesaria, la heterogeneidad, la distancia, la apertura. Y en la retracción del Mayor, esa heterogeneidad, esa distancia y esa apertura se borran, se suprimen: “Una extraña voluntad de autoflagelo, una constante censura se fue apoderando de Augusto Jota como si aplicando un cruel veto a sus posibilidades buscara revertir a través suyo una especie de condena a quienes le habían propinado la afrenta” (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 359).⁴⁴ La relación que mantiene, ya no con los otros *puntos de singularidad*, sujetos-sin-sujeto de la novela, sino con aquello que es, por definición, lo sujetable, lo material, lo sólido: las cosas, también nos permite observar de qué manera el ensimismamiento y la refracción del Mayor Augusto Jota repercute en la figuración de la comunidad melancólica de *El toque de Diana*. La relación entre el Mayor Augusto Jota y los objetos que lo rodean en su refracción tiene diferentes aspectos materiales. Uno es el relacionado con su pasado y su obsesión militar: uniformes, libros, insignias: “Augusto Jota conservaba la totalidad de sus uniformes a fin de no olvidar que la dignidad debe ser mantenida y defendida a como dé lugar así pesen en su contra las más oprobiosas circunstancias” (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 345). El otro aspecto es el relacionado con la idealización de Diana: la ventana a través de la cual la descubre y se relaciona con ella. A su vez, este objeto tiene que ver también

⁴⁴ En este sentido podríamos afirmar que la retracción del Mayor Augusto Jota estaría relacionada con la categoría de *immunitas*. Mientras que la *communitas* liga a los miembros que pertenecen a ella en una donación hacia el otro, la *immunitas* los exonera de esa obligación: “Así como la *comunitas* remite a algo general y abierto, la *immunitas* reconduce a la particularidad de una situación definida precisamente como algo que se sustrae a la condición común. (...) [S]i la *communitas* determina la ruptura de las barreras protectoras de la identidad individual, la *immunitas* es el intento de reconstruirla en una forma defensiva y ofensiva contra todo elemento externo que venga a amenazarla” (Esposito, 2009a: 17).

con los límites del espacio cerrado donde acontece su retiro del mundo: “A su derecha, la ventana –siempre abierta pese al relente helado que por estos meses se filtra desde la cordillera- era el único punto de mira tras las primeras semanas de confinamiento. Como si intentara familiarizarse con lo que en buena táctica se llama sentido del lugar, el Mayor se dejaba ir de uno a otro lado, entre la evocación y el asombro, mientras una terca pesadumbre se apoderaba de su situación” (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 369). Un aspecto más está relacionado con el cuadro de Van Eyck y su doble imagen: la imagen de él mismo sobre la cama y la imagen de sí, reflejada en el espejo. Es esta doble imagen la que hace reconocer al Mayor la situación y el conflicto en que se encuentra consigo mismo y con sus relaciones familiares y sociales: “¿Pero en qué momento fue que Augusto Jota se fijó en el cuadro? La luna del espejo, en el curso de uno de sus cotidianos recuentos, le devolvió la imagen de un grabado que como un agresivo presentimiento pendía sobre su cabeza” (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 365). También, es esta imagen del cuadro la que hace que Catalina Asensi se descubra, finalmente, en una situación sin solución posible: “No se sorprende la mujer cuando, al final de su exhaustivo recorrido por el cuadro, capta la presencia del espejo en la pared del fondo –*speculum sine macula* para recoger el rostro de la amada, oh *virgo veneranda*- y gracias al cual se puede observar con nitidez la imagen de los dos esposos, cabalmente identificados con el papel que desempeñan no sólo en la distribución del grabado sino también en el orden ambiguo de la alcoba” (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 520). Por último, existe un aspecto material relacionado con la esposa del Mayor y con sus recorridos (pasados, presentes y futuros) por la alcoba. Este aspecto tiene como núcleo, como objeto central, la cama donde el Mayor pasa la mayor cantidad de tiempo y objeto en el que recae, ante la disposición corporal de permanecer postrado, gran parte de la responsabilidad:

Me cago en tus muertos, reza convencida de que el desgraciado no hace otra cosa que burlarse de ella y, como siempre, saca a bailar los siete meses de inaudita postración dispuesta ahora sí a lo que sea, al tiempo que vuelve a recitar su jaculatoria diaria: Insensato, desconsiderado, vago y otras variantes menos amables de su repertorio como si estar acostado fuera un crimen. ¿De manera, Mayor, que una tiene que aguantarse las ganas de hacer lo que quiera sólo porque a Su Merced se le antoja echarse en la cama como antes cuando se largaba de maniobras? Nada de eso, Augusto Jota, tu crédito ya se acabó conmigo. (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 436).

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

Durante la prolongada pausa, el Mayor deja correr su fatigada mirada sobre los pliegues de la sábana, el tallado de la cama, la lámpara con tronco de sirena, el busto del Corso, la jofaina instalada a regañadientes para lo que él llama mis diarias abluciones, el tapete estampado y, exactamente al frente, la luna bruñida del espejo. Encendió otro cigarrillo y volvió a lo suyo pero, curiosamente, después de hecho este primer inventario no pudo concentrarse de nuevo en la lectura y, doblando entonces el bordecito superior de la página impar, abandonó el libro y el lápiz de sus inevitables subrayados no sin antes sonreír a causa del extraño título –Catalina prescribe flebotomía y consigue un ascenso- que preside el capítulo cuyo folio acaba de marcar. Ganado por la evaluación de los detalles cierra los ojos y, encandilado por la minuciosa soledad de los objetos, los enumera, recita, ubica de memoria, transformándolos en imágenes hasta que todo su juego confluye en una doble secuencia en la que ve indistintamente a un hombre que, como en los cuentos chinos de venganza, se ahorca ante la puerta de su enemigo, aunque, a continuación, cree advertir la imagen de otro individuo riguroso e inexplicablemente yerto, mayestático en su lecho y con la misma ofrenda vindicativa del primero apenas bosquejada en el gesto de sus ojos cerrados (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 365).

En su retracción, el Mayor Augusto Jota se relaciona con las cosas (sólidas o fantasmáticas: libros, ventana, sueño, espejo, cuadro) de tal manera que nos permite suponer que cuanto más cercano está a ese sí-mismo de la ensimismación a la que se ha entregado, más profunda se hace la no-sujeción de su subjetividad, más perdida se encuentra su sujeción: “...Augusto Jota memoriza los resquicios y pliegues, las cornisas y grietas, los cromos y grabados, los vidrios y cerraduras, en fin, ese largo inventario de detalles que lo han puesto en cotidiano contacto con la hermética realidad de su exilio” (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 371). Esto se da no porque sea, como se dice, un fabulador, sino porque hace de esa materialidad de las cosas externas, el sostén de su propio ensimismamiento. De ahí que, en diálogo con su amante Juvenal, Catalina vea en la figura de su esposo un retirado del mundo:

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

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

- De eso mejor ni hablar. La política ahora le produce escalofríos” (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 431).

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

Poco a poco la cotidiana algarabía se convirtió en el infalible reloj de la soledad de Augusto Jota y aún en los días plomizos sus amigas las cacareantes salían todas al unísono como si de una coral doméstica se tratara. Trapos de indefinibles colores, prendas e intimidades, divertidas banderas flotaban como única consigna al viento de todas las mañanas, consigna de la que también se apoderó el Mayor añadiéndola al minucioso sumario de los detalles de su cuarto como si fuera un complemento necesario para alcanzar el equilibrio entre la hora exterior y el orden de su propio mundo (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 372).

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

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

- ...pero dime, ¿acaso él no te va a pasar ninguna ayuda?
- De eso ni hablar, pues el pobre ni siquiera pertenece a este mundo.
- Tan mal no puede estar.

- Anda por ahí como enjaulado, deprimido y huraño como ese dinamarco triste y melancólico que tanto te gusta (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 356).

En estos diálogos, que se dan en un ambiente de “abrumadora intimidad” (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 397), el Otro es un radicalmente Otro, un ausente que está encarnado –verbalmente- por ese sujeto-sin-sujeto en que ha devenido el Mayor. La otredad no se da en los diálogos, ahí el otro es un no-presente, un otro ausente de sí, ausente del diálogo. Los diálogos de los amantes, de Catalina Asensi con Juvenal, son la forma (son *una* forma) que retiene a la alteridad en su ausencia: la no-presencia de lo otro. Tan es así, que en la propuesta formal de estos diálogos se hace necesaria la incorporación de una voz tercera, al margen, como se dice, no sólo del diálogo sino de *toda* la novela; una voz que no es la del otro –ese otro sujeto-sin-sujeto en que ha devenido el Mayor- sino la voz de otro-otro: una ajenidad del relato, una marginación de la narración, la posibilidad, a fin de cuentas, de la no-narración del relato: la posibilidad de la escucha del relato. Esta voz, en bastardilla, que responde, como se dice, al llamado del asterisco y se presenta como una nota a pié de página que ordena un salirse del relato, del texto, comanda una transferencia de la lectura desde la narración hacia sus límites, hacia una suerte de para-narración. Hace las veces no de interrupción (interrumpe, sí, pero su interrupción extrae al relato de su relato, lo saca de sí) sino de silencio: el silencio propio del auditor, el silencio de quien, siendo auditor, juzga, valora, sostiene; el silencio propio del “autor” en su relación con el texto. En definitiva, es una voz en bastardilla al margen de la hoja y del relato que es, que desea ser, la palabra sin sujeto que la hable, no la palabra interrumpida, sino la interrupción en la palabra. Sin embargo, esa palabra sin sujeto está dada, muchas veces, en la primera persona, y tiene, lleva, una dirección propia.

Leemos en uno de los llamados que nos hace un asterisco: “Me permito aquí unas palabras de apología por las faltas de la pobre Catalina. Todos cometemos muchas: tanto tú como yo, lector. Pero no, qué estoy diciendo: esto es pecar contra la cortesía...” (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 368) Esa dirección, ese llamado –descortés si se quiere, abrumador en todo caso- al lector contiene no sólo la presencia del que habla (y lo contiene en forma de pregunta: ¿quién es *verdaderamente* aquél que habla, que *nos* habla?), sino además la presencia de ese otro que escucha, que lee. ¿Qué tipo de presencia es la que el lector tiene en el texto? ¿Cómo penetra, cómo se sostiene el lector

convocado en esa intimidad abrumadora donde se da –donde se está dando, siempre- el diálogo de los amantes? No podemos más que responder que es la presencia de la complicidad de la mirada: aquello con lo que, al igual que el Mayor Augusto Jota entregado a la mirada sobre Diana a través de la ventana, le da existencia y cuerpo a la figura –fantasmática- de lo Otro: “Cree recordar ahora que aquél día era lo que se suele llamar Primer Viernes de mes, o algo así, y fue el color de las prendas lo que –binóculos en mano, vigía, espía, *voyeur* impenitente- le dio la voz de alarma y lo puso en guardia: vamos a ver qué es lo que pasa aquí” (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 387).⁴⁵

Es en esa complicidad de la mirada a la que es convocado el lector en donde se cumple la experiencia de la comunidad como comunicación.⁴⁶ Las comunidades –tanto la del desencanto que he estudiado en el capítulo “*Juego de Damas* y la celebración desencantada” en relación a la novela *Juego de Damas* con que inicia la trilogía *Femina Suite*, como la melancólica que expongo acá, junto con la de lo íntimo que veremos en el tercer capítulo en relación a la novela *Finale capriccioso con Madonna* que cierra la trilogía- designan la experiencia de la comunicación, de la escritura, a la que es convocado a participar, en el límite de su singularidad, el lector. En esta participación radica un gesto que puede ser visto no sólo como estético, sino además –o por ello, por estético- como un gesto político. Ese gesto es el que implica, en la comunidad y en la comunicación, en la relación de los unos con los otros y en los pliegues y repliegues que los vínculos sociales traen consigo, las circunscripciones de lo íntimo como espacio en el que el desencanto, la violencia y la melancolía conducen, en la constitución de las subjetividades y sus resquebrajaduras, las posibilidades de un cuerpo social.

⁴⁵ Las escenas en donde la mirada ocupan un lugar privilegiado se encuentran en gran parte de la novela en relación con la posición refractaria del Mayor Augusto Jota y la idealización de Diana y su constitución como objeto de deseo. Diana es, durante toda la novela, una imagen: “Así las cosas, una mañana, mientras observaba a través de la ventana, un terrible golpe de luz le desgarró el cerebro. ¿Quién es esa que va saliendo, radiante como el sol y terrible como un ejército en formación de batalla?” (Moreno-Durán, [1981] 2002b: 393). Para ver la relación entre la figura del signo de deseo como fantasma y su condición de *imagen*, refiero al libro de Giorgio Agamben *Estancias* (2002), en particular a la tercera parte “La palabra y el fantasma” (99-183).

⁴⁶ Este cumplimiento de la comunidad como comunicación proviene de la idea de que el hecho constitutivo de la comunicación es el vínculo social, a la vez que ella, la comunicación, es, como señalara Nancy, “el hecho constitutivo de una exposición al afuera que define la singularidad” (Nancy, 2001: 59). Con este cumplimiento de la comunidad como comunicación acontece la comunidad melancólica en *El toque de Diana*. En ella, en la novela en tanto figuración de la *comunidad melancólica*, se da una múltiple tensión entre el vínculo social, la imposibilidad de este vínculo, la pérdida de la singularidad (la no-sujeción de los sujetos) y el aislamiento voluntario de los sujetos-no-sujetos que actúan en ella.

4. La figuración melancólica de la comunidad.

No es que la novelística de Moreno-Durán nos diga lo que la comunidad es. Menos aún sería esto posible si pensamos que la comunidad es justamente aquello que no es, aquello de lo que no puede decirse lo que es.⁴⁷ Por lo tanto, la escritura de la comunidad se escribe completamente de otra forma: en su figuración. Desde la negatividad de la experiencia social, desde el resquebrajamiento de las posibilidades de un cuerpo social, *El toque de Diana* abre la posibilidad de figuración de una comunidad cuya experiencia, proveniente del continuo influjo de la violencia, es melancólica. Que este gesto ocurra a partir de la subjetivización contiene un carácter político que enmarca el tránsito de una estética de lo político a una figuración de la comunidad.⁴⁸ En ese tránsito, se manifiestan los efectos de la violencia tanto como eje estructurante de la esfera política colombiana como en su contribución en los imaginarios desestructurantes que tienden a comprender el tejido social a través de su ruptura, de la atomización de sus actores y de la turbulencia de la sociedad como conjunto.

Al observar las figuraciones de la comunidad melancólica en la novela de Moreno-Durán, se nos impone una primera evidencia: la relación entre el discurso literario y la formación comunitaria de lo social se presenta como una relación disgregada, compuesta y dada a partir de una concepción fragmentada de lo social. Si, como señalara Julio Ortega, los textos literarios ponen en crisis no sólo los modelos históricos de la representación de lo real, sino también los códigos que representan la relación del sujeto y del objeto en el discurso (Ortega, 1992: 245), podemos suponer que aquella puesta en crisis conlleva a que la narrativa de Moreno-Durán en la cual

⁴⁷ Esta negatividad tanto de la comunidad como de la escritura ha sido identificada por Nancy en tanto inoperancia de la comunidad, pero también, como lo apunta Raúl Antelo, por Barthes como la inoperancia del texto: "Es en ese sentido que se podría hablar de la condición "literaria" del concepto de comunidad según Bataille. Esa comunidad nunca es una comunidad plenamente realizada sino una comunidad infraleve, ya que su objetivo permanente consistiría en postular por doquier la imposibilidad de los enunciados desiguales." (Antelo, 2008: 41)

⁴⁸ Remito al artículo de María del Rosario Acosta y Laura Quintana (2010) en el que se lee, refiriéndose a la idea benjaminiana de "estetización de la política" que: "La política se estetiza cuando los criterios estéticos se extrapolan a este terreno, de manera que una serie de fenómenos que tienen que ver con el ser-en-común de los seres humanos y con sus modos de relación se asume en términos del gozo, del éxtasis, de las experiencias que puedan provocar en una subjetividad desvinculada." (56) Al hacer referencia a la figuración de la comunidad como estadio diferente al de la estetización de la política, se señala que la figuración de la comunidad no se corresponde con los modos de relación dictados por los influjos ideológicos. Esto es, en la figuración de la comunidad la presencia de lo político no está atravesada tanto por lo ideológico (este punto ha sido estudiado en la primera parte), como por las posibilidades escriturarias y los procesos narrativos por los cuales las relaciones de los unos con los otros que posibilitan el ser-en-común se hacen visibles en lo literario.

aparentemente existe una pérdida de las diferencias sociales, sólo puede aprehender la trama social desde una posición fragmentaria.⁴⁹ Esta primera evidencia nos conduce a un segundo punto que determina que la narrativa de Moreno-Durán, estudiada a partir de *El toque de Diana*, pero extensiva a sus otras novelas y a sus relatos, sería una expresión y una respuesta a un sistema de creencias y de prácticas –estéticas por sobre todo- en crisis, relacionadas no sólo con la problemática de la ideología –como se estudió en el primer capítulo- sino, más a grandes rasgos, con la imposibilidad, impuesta ahora a un imaginario social, de plantear la trama social como una totalidad.

En este sentido *El toque de Diana*, al problematizar la representación de la comunidad con la pérdida de las diferencias sociales y la fragmentación de los vínculos, con la negatividad de la experiencia social figurada en el encierro, el aislamiento y la consecuente denegación de las subjetividades y de las relaciones de los unos con los otros, niega también las diversas instancias del complejo social. La desarticulación de la trama social en la que se ve involucrada la imposibilidad de aprehender a la comunidad como un todo, es la fuente misma del juego simbólico y cultural con el cual figura la comunidad melancólica. En ella descubrimos no tanto una penuria imaginativa –o ideológica, si se quiere- como una problematización, dada a partir del acto literario, de la complejidad de la experiencia comunitaria en una sociedad violentamente dividida como la colombiana. Allí las élites (políticas, económicas, culturales, sociales, pero sobre todo las militares)⁵⁰ son presentadas como formaciones sociales dadas, cerradas, inmanentes, cuyos puntos de contacto con la complejidad de la trama social es disuelta a partir del aislamiento, de la imposibilidad de contacto y de vínculo. Casi, se diría, no existe el “otro” social, no hay lugar para él. O si existe, lo hace justamente en el lugar de su invisibilidad, allí donde es-no-visto.

En apariencia, esta condición restrictiva de figuración de las élites, aisladas del complejo social, imposibilitadas de dar cuenta de los diferentes aspectos que componen la trama social, pareciera generar limitaciones narrativas. Por un lado, genera la

⁴⁹ Esta imposibilidad de comprender la trama social como una totalidad es, como lo ha señalado Raymond L. Williams, una de las características posmodernas de la narrativa de Moreno-Durán, a quien el crítico norteamericano ubica en una tradición borgeana que “no busca un universo organizado sino más bien lo subvierte, y con frecuencia utiliza como sujeto fundamental al lenguaje o el ingenio verbal” (Williams, 1991: 114).

⁵⁰ Al respecto Marco Palacios señala que durante los años ochenta el estamento militar empezó a ser visto con gran desconfianza pues se percibía que sus oficiales se comportaban “como si fueran una casta” (Palacios y Abel, 2002: 251).

limitación propia de una narrativa del poder, en la que el Estado y sus instituciones, si bien aparece burlado, ironizado y caricaturizado como una estructura construida desde arriba, desde las élites cultas y desde los grupos claves que toman decisiones, es, en apariencia, el único actor, la única voz. Sin embargo, esta misma condición permite ser pensada como aspecto de una literatura de fuertes apelaciones críticas, que impugna, desfunda y pone en duda aquellos privilegios –sociales, económicos y culturales- que ciertas clases sociales y ciertas ideologías comprenden. En este sentido, al remitir a universos sociales de élite, la narrativa de Moreno-Durán pone en crisis los modos en que aquellos grupos pretenden ver y dar a conocer el mundo, y sobre todo los discursos por los cuales estos grupos se apropian del mundo. Esto hace que esta narrativa, en definitiva, sea parte de una práctica de escritura radicalizada en su capacidad de poner en crisis el repertorio hegemónico de la totalidad y la inmanencia. La figuración de la comunidad melancólica que encontramos en la novela *El toque de Diana* hace parte de ese sistema narrativo radicalizado. Allí la expresión de lo social es consecuente con una disposición melancólica, y la violencia, en su aparecer subyacente, no sólo constituye el reflejo caótico y desorganizado de la experiencia social, sino que es, en su presencia subyacente, el modo con que la figuración de la comunidad, dada a partir de una posición fragmentaria, se completa. Es en la violencia, en el escenario de la violencia, donde la trama social, por decirlo de algún modo, aparece-por-completo, disoluta, desleída, casi, casi invisible.

Tercer capítulo.

Finale capriccioso con Madonna y la comunidad de lo íntimo.

“Las tres campanadas de la madrugada ratificaron la posición en cruz de los cuerpos, una y trina, y el tiempo se detuvo en el cuadrante de ese reloj humano en el que las doce extremidades, relajadas pero en su punto, marcaban la hora de la unión conseguida, mientras que los sesenta dedos trazaban el decurso, minuto a minuto, del placer que, segundo a segundo, parecía haberse detenido también en el rosa violento de las uñas. En esta hora todos habían sido Uno y el Mismo...”

“Entonces decidió penetrar en territorio enemigo. La rotundidad metálica de la falleba le produjo una inesperada aprensión de la que él se desentendió pronto, así como del resto de complejas sensaciones que lo asaltaron desde el instante en que optó por salvar la valla de su propio confinamiento y acercarse, con cautela y astucia, a ese recinto intermedio plagado de estancias, donde su infancia y la memoria agitada de la familia dormían un no del todo apacible sueño.”

“...él era conciente de que arrastraba la suerte de la casa desde años atrás...”

R.H. Moreno-Durán. *Finale capriccioso con Madonna.*

1. Cuerpo, espacio, memoria.

Pocos meses antes de su muerte en noviembre de 2005, Rafael Humberto Moreno-Durán mantuvo un diálogo sobre escritura y enfermedad con el también escritor Juan Gabriel Vásquez.⁵¹ En esta conversación, publicada póstumamente por la revista *Pié de página*, Moreno-Durán afirmó no creer “que la novela intente colonizar nuevos espacios”, sino más bien, dijo allí, lo que sucede es que “todos los espacios son

⁵¹ Una de las frases del corto diálogo que más resuenan es, sin duda, aquella en la que Moreno-Durán dictamina que “a medida que uno reflexiona más, descubre que, en el fondo, la literatura es una permanente reflexión sobre la enfermedad”. En efecto, algunas de las novelas posteriores a la trilogía *Femina Suite* serán novelas en las que el tema de la enfermedad adquiera una posición central, especialmente las novelas *Los Felinos del Canciller* (1987) donde Angélica Barahona sufre una larga agonía producto de la tuberculosis, y *El caballero de la Invicta* (1994) en la que permanentemente se está investigando cómo y por qué envejecen las células “sin que el protagonista se dé cuenta de que en su familia —sus hijas, su mujer, sus hermanos— todo está corrompido y la sociedad absolutamente destruida” (Vásquez, 2004).

territorios de la novela” (Vásquez, 2004). Con esto, Moreno-Durán quería decir por lo menos dos cosas. Una, que la novela no es exclusivamente invención, pura ficción, sino que ella es, además, historia y realidad; que con ella, con la novela, se hace también la historia y la realidad. La otra cosa que quería decir con ello, es que la novela es una abertura, una serie de posibilidades para adentrarse en cuanto territorio, real o imaginario, sea dado. Por eso, la concepción de la novela que hace Moreno-Durán en sus últimos días es la de una novela que no tiene límites, es decir, una novela que contiene todos los límites posibles, en especial los límites impuestos por la enfermedad, pero que no por ello está limitada: la novela es, como él mismo lo dice finalizando el diálogo, “novela canibalizadora”.⁵²

Uno de los límites abiertos a la novela – abiertos (y devorados) también *por* la novela-, y que Moreno-Durán supo trabajar durante toda su obra, es el límite impuesto por los cuerpos, territorios en sí mismos hechos de carne y de escritura, donde los acontecimientos son, ante todo, eróticos, enfermizos, deseosos y angustiantes; acontecimientos que se desplazan desde lo físico y geométrico hacia lo ético; pero sobre todo, territorios donde los acontecimientos son memorables: el cuerpo, allí donde el

⁵² No deja de ser significativo que este llamado a la novela *canibalizadora* o, mejor aún, a la condición canibalizadora de la novela, sea algo en común en diferentes escritores latinoamericanos del llamado *postboom*. Sobre esta característica *canibalizadora*, dice Carmen Bustillo que se debe a que los textos de estas narrativas no se apoyan exclusivamente en los “discursos de la realidad, sino en discursos precisamente codificados para nombrar la realidad según una intencionalidad deliberada, por tanto se enfatiza la condición intertextual de diálogo entre discursos y la misma “literariedad”, recorrida a través de los caminos de la ironía y el humor...” (Bustillo, 2000: 48). Esto va en consonancia con la idea de novela que el mismo Moreno-Durán expusiera en los comienzos de su ensayo *De la barbarie a la imaginación*. Allí se lee lo siguiente:

La novela –acaso el género literario que más se aproxima a la función de captar y aprehender la realidad- es, antes que todo, un instrumento mediante el cual la palabra, tras superar el mero dato empírico de la evidencia exterior, basta para sugerir, suscitar y comprender toda una cosmovisión y todo un mundo que, antes, y de otra forma, no nos eran posibles. La novela trasciende el simple texto referencial y deviene expresión cuando el universo de los objetos ha sido ya sometido en su captación al de las formas. Captar y comprender una realidad, y expresarla a través de los medios que le brinda una técnica propia, sólo es viable bajo la condición de visualizar la totalidad del mundo que se va a representar: la novela encuentra su justificación en la aprehensión de los elementos de la realidad, considerada como un todo armónico y coherente, y en la reconstrucción u ordenamiento estético de estos elementos como materia, conciencia y expresión de esa realidad. (Moreno-Durán, [1976] 2002a: 17)

Sobre las diferentes discusiones en torno a las literaturas del *postboom* y sus relaciones con lo real, remito al artículo de Ricardo Gutiérrez Mouat “La narrativa latinoamericana del *postboom*” (Gutiérrez Mouat, 1988) y a los libros de Donald Shaw *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, postboom, postmodernismo*. (Shaw, 1999), y de Juan Manuel Marcos *De García Márquez al postboom*. (Marcos, 1986).

espacio se da como colocación, como ocupación, como lugar del ser. Y así como la novela es una apertura a los territorios –incluso al inhóspito territorio de lo íntimo-, el cuerpo es también (el cuerpo físico, el cuerpo escrito) una apertura, un espacio abierto, “el espacio en un sentido propiamente *espacioso* más que espacial, o lo que se puede todavía llamar *el lugar*” (Nancy, 2003: 15).

La última novela de la trilogía *Femina Suite* es una novela que bien puede definirse como una novela del lugar del cuerpo, una novela donde el cuerpo no sólo ocupa un espacio, sino donde el cuerpo mismo es un espacio, el espacio de la comunidad, cuerpo espacioso. A la vez, *Finale capriccioso con Madonna* es una novela en la que el lugar de la comunidad, el cuerpo, habita. Es, por lo tanto, una novela de hábitos, de interiores, de intimidades. Una novela donde lo espacial está dado cuerpo, y donde ese cuerpo que se da se da siempre en relación con otro cuerpo, formando, de manera casi geométrica, arquitectónica, un territorio de entre-lugares. Ese territorio es el de la casa, que como todo espacio habitacional, como todo recinto, tiene sus historias infiltradas en las paredes, reflejadas en las ventanas, y arrumadas en los armarios y en las despensas; que como todo espacio, tiene su memoria. Para decirlo sin más, *Finale capriccioso con Madonna*, la novela con que se cierra *Femina Suite*, es una novela donde el espacio del cuerpo se abre, se expande, hacia el espacio de la memoria para con ello figurar *la comunidad de lo íntimo*.

*

Finale capriccioso con Madonna está escrita en dos largos párrafos, cada uno de ellos un capítulo. El primero, que se titula “Ménades”, narra el trayecto del arquitecto Enrique Moncaleano Junior en una travesía que lo lleva por las habitaciones, los corredores y los recovecos de su vieja casa familiar bogotana, que en el presente de la narración está marcada por la desocupación y por un avanzado deterioro a causa de inciertas rencillas familiares. Entre tanto, de manera discontinua, este primer párrafo va contando las intimidades afectivas y sexuales de Moncaleano Junior junto a su esposa, Irene Almonacid, y su amante Myriam León Toledo. Esta relación de a tres forma, con los cuerpos en movimiento y las voces de la narración, una figura teológica y masónica

triangular, que tiene como centro, en unas ocasiones, el ojo de dios, y en otras un reloj de carne cuyas manecillas en movimiento están formadas por los miembros de los amantes. Para el crítico Eduardo Jaramillo Zuluaga las referencias bíblicas y filosóficas de estos encuentros sexuales narrados en la primera parte de *Finale capriccioso con Madonna* le dan una dimensión carnal a los valores establecidos, logrando con ello una parodia de la cultura (Jaramillo Zuluaga, 1986: 7). Sin embargo, como veremos, la manera en que están narrados los actos sexuales, la forma en que la narración hace que los cuerpos, en movimientos sexuales y afectivos, expresen una transgresión, no se limitan a parodiar una serie de valores establecidos por una sociedad a sabiendas pacata y conservadora. Por sobre eso, la novela, en este aspecto, permite ver de qué manera la transgresión implícita en los actos eróticos, y en las narraciones de tales actos, configura una comunidad de cuerpos que se trascienden los unos a los otros, dándole potencia a las manifestaciones del cuerpo como experiencia del contacto.

El segundo gran párrafo, titulado “Carnal y laudatoria”, narra el encuentro y la larga conversación entre Enrique Moncaleano Junior y su tío –presuntamente su padre– Justo (Justus) Moncaleano Senior, quien vive, a consecuencia de su pasado (y de su presente) libertino, recluido en la parte alta de la casa. El recorrido por los pasillos y las habitaciones de la casa, que está acompañado por *La flauta mágica* de Mozart como música de fondo, tiene, de manera paródica, un propósito vital que le permite a Moncaleano Junior ir desentrañando lecciones del pasado con las cuales podría comprender un presente caótico y tener mayor control sobre su existencia. Esta travesía ha sido leída como una inversión de la novela de aprendizaje. Emprendido por Moncaleano Junior a raíz del abandono en que lo dejan su esposa y su amante, durante todo el recorrido se está preguntando sobre el accidente que tuvo su madre, cuando estaba embarazada, en las escaleras de espiral que conducen a la parte alta de la casa. De ahí que en una de las primeras críticas que aparecieron sobre la novela de Moreno-Durán no bien publicada en Barcelona, el catalán Antonio Muné sugiriera que *Finale capriccioso con Madonna* fuera “una especie de Bildungsroman a la inversa en el que la formación es deformación” (Muné, 1983: s/p. También citado por Jaramillo Zuluaga, 1986: 143). Esta inversión del subgénero se hace más explícita al advertir que al momento de emprender su viaje, Enrique Moncaleano Junior no se adentra en territorios y experiencias nuevas, como suponen los cánones de las novelas de aprendizaje, sino que hace un viaje de regreso, hacia el pasado, hacia la infancia y sus orígenes. Para

Jaramillo Zuluaga esta deriva por la casa tiene connotaciones míticas, al estilo de las novelas heroicas de caballería. “Su viaje –dice Jaramillo Zuluaga- se asemeja al del caballero Amadís, a sus proezas en la Ínsula Firme, cuando atraviesa la cámara de los escudos (donde yacen las armas de los caballeros que antecedieron a Amadís y fracasaron en su empresa)” (Jaramillo Zuluaga, 1986: 146).

A lo largo del trayecto Moncaleano Junior va evocando, trayendo al presente, los personajes, hechos y acontecimientos familiares del pasado, con lo que recrea y actualiza una historia familiar que va desde la pérdida de un tío abuelo en la Guerra Civil española, hasta la muerte accidental (¿accidental?) de su madre y el edicto que los obliga, a los pocos pobladores que quedan, a abandonar la casa inminentemente. En la habitación de Justus Moncaleano Senior, luego de subir las escaleras en forma de espiral que unen la primera con la segunda planta, Enrique Moncaleano Junior se encuentra con que su tío –su presunto padre- está en compañía de Laura Dávalos, la última de sus amantes, “hoy por hoy la gran Madonna de la escena nacional” (Moreno-Durán, [1983] 2002b: 591). Entre ellos tres –de nuevo la figura triangular, teológica y masónica- se van alternando las conversaciones y los juegos de seducción, que evocan, a la par con referencias a la filosofía, a la música y al derecho, las potencialidades de los placeres del cuerpo ante las incertidumbres de un presente entrado en profunda crisis. Esta potencialidad del cuerpo se radicaliza con el acto último de la novela, el encuentro erótico entre Laura Dávalos y Enrique Moncaleano Junior ante la complacencia de su tío, el presunto padre, Justus Moncaleano Senior:

...el intruso resbaló sobre la mojada alfombra y cayó justo al lado de Laura, que se apresuró a ayudarlo, muerta de risa, aunque cuando estaba a punto de recuperar el equilibrio volvió a caer no se sabe cómo, esta vez sobre la propia Laura, que sin dejar de reír soportó el peso específico del neófito y éste se relajó y como quien hace un poco de pereza antes de levantarse se quedó sobre la mujer, todavía pacífica y amable, riendo, mientras él empezaba a sentir en su entrepierna cómo un conocido animal estaba a punto de hacerlo quedar mal y saltar sobre la presa ajena. (Moreno-Durán, [1983] 2002b:763)

2. “Caprichosas geometrías de carne”: la comunidad entre los cuerpos.

Si, como decíamos, *Finale capriccioso con Madonna* es una novela del cuerpo, de la comunidad como cuerpo, pero también del cuerpo en la comunidad, de la comunidad como espacio en donde el cuerpo tiene lugar, en donde se hace el cuerpo y donde el cuerpo hace; si es así, la pregunta que surge entonces en relación al cuerpo y su escritura es: ¿hace qué? Y una hipotética respuesta sería: hace comunidad.⁵³ El hacer del cuerpo, diríamos refiriéndonos a *Finale capriccioso con Madonna*, es la comunidad. Pero cómo es ese hacerse comunidad del cuerpo. Cómo el cuerpo se hace, es decir se llega a ser, territorio, lugar donde la comunidad es posible. En principio, como una presencia física, como una ocupación del espacio, como una ontopología.⁵⁴ Y en tanto el cuerpo es una espacialidad, es decir, una ocupación del espacio, un *lugar*, es también, y más propiamente, cuerpo *con* cuerpo, territorio límite, siempre *con* otro, junto, con-junto, cuerpo *entre* cuerpo.

La presencia física de Moncaleano Junior en la casa, es una presencia que lo excede. Esa presencia, que es la de un recorrido habitación por habitación, es más amplia, en términos espaciales, que la propia experiencia de su trayecto, aquella que lo lleva a atravesar los espacios de la casa. Estos espacios que, al remitir a distintos episodios, a distintas anécdotas, a distintas épocas, se hacen también temporalidades. Lo

⁵³ La idea del cuerpo como comunidad se encuentra muy presente en la obra de Jean-Luc Nancy, especialmente en obras como *Corpus*, donde expone de qué manera es el cuerpo lo que *está* en el mundo, cómo el mundo es un “poblamiento proliferante de los lugares (del) cuerpo” (Nancy, 2003: 33). De ahí que Nancy comprenda el hecho político, la fundación de lo político, como una presencia del cuerpo. Que el cuerpo sea lo que le dé sentido a la comunidad es para Nancy aquello en lo que reposa la fundación política. Esto supone que el cuerpo-comunidad conlleve dos implicaciones, que Nancy expone de la siguiente manera: “Por una parte el cuerpo en general tiene como sentido su propia intimidad orgánica, su sentir-se y tocar-se de sujeto (*res in extensa*); dicho de otra manera, el cuerpo tiene como sentido el *sentido*, absolutamente y en totalidad. Por otra parte, y correlativamente, los cuerpos individuales se entre-pertenecen en un cuerpo común, cuya substancia (de nuevo *res in extensa*) constituye el fondo del misterio político” (Nancy, 2003: 57). Es justamente esa correlatividad entre el sentir-se y tocar-se del (cuerpo del) sujeto con la entre-pertenencia del cuerpo a un cuerpo común, digámoslo, a una comunidad, lo que buscamos poner a la luz de *Finale capriccioso con Madonna*.

⁵⁴ La ontopología se refiere a lo que Derrida denominó como: “una axiomática que vincula indisociablemente el valor ontológico del ser-presente (on) a su *situación*, a la determinación estable y presentable de una localidad (el topos del territorio, del suelo, de la ciudad, del cuerpo en general)” [Subrayado en el original] (Derrida, 2002: 122) En el caso de *Finale capriccioso con Madonna*, el valor ontológico del ser-presente se encuentra en el *trayecto*, el desplazamiento de Moncaleano Junior a través de la casa y la incorporación de ese movimiento como parte de su identidad. La localización, la situación de esa identidad se da tanto en un escenario real (en un topos: la casa) como en un escenario imaginario (fantasmático, a decir de Derrida): aquella subjetividad que porta Moncaleano Junior, incierta —como veremos— vertida plenamente en una presencia física, esto es, espacial, hecha del cuerpo, acto del cuerpo.

que cada rememoración le indica, hacia donde lo conduce cada recuerdo, espacio por espacio, es hacia el punto donde aparecen las limitaciones de su presencia física, donde sus posibilidades se hacen limitadas, donde las posibilidades limitadas de su cuerpo se dan. Los excedentes de esa espacialidad, lo que está por fuera de ello, de ese recorrido por la espacialidad que habita y por la espacialidad de la rememoración, son el impulso que lleva a Moncaleano Junior a aventurarse hacia la habitación de Justus. Lo guía hacia un lugar dónde encontrar una explicación razonada –una narración- de lo que podría ser una identidad. Esa identidad está marcada, desde un principio, por la carencia, esto es, por la negatividad con la que ha sido narrada, por el deterioro, metafórico pero también, y ante todo, físico en que ha caído la casa, “un antro otrora celebrado por sus elegancias y voces y risas y fiestas, y ahora convertido en una pálida arquitectura de secretos, deudas pendientes, llantos contenidos, reproches y hasta sangre.” (Moreno-Durán, [1983] 2002b: 556)

Tanto la historia de la familia Moncaleano, “...una familia cuyas relaciones estaban fragmentadas desde siempre, y parecían construidas sobre abertal, la grieta fácil como destino de una casa de cimientos inciertos” (Moreno-Durán, [1983] 2002b: 609), como la historia del propio Enrique Moncaleano Junior, hacen de él una presencia física, espacial, un cuerpo de la incertidumbre: Moncaleano Junior en la casa, al interior, en esos espacios que han ido quedando perdidos, no puede apenas enunciarse. Le es imposible decir soy. Afirmarse. Cualquier enunciado que lo conduzca a sí mismo está hecho –tiene forma de – incertidumbre. Por ello, deambula desarticulado, al igual que la casa. Moncaleano Junior, en ese espacio plegado (derrumbado) y desplegado (es decir, recordado) de la casa, está precedido, vaya donde vaya, por la espacialidad. Su ser, su sí-mismo, es posterior al espaciamento del espacio. De ahí su desarticulación, su incompletud, que es previa al recorrido por la casa, al viaje a través de esos espacios que conforman su identidad, pero que también, se intensifica con y durante el trayecto. En ese sentido, el viaje de Moncaleano Junior por la casa es el recurso que tiene para tenerse a sí mismo, para inclinarse sobre sí. Pero este tenerse a sí mismo, que es a la vez parte de la incertidumbre con que Moncaleano Junior recorre la casa, no indica, en absoluto, ninguna forma de identidad o de naturaleza, ninguna posesión ni ninguna propiedad. Por el contrario, el “tenerse” de “tenerse a sí mismo” es signo, como bien señala José Luis Pardo, de “tensión, desequilibrio e inquietud.” (Pardo, 1996: 40)

Sin embargo, esta característica de incompletud de Moncaleano Junior no sólo es experimentada y subjetivada por el personaje, no es, en definitiva, una experiencia que podríamos tildar de psíquica. Se trata, más bien, de una característica objetivable, visible: es percibida por Justus, quien sabe ver en su sobrino –su presunto hijo- un ser incompleto, y le atribuye esa incompletud -he ahí el sentido de la fisicidad del cuerpo- a las facultades de ser un hombre de deseo. Ya en la habitación de Justus, entrado el final de la tarde:

El viejo retoma su pipa y afirma, con Laura como ejemplo, esa comunión de cuerpo y edificio que justifica la única arquitectura válida. Y la protesta profesional del único que aquí sabe de eso no prospera, pues Justus le demuestra cómo allá arriba –y acaricia la cabellera de Madonna, azabache y aromática como las noches de mayo, gorgona de flores lejanas- ha encontrado el cerebro, la razón, la imaginación, mientras que tú eres un idiota que toda la vida has estado abajo, de donde ahora irrumpes, liado por mezquinos problemas de pasión y estómago, de bilis: en ti hay algo inconcluso. (Moreno-Durán, [1983] 2002b: 734)

Aquello inconcluso, observado por Justus en su sobrino, afirma la condición de hombre de deseo con que Moncaleano Junior recorre la casa y la novela.⁵⁵ La sexualidad con la que es narrado (y narrada la novela), y en la que se pierde y se encuentra –literalmente – Moncaleano Junior, es medio y fin de un recorrido, un avanzar por la casa, escapando de todos los designios del deseo. Al evocar el primero de los encuentros sexuales entre Moncaleano Junior, Irene y Myriam el narrador apunta que “la situación en principio devino triángulo real.” (Moreno-Durán, [1983] 2002b: 544). La mayor parte del primer capítulo de *Finale capriccioso con Madonna* es la narración de este encuentro. Ese privilegio narrativo juega un papel preponderante en la figuración de la comunidad que

⁵⁵ Como las otras dos novelas que conforman la trilogía *Femina Suite*, *Finale capriccioso con Madonna* tiene también un complejo esquema de puesta en abismo, de autorreferencialidad y de doble bind. Aparece, nuevamente, el personaje de Monsalve, aquel escritor que en *Juego de Damas*, la primera de las novelas de la trilogía, generara tanta controversia entre los personajes en razón de haber publicado el *Manual de la mujer pública*. Su aparición en esta tercera novela es, si se quiere, aún más desconcertante, puesto que se dan indicios de que eso que estamos leyendo, el *Finale capriccioso con Madonna*, proviene, en efecto, de las experiencias de Enrique Moncaleano Junior y su familia. Este relato escrito por Monsalve ha sido leído, en clara tradición cervantina, por el propio Moncaleano Junior:

¿Con qué derecho hace Monsalve retórica a mi costa? ¿Cómo demonios se atreve a envolver mi vida en un galimatías espantoso, que no entiende ni él mismo? Pero Moncaleano sigue el ritmo impuesto y así se sorprende al ver cómo intenta representar una extraña y singular obra, maestra pero inexcusable y sin más actor ni espectador que él mismo. Fue terrible tal constatación pero ya no había marcha atrás: había dejado de crecer a la manera de los hombres y creía empezar a vivir como si fuera la encarnación de un estilo. (Moreno-Durán, [1983] 2002b: 564)

se da en la novela. Al ocupar un amplio espacio textual, el encuentro sexual del trío, aquella hipérbole de los placeres, concentra la idea de que la espacialidad de la comunidad de lo íntimo pertenece al campo de los deseos y de los afectos.⁵⁶ Pero la huida de Moncaleano Junior de su condición de hombre de deseos, como deja entrever el final de la novela, es una huida inútil, fracasada. Escapar del deseo es una empresa perdida, absurda. Pareciera que no hubiera otro sentido para Moncaleano Junior más allá del cuerpo y sus deseos. De manera que esa felicidad interrumpida, ese placer extático que experimenta Moncaleano Junior sólo tiene, como está escrito en Proust, una única utilidad: la de hacer posible la desdicha. En Moncaleano Junior, toda opción del cuerpo es a la vez e inseparable, voluntad del contacto, del tocar y tocar-se los unos con los otros, el tocar entre él y el tocar entre ellas. En otras palabras, todos los afectos, las afecciones, las afectividades, están atravesadas por los deseos del cuerpo, por las sensibilidades a las que remite y por los impulsos del tacto. Las relaciones que dan la comunidad –que la dan en continuo dar- son, primordialmente, relaciones afectivas. De ahí que la comunidad de lo íntimo en *Finale capriccioso con Madonna* se haga más visible en las relaciones parentales. Allí donde los afectos son parte cotidiana del ser y del hacer. En ese ser y ese hacer, entre ellos, está el cuerpo, mediando. Es el cuerpo el que da la cara a los afectos.

Con ello, Moncaleano Junior y los suyos realizan la experiencia de la comunidad como experiencia del contacto. Allí, en *Finale capriccioso con Madonna*, es el contacto con el *con* (con ese *cum* de la comunidad, con el *co-* de la comparecencia) lo que abre a la comunidad hacia la posibilidad de ser comunidad como contacto.⁵⁷ En la

⁵⁶ Roland Barthes, en una de las sesiones del Seminario que dictó sobre *Cómo Vivir Juntos*, remitiéndose a la división clásica entre necesidades y deseos, señala que, en efecto, el *Vivir-Juntos*, es del campo del deseo (Barthes, 2005: 127). En ese sentido, podemos afirmar que *Finale capriccioso con Madonna* pone en escena ese campo del deseo constitutivo del *Vivir Juntos*. Es significativo de igual manera que en su clásico estudio *La poética del espacio*, cuando Gaston Bachelard definiera su trabajo con el nombre de *topoanálisis*, aspirara a la noción de *topofilia*, con la cual adecuar para sí el estudio de los afectos con el de los espacios “los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados...” (Bachelard, 2000: 22)

⁵⁷ Remitiéndose a la obra de Jean-Luc Nancy, Derrida habla del *tocar* como una experiencia del origen. “Lo singular plural –dice Derrida- sería originariamente lo que se encuentra dado para tocar. El origen sería para tocar como el tocar mismo en cuanto tocarse. Tocarse a *sí mismo*, tocarse *el uno al otro los unos a los otros...*” (Derrida, 2011: 172). De alguna manera, el recorrido de Moncaleano Junior a través de los espacios de la casa, es también un recorrido palpable, es decir, tocable, digamos, hacia un relato del origen de lo singular plural que hay en él. La búsqueda de una explicación, de un relato que le permita comprender (o por lo menos conocer) la proveniencia del deterioro físico en que se encuentra, metafóricamente, la casa (y con la casa, desde luego, sus habitantes, sus cuerpos, sus subjetividades, sus

sensibilidad del cuerpo, del contacto, se encuentra el sentido, si se quiere encontrar alguno, del cuerpo como comunidad.⁵⁸ Una imagen registrada en *Finale capriccioso con Madonna* y ampliada y radicalizada a lo largo de toda la novela, nos permite ver de qué se trata esa construcción de la comunidad de los cuerpos. En un acto que puede ser visto como de transgresión de las normas sociales (Jaramillo Zuluaga, 1986), Moncaleano Junior habita conjuntamente la casa con su amante Myriam León Toledo y su ex esposa Irene Almonacid. Entre los tres cuerpos forman, geoméricamente, un triángulo sexual, una figura piramidal de la que Moncaleano Junior, en pleno acto, reflexiona:

¿Acaso podía él [Moncaleano Junior] olvidarse de la vieja idea según la cual todas las formas corporales podían reducirse a cinco, entre ellas la pirámide, de la que él era, ahora precisamente, el fundamento mismo? – mientras que las partes febles del conjunto asumían indistintamente aspectos que, tras desdibujar el magnífico isósceles, pasaron a formar un perfecto oblicuángulo. Durante lapsos como relámpagos Irene, Myriam y Moncaleano se trenzaban en caprichosas geometrías de la carne. (Moreno-Durán, [1983] 2002b: 545)

Al ser el fundamento de aquella geometría de la carne evocada como figura de la tensión de las dinámicas sexuales, del encuentro entre los cuerpos, Moncaleano Junior es también el signo de la espacialidad que ellos son, que ellos construyen al ser y estar uno junto al otro, uno entre el otro, es decir, signo del reconocimiento del otro como cuerpo, del cuerpo del otro, de que sólo un cuerpo es otro y goza con el cuerpo del otro, con el otro como cuerpo.⁵⁹ Es el reconocimiento del otro como cuerpo, esa significación

moralidades, etc.), lo lleva a tocar el pasado, a asirlo en un movimiento de inclinación hacia sí, de tocarse a sí mismo. Este movimiento conduce a aquello que reconoceremos como *comunidad de lo íntimo*.

⁵⁸ Precisamente la sensibilidad de los cuerpos, su carácter sufriente y gozadero, como diría Nancy, es lo que pone en evidencia que lo que más hay en común entre los seres sean sus cuerpos: “Antes que cualquier otra cosa – dice Nancy- « comunidad » quiere decir la exposición desnuda de una evidencia igual, banal, sufriente, gozadera, temblorosa.” (Nancy, 2003: 40)

⁵⁹ Respecto al papel del cuerpo en el goce y el placer, dice Nancy que el cuerpo goza al ser tocado, esto es, goza al ser “presionado, pesado, pensado por otros cuerpos, y al ser quien presiona, pesa y piensa en los otros cuerpos. Los cuerpos gozan y son gozados por los cuerpos.” (Nancy, 2003: 90) Sin embargo, Derrida en el texto en que *toca* a Nancy, pone en cuestión la portación de ese goce, su propiedad, al preguntarse si en la caricia, en el placer que genera la caricia, se da o se toma. Esta inquietud, concluye Derrida, es constitutiva del placer: “¿Qué es este placer? ¿Qué es eso? ¿De dónde viene? ¿Del otro o de mí? ¿Yo lo tomo? ¿Yo lo doy? ¿Es el otro el que me lo da? ¿O el que me lo toma? El tiempo de ese placer ¿yo me lo doy? Etc.” (Derrida, 2011: 117). Sin duda, esta incertidumbre respecto al portador del placer está en relación con la idea de apertura que tiene en sí mismo el juego erótico. Recordemos que para Bataille toda operación erótica es una destrucción de la estructura del ser cerrado que es la subjetividad de cada uno de los participantes y en este sentido, esa incertidumbre propia del acto erótico es un hecho violento, la apertura del ser: “¿Qué significa el erotismo de los cuerpos –se pregunta Bataille- sino una

del cuerpo *con* el cuerpo, lo que nos da lugar a afirmar que la dinámica de Moncaleano Junior, su travesía por la casa, es una dinámica del espaciarse, del hacerse una prolongación, una extensión hacia el espaciamiento de sí mismo, esto es, hacia su intimidad.

3. “Catástrofe arquitectónica”: los adentros de la comunidad.

Es en la condición del contacto que llevan los cuerpos, esa condición del estar los unos con los otros en procura de estar los unos *en* los otros, donde se da con mayor ímpetu el movimiento de inclinación sobre sí mismo con el que se produce la intimidad.⁶⁰ Ese movimiento que surge de la incertidumbre de ser que caracteriza a

violación del ser de los que toman parte en él?” (Bataille, 2000: 13). Como se sabe, Bataille lleva esta violación del ser todavía más lejos, pues esta violencia, esta violación, limita por todos sus frentes con la muerte. Es justamente esa asociación entre la muerte y el erotismo lo que para Bataille descifra la condición de irrepresentabilidad, la disolución de las formas. La prueba de esa equivalencia, señala Annie LeBrun, entre la muerte y el erotismo “está en el hecho de que ambos conducen a la apertura, a la continuidad ininteligible, incognoscible, es decir, a lo irrepresentable...” (LeBrun: 28). Aquello irrepresentable del acto erótico en *Finale capriccioso con Madonna* se presenta, casi paradójicamente, como figura geométrica, como aquello que es, justamente, lo representable, lo que puede ser trazado, donde el cuerpo, que “*es el ser de la existencia*” (Nancy, 2003: 15), se hace (se traza, se escribe) espaciamiento, se hace lugar. Es así como la figuración del hecho erótico oscila, en el orden del lenguaje y la metáfora, entre una figuración geométrica y espacial, y una figuración, metafórica y de estirpe barroca (Quevedo de por medio), de tipo teológica, en la que la unión de los cuerpos se da como una “magnífica e inesperada alianza” (Moreno-Durán, [1983] 2002b: 551), comunión entre los cuerpos, donde el encuentro se relata como el ritual místico y sagrado del sexo:

El deslumbramiento estelar advino y pronto se conmovió con la nueva ofrenda dilatándose con sutil gravitación, como un generoso y ecuánime anfitrión que lento se levanta para ofrecer el ruego de su hospitalidad, y luego, por fin, la conmoción asaltó al huésped al habitar la cámara de la reina, estrecha pero sugerente, íntimo y proteico cielo que asumió el tamaño de su deseo y que, con inesperada prontitud, apretó sus paredes en torno al visitante, hasta que éste la honró con sus saluciones. Pero ella, que no esperaba tal osadía, se revolvió contra aquel que En el reino del amor huésped extraño era, pero éste ya la había alcanzado, atrapándola por su centro. Incapaz, pues, de repeler el ataque, aceptó al intruso al tiempo que entre gemidos ambiguos elevaba su protesta contra esa Carne de amor que se hincha y que deliciosamente duele...y aún tuvo ocasión de ver en los envidiosos ojos de la esenia lo que su hombre le hacía, con lo cual se descubrió suprema y satisfecha *voyeuse* de sí misma. Y después, cuando el visitante se hubo dormido y en su sueño abandonó la cámara, Irene, tendida como una bestia fabulosa, con las nalgas salpicadas por la espuma de la ofrenda, como grumos de nube, reposó entregada al más cabal *otium cum dignitate*, reposo ante el cual Moncaleano se deleitó largamente con la visión de la estrella y al borde del delirio conversó con Dios. (Moreno-Durán, [1983] 2002b: 547-48)

⁶⁰ Este sí mismo remite a aquello que Bataille expone en *La experiencia interior*: “El « sí mismo » no es el sujeto que se aísla del mundo, sino un lugar de comunicación, de fusión del sujeto y el objeto.” (Bataille, 1989: 20). Recordemos que para el mismo Bataille, la actividad sexual es un momento de crisis de ese aislamiento, y en este sentido cuestiona el sentimiento de sí. De ahí que el encuentro erótico sea

Moncaleano Junior y lo conduce al abordaje de la aventura a través de la casa, que lo obliga a ese desplazamiento lugar por lugar, a ese recorrido por cada uno de los espacios de la casa, es el movimiento del espacio en el espacio, el espaciamiento tomando el lugar de los cuerpos.⁶¹ Recordemos que Moncaleano Junior, en su condición de arquitecto, de profesional del espacio, sobrelleva esa experiencia de movimiento como la experiencia de una catástrofe arquitectónica: “Poco a poco todo se fue abajo, como está a punto de ocurrir con esta casa, pensó Junior...” (Moreno-Durán, [1983] 2002b: 723).

Es el recorrido de Moncaleano Junior por aquella experiencia lo que conduce a preguntarse si en *Finale capriccioso con Madonna* lo íntimo es aquello 1) ¿qué puede ser tocado? o, por el contrario, 2) ¿lo que no puede tocarse, lo in-tocable? En definitiva, en la novela lo íntimo está en sí-mismo (en el ir-hacia-sí), por lo que habría un 3) ¿tocarse lo intocable de sí? Ese es el carácter íntimo del recorrido de Moncaleano Junior a través de la casa. Tocarse donde no puede ser tocado (por nadie más que por sí-mismo), allí donde aún su cuerpo no puede tocarse, donde ni en el acto más íntimo ha sido tocado, allí donde él es él, la incertidumbre de sí. Por todo ello, la comunidad de lo íntimo presente en *Finale capriccioso con Madonna* se da como un estructurado –es decir complejo y premeditado- juego de distancias y proximidades. ¿Qué es aquello que *afecta* al sujeto en su relación con el Otro? Su relativa cercanía, su relativa lejanía. El espacio entre uno y otro –ese espacio que constituye la casa, que la hace, a su medida, ser cuerpo- es la figura de esa estructura. Y como deja ver claramente la novela, esa estructura está deteriorada, no es más que una arquitectura catastrófica.

una proyección de la continuidad en la que “los *otros* ofrecen continuamente una posibilidad de continuidad, amenazan sin cesar, proponen todo el tiempo un desgarrón en la vestimenta sin costuras de la discontinuidad individual.” [Subrayado en el original] (Bataille, 2000: 78) En este sentido, inclinarse sobre sí, abrirse a la intimidad, se refiere a un inclinarse sobre el lugar donde se da el encuentro entre los unos y los otros, ese lugar que es también el lugar de la comunicación. De modo que la intimidad no sería aquello inefable e incommunicable, sino que sería parte de la comunicación “cosida al lenguaje como el secreto que el discurso transmite en sus silencios y en sus alusiones implícitas. *La intimidad es el contenido no informativo del lenguaje (...)*, su contenido propiamente comunicativo, lo único que sostiene el deseo de comunicarse, la pasión de la comunicación.” [Subrayado en el original] (Pardo, 1996: 122)

⁶¹ En relación al movimiento de los cuerpos, a su partida del *ahí* donde son, dice Nancy que en el instante en que ese cuerpo ya no está *ahí*, deja sitio a la dilatación del espaciamiento que el cuerpo mismo es. “Ese espaciamiento –continúa Nancy- esa partida, es su intimidad misma, es el extremo de su atrincheramiento (o si se quiere, de su subjetividad).” (Nancy, 2003: 29)

A su manera, la casa, espaciándose a medida que va siendo recorrida, apareciendo y reapareciendo en una superposición de temporalidades, es, como la figura de Moncaleano Junior, un lugar que deviene en cuerpo. La propia narración de la novela es responsable de darle atributos de cuerpo a la casa, al igual que atributos de casa, es decir, de espacio habitacional, al cuerpo.⁶² Se habla de la casa como útero, por ejemplo, cuando Justus, en medio de una conversación sobre “madres díscolas” “se deja ir por el lado de la metonimia o la sinécdoque o lo que sea: la casa es el útero, dice, cosa que parece confirmar su propio estudio, y al útero quiere el hombre volver siempre.” (Moreno-Durán, [1983] 2002b: 736) Sin embargo, esta casa-útero, al ser una catástrofe arquitectónica, al estar, en ese presente de la narración que se dilata, yendo hacia la ruina, se convierte en un útero caduco, en un cuerpo catastrófico que deja, por lo tanto, de ser lo que supondría ser: refugio.⁶³ De esta manera, la casa contiene una operación simbólica que trasciende toda su determinación funcional: ya no protege, no protege más de la intemperie.

La casa surge entonces, en efecto, tras esa operación simbólica, como una proyección del cuerpo, en especial del cuerpo femenino: “Si no te callas de una maldita vez me visto inmediatamente y me voy, le advierte Laura a Senior. Eso jamás, se le acerca Moncaleano el menor, que renuncia de esta forma a hablar de créditos, licitaciones, hipotecas, edictos y demás carajadas jurídicas. Que gane el mejor, como si la casa fuera Laura –algo que hasta cierto punto es verdad- y ellos los licitadores que se la disputan.” (Moreno-Durán, [1983] 2002b: 754) Pero ese cuerpo debe reconocerse (y así lo hace Moncaleano Junior) como un cuerpo mutilado, fragmentado, desarticulado,

⁶² A su manera, esta operación simbólica es la misma por la cual la casa, la disposición de sus espacios corresponden, como señala Barthes, a la creación de un volumen “que el sujeto pueda interpretar en función de su propio cuerpo.” (Barthes, 2005: 97)

⁶³ En la visión poética (y casi idílica) con que Bachelard observa las imágenes de la casa –“paraíso terrestre de la materia” llega a llamarla (Bachelard, 2000: 30)- habla de la casa como nido, como refugio ante la hostilidad que el universo emana en dirección al hombre, con lo cual entre la casa y el universo se forma una rivalidad dinámica, mientras que entre la casa y el hombre, el dinamismo es comunitario, armónico. Es en ese entrelazamiento donde Bachelard encuentra para la casa un imaginario trascendente del espacio geométrico: “En esta comunidad dinámica del hombre y de la casa, en esta rivalidad dinámica de la casa y del universo, no estamos lejos de toda referencia a las simples formas geométricas. La casa vivida no es una caja inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico.” (Bachelard, 2000: 59). Sin embargo, esta visión de la casa como refugio contra las hostilidades que el universo traza contra lo humano, no podrían estar más lejanas de la forma en que se da la relación entre la casa y sus habitantes en *Finale capriccioso con Madonna*: allí la casa, si bien trasciende su espacio geométrico, ha perdido su función de refugio. La hostilidad no proviene de afuera sino que es ella misma, en su geometría y en sus formas, hostil con sus habitantes, hostil con las relaciones entre ellos y hostil consigo misma.

henchido de límites, de fronteras, un cuerpo por completo territorializado.⁶⁴ Desde el vamos de la novela, desde el mismo comienzo narrativo, que es también el vamos, el comienzo del recorrido de Moncaleano Junior, la casa es caracterizada por sus divisiones, por sus fronteras, por su absoluta territorialidad:

Entonces decidió penetrar en territorio enemigo. La rotundidad metálica de la falleba le produjo una inesperada aprensión de la que él se desentendió pronto, así como del resto de complejas sensaciones que lo asaltaron desde el instante en que optó por salvar la valla de su propio confinamiento y acercarse, con cautela y astucia, a ese recinto intermedio plagado de estancias, donde su infancia y la memoria agitada de la familia dormían un no del todo apacible sueño. (Moreno-Durán, [1983] 2002b: 527)

Las divisiones con las que se impone la territorialidad de la casa, están regidas por una gran división, una frontera, si se quiere, absoluta, que separa el piso de abajo del piso de arriba, “la planta superior, donde la música por momentos se hace ausencia y lejanía...” (Moreno-Durán, [1983] 2002b: 561). La conexión entre estas dos plantas son las escaleras en forma de caracol en las que, años atrás del presente de la narración, la madre de Moncaleano Junior sufrió un accidente. Esta división, con las escaleras en el medio, le proporciona a la casa una figura de verticalidad.⁶⁵ En efecto, la casa que recorre Moncaleano Junior es plenamente vertical –su propia planicie, su propia horizontalidad se hace vertical con el recurso a la memoria, a la verticalización, si se permite la expresión, del tiempo-. La casa es vertical no sólo porque su punto de atracción, su punto concéntrico, sea justamente aquello que la verticaliza –las escaleras en forma de caracol- sino porque cada uno de los espacios que va recorriendo Moncaleano Junior van profundizándose en la carencia de ser, en la incompletud y desarticulación que él es, confrontándolo con ella, es decir, creando una confrontación

⁶⁴ Si bien es cierto que la casa está plagada (y plegada) de límites, también lo es que esos límites, al igual que los que provienen del cuerpo, son límites en tanto sólo son palpables, sólo se tocan, cuando se transgreden ya para siempre: “El límite –apunta Derrida- no se toca, no se deja tocar, se sustrae al tocamiento, que o bien no lo alcanza nunca, o bien lo transgrede para siempre.” (Derrida, 2011: 25). Es claro que en *Finale capriccioso con Madonna* es esa transgresión de los límites lo que justifica la narración de los cuerpos, tanto los de Moncaleano y los suyos, como los cuerpos en que deviene la territorialización de la casa. Con esta estructura de límites, la casa constituye, a partir de los relatos una serie de efectos de interioridad que se reconocen como límites. Estructura de límites, territorios de frontera. Como tales, están permanentemente expuestos a ser violados, violentados, atravesados, en todo caso, con el cuerpo, como diría Derrida, “expuestos a un tocar que nunca puede sino dejarlos intactos, intocados e intocables.” (Derrida, 2011: 35)

⁶⁵ En Bachelard está presente esa imagen, clásica si se quiere, de la casa como un ser vertical y concéntrico. “La casa es imaginada como un ser vertical. Se eleva. Se diferencia en el sentido de su verticalidad. Es uno de los llamamientos a nuestra conciencia de verticalidad; (...) La casa es imaginada como un ser concentrado. Nos llama a una conciencia de centralidad.” (Bachelard, 2000: 38)

cuerpo a cuerpo entre la casa y Moncaleano Junior, así como una confrontación ciega de Moncaleano consigo mismo, una confrontación por lograr la explicación –la narración– de esa identidad y de esos hechos que se encuentran perdidos en el misterio de la memoria; una confrontación cuyo fin último es obtener, a manera de botín, una confesión no sólo sobre el cómo proceder en un futuro incierto e inmediato que los obliga a abandonar la casa, sino sobre todo, una confesión sobre los hechos que los han llevado a las experiencias ruinosas de vivir *con* ese presente de arquitecturas catastróficas.⁶⁶

Esa confrontación, como ya hemos visto, se da por completo en un espacio cerrado, que sólo está abierto para sí mismo, que se abre en sí mismo. Ese espacio que es el cuerpo –los cuerpos – de la casa y de Moncaleano y los suyos. Son los cuerpos, y la casa como cuerpo, los que abren ese espacio cerrado –clausurado– de la casa. Son ellos su apertura, pero en ella, en la apertura, radica –se radicaliza– su clausura:⁶⁷ por tener en su interior la apertura de los cuerpos, los cuerpos desnudos, volcados sobre sí, por tener los cuerpos abiertos *a* su interior, *en* su interior y *hacia* su interior, por tenerlos en una relación de concomitancia, esto es, de comparecencia, con su profunda intimidad.⁶⁸ La espacialidad de la casa, aún verticalizada, plenamente territorializada, conserva su mundo clausurado, su clausura hacia el mundo. Todo lo que sucede, sucede al interior. Incluso, aquellos relatos de hechos sucedidos al exterior, aquello que podríamos llamar *lo* histórico, son, en su mayoría, relatos de sucesos en espacios cerrados, en recintos pertenecientes a un afuera de la casa, pero que en sí mismos, son un adentro: el cine, el baño, el salón, la boutique, los hospitales...

⁶⁶ La confesión encierra en sí misma una idea de intimidad que, en ocasiones, la supera. Por definición, toda confesión es secreta, es la entrega de un secreto, su ofrenda. En ese sentido no remite a una relación del sujeto consigo mismo, sino a un acto por el cual, como bien señala José Luis Pardo, “Uno hace entrega a Otro de su Sí Mismo, y por tanto, no puede darse en absoluto si falta la presencia de ese otro.” (Pardo, 1996: 191) Esa falta del otro es uno de los motivos por los cuales Moncaleano Junior se aventura a recorrer la casa con el fin de acceder, es decir, de internarse, de interiorizarse, en la confesión, en la entrega por parte del otro (Moncaleano Senior), de ese sí mismo que carece.

⁶⁷ Para Nancy, hablar del cuerpo es hablar de lo abierto, de aquello que es abierto a la clausura misma: “...y para que haya apertura, es preciso que haya algo cerrado, es preciso que se toque el cierre.” (Nancy, 2003: 93)

⁶⁸ Es ya sabido que el estar-con que constituye la noción de comunidad se da siempre como un estar-con-ahí. Sin ahí no hay estar-con. En *Finale capriccioso con Madonna* el ahí del estar-con no hace más que denotar la espacialidad que requiere la comparecencia. Comparecer es, entre otras cosas, acudir, es decir, ir de un lugar (un allí) a otro (un ahí), hacerse presente en la comparecencia, en el estar-con. La espacialidad del ahí, por lo demás, tiene el atributo de la materialidad. Materializa, diríamos, las relaciones del estar-con. Es en el ahí del estar-con donde las relaciones, como se dice, cobran cuerpo. Y se sabe que todo cuerpo ocupa (comparece en) un espacio. Ese espacio, en *Finale capriccioso con Madonna* no es otro que el cuerpo de la casa, la casa en tanto cuerpo.

Al igual que Moncaleano Junior y los habitantes de la casa (todos ellos transeúntes, peregrinos),⁶⁹ la casa está volcada sobre sí misma, de ahí que sea, en el ya-ahora de la narración, una ruina a la que “las filtraciones van a acabar (...) antes que los abogados...” (Moreno-Durán, [1983] 2002b: 578). Está plegada hacia sí, envuelta en sus propios muros, cubierta por los restos de ladrillo en pie, tocándose en sí.⁷⁰ Este hecho, esta eventualidad espacial de la casa volcada sobre sí, hace que la narración de la novela sea una narración del y al interior de la casa. En efecto, en la casa, al interior de la casa, todo tiene lugar. Esto es, *todo tiene lugar al interior de la casa*: los relojes, los espejos, los floreros, los armarios, los sujetos, los cuerpos, la catástrofe. Incluso –paradoja espacial- los lugares tienen su lugar, lo que equivale a decir su nombre: “La Cabeza de la Te”, “La Posada de la Tercera Felicidad”,⁷¹ “La Quintrala”,⁷² “La Caries”,⁷³ “El Comedor”.⁷⁴ Son todos lugares discernibles, caracterizados, lugares que

⁶⁹ No sólo Moncaleano Junior, a quien en varias ocasiones se refieren con el mote de “el Peregrino” (Moreno-Durán, [1983] 2002b: 566, 717, 766), es un habitante de la casa en tránsito. Muchos de los personajes que aparecen en las rememoraciones tienen esa condición de tránsito y de huéspedes pasajeros, e incluso, en una de las habitaciones “había algo de tránsito, aunque nada tenía que ver con la de los huéspedes –como si un fanalsterio así necesitara de estas distinciones-, pues para tales fines siempre hubo, más allá del patio y al lado del *hall* de los espejos, un pequeño apartamento que en época de baja turística era monopolizado de forma más bien abusiva por Germán, y que en días sin bruma vio desfilar una cantidad impresionante de gente, conocidos unos, desconocidos la mayor parte...” (Moreno-Durán, [1983] 2002b: 579)

⁷⁰ Si quisiéramos –y pudiéramos- pensar de manera alegórica, tendríamos que proyectar *la casa* de los Moncaleano hacia su equivalente global, es decir hacia *el mundo*. De esta manera podríamos comprender cómo ese volcarse hacia sí de la *casa-mundo* comprende los mecanismos con los cuales la casa se hace casa, el mundo se hace mundo, “se auto-afecta y se hetero-afecta, se pliega, él mismo sobre sí mismo. Se toca para volverse mundo, claro, pero también para salir de sí. Y es la misma cosa, el mismo mundo. Se toca para salir de sí. Toca «algo»: en él mismo. Pero este «algo» no es una cosa y este «en sí» no es ya una interioridad.”(Derrida, 2011: 88) Sin embargo, debemos advertir que en *Finale capriccioso con Madonna* aquello que se vuelca sobre sí (la casa, sus habitantes, sus cuerpos) aún siendo cerrado, comunidad plegada, lo es en un constante movimiento de apertura, de tensión entre sus posibilidades físicas, es decir, espaciales, y los mecanismos de extensión de sus limitaciones, que corresponden a las posibilidades que abre para ellos la memoria. Estas posibilidades no son otras que las de un abrirse ellos mismos. En este sentido, veremos más adelante, la memoria, los recuerdos, las remembranzas, funcionan como agentes domesticadores, como aquello que familiariza la *casa-mundo* donde habitan Moncaleano y los suyos.

⁷¹ “Una noche que Moncaleano, por un motivo que no recuerda bien, prescindió de su cuarto de baño en la cabeza de la Te, atravesó el pasillo y quiso hacer sus cosas en el servicio comunitario que queda entre la habitación de Sebastián y La Posada de la Tercera Felicidad...” (Moreno-Durán, [1983] 2002b: 580)

⁷² “Qué desorden ofrecía ahora a la vista de Moncaleano este minicabaret, esta osada parodia del *Eulenspiegel* de los bohemios alemanes, donde sabiduría y sexo justificaban toda una generación. La Quintrala debía su nombre –siempre la cultura de por medio- a un folletín chileno que por allá en los años treinta hizo de las suyas en las almas bajas y en algunas refinadas, que a veces son las mismas, y que aireaba la cosa de una tal Catalina, lujuriosa, aventurera, criminal, todo un prontuario.” (Moreno-Durán, [1983] 2002b: 606)

⁷³ “Al salir, Moncaleano vio en uno de los rincones un par de pebeteros para las ceremonias de los decadentes y se puso a especular sobre lo ya sabido, aunque tuvo que abandonar tan curiosa historia al trasponer el limen que daba paso a lo que la abuela llamaba el solar y los demás La Caries. Metros y metros de vigas, andamios, arena, cemento, bloques y ladrillos para la construcción, paisaje siniestro que

tienen *su* lugar. Esto hace que la casa sea más un espacio de dispersión que de concentración, esto es, que la casa sea un espaciamiento. En la discernibilidad de los lugares de la casa radica su carácter disociado: no existe más como lugar total. Cada habitación, cada recinto, cada corredor, cada espacio, interviene como un lugar simbólico autónomo, con sus propias reglas, sus propias anécdotas, sus propias evocaciones, sus propios recuerdos. En este sentido, la casa de los Moncaleano es un territorio polifónico.⁷⁵ Un territorio hecho de múltiples capas, ya no sólo espaciales, sino también, superpuestas a estas, de capas temporales.

4. La comunidad de lo íntimo.

En *Finale capriccioso con Madonna*, la figuración de la comunidad se da como comunidad de lo íntimo. Esta comunidad se refiere, entre otras cosas, a aquello que hay de sensible en la comunidad. Una de las formas de lo íntimo, como hemos visto, es la de los cuerpos, aquello que es –efectivamente– afectivamente lo más próximo. Hipérbole de placeres con que está narrada la novela y con que se desarrolla la experiencia de los personajes y sus cuerpos al interior de la casa y sus espacios, su espaciamiento. Es en la dinámica de los cuerpos donde la comunidad de lo íntimo se configura como una comunidad de cuerpos, como una “caprichosa geometría de carne”, una comunidad de contactos. El espacio donde esa geometría tiene lugar es el espacio de la casa. Allí, entre sus habitaciones y sus corredores, entre sus divisiones y sus dos pisos, la comunidad de los cuerpos se inclina sobre sí misma, conformando una comunidad al interior de un territorio, una comunidad, si se quiere, territorializada.

nunca, entre poleas y muros a medio levantar, pudo ser reconstruido del todo. No dejaba de ser significativo que la última habitación de la casa se quedara en veremos, tal como ocurrió también con la familia.” (Moreno-Durán, [1983] 2002b: 609)

⁷⁴ “ El comedor, en fin, siempre fue el alma de esta casa, y precisamente sobre este recinto empezaba el segundo piso, con el patio como frontera oeste y la carrera trece como entrada...” (Moreno-Durán, [1983] 2002b: 600)

⁷⁵ Es Barthes quien, en el mismo Seminario ya citado, define territorio como una “red polifónica de todos los ruidos familiares: los que puedo reconocer y que, por eso mismo, son la señal de mi espacio.” (Barthes, 2005: 131) Para Moncaleano, esos ruidos familiares van a constituirse en los relatos, las confesiones, que le evocan cada uno de los espacios por los que va transcurriendo. Sin embargo, esos relatos, aún siendo familiares e íntimos (*intimus* en tanto superlativo: lo más interior), contienen algo de extrañamiento. En ese sentido, el recorrido que hace Moncaleano Junior por la casa es un recorrido doble. Por un lado, de domesticación en virtud de la memoria, pero también de distancia, de lejanía, igualmente, en virtud de la memoria. Moncaleano Junior significa, en tanto, ir hacia la lejanía de lo íntimo.

Pero esa comunidad, la experiencia de ella, no es sólo espacial. Como ya habíamos advertido, hay en ella también un flujo continuo de tiempos, una superposición de temporalidades que complejiza aún más la experiencia de la comunidad de lo íntimo. En principio, porque esta superposición de temporalidades, que se va dando espacio por espacio, implica la generación de un tipo de espacialidad que puede ser definida como un entre-lugar, como un “recinto intermedio plagado de estancias” (Moreno-Durán, [1983] 2002b: 527). Pero también, porque esa superposición de temporalidades lleva consigo una suerte de extensión histórica, de prolongación, con la cual es posible observar y experimentar las complejidades sociales, las tramas y diferencias sociales entre los distintos paseantes y habitantes de la casa, las relaciones entre los unos y los otros bajo condiciones históricas distintas a las del presente de la narración. En este sentido, la casa, a través de las dinámicas sociales que se llevan a cabo en ella, contiene, a su manera (catastrófica), lo que podría ser un espacio nacional. De ahí que la novela dé cuenta de diversos hechos históricos como las repercusiones del Frente Nacional (561), el *Affaire Panamá* (646), o la visita de Allende al presidente Pastrana (530, 635), que le dan al interior de la casa un efecto de historicidad: la casa, su espacialidad, está inmersa dentro de una temporalidad histórica y nacional, a la vez que la temporalidad histórica y nacional está al interior de la casa.⁷⁶ Este movimiento corresponde a una lógica de intimación de lo público que coincide, además, con aquella lógica a partir de la cuál los rumores instauran, tanto en esta como en otras novelas de Moreno-Durán, una forma de incorporar al universo de lo público aquello que pertenece

⁷⁶Otra posibilidad de pensar -si quisiéramos, si pudiéramos- en clave alegórica la casa de los Moncaleano, y con ello el *Finale capriccioso con Madonna*, es hacerlo en relación a aquello que corresponde a la tradición de representar la casa como espacio de lo nacional. Podrían numerarse dentro de esa tradición latinoamericana cuentos y novelas de Mujica Lainez (v.g. *La casa*), *Viaje a la semilla* de Alejo Carpentier, *Casa tomada* de Cortázar, algunos cuentos de la puertorriqueña Rosario Ferré, y cuentos y novelas de José Donoso (especialmente *Coronación* y *Casa de campo*) que, por lo demás, era un autor leído, visitado y citado por Moreno-Durán en varias ocasiones (v.g. la semblanza que hace de él y de su obra en “Exorcista de sí mismo”, uno de los capítulos de *Como el halcón peregrino* (Moreno-Durán, 1995a)). Para una lectura alegórica de la obra de Donoso, remito al libro de Pilar Álvarez-Rubio *Metáforas de la casa en la construcción de la identidad nacional*, específicamente a su capítulo “La nación tras el tupido velo. *Casa de campo* de José Donoso.” (Álvarez-Rubio, 2007) donde se lee:

Desde sus primeros cuentos, hasta sus últimas novelas, la casa como espacio metafórico que representa a Chile, sus habitantes y sus luchas internas y externas es el espacio ubicuo de su ficción. Las casas de Donoso equivalen a un microcosmos de la sociedad chilena o a la visión subjetiva que el narrador tiene de ella. A menudo estas narraciones presentan una oligarquía en plena decadencia como en el caso de la familia Ábalos en *Coronación*. Otras veces, la configuración de “la casa” se distancia de la imagen convencional de la casa familiar aunque mantiene su énfasis como estructura metafórica o incluso alegórica, donde el núcleo familiar, sea este tradicional o altamente heterodoxo, ilustra la dinámica libidinal que últimamente alegoriza o metaforiza la dinámica social. (Álvarez-Rubio, 2007: 32)

a lo privado, exponiendo comportamientos, anécdotas, saberes, que hacen parte del secreto, ese secreto con el que se configuran las novelas de Moreno-Durán.⁷⁷ En el caso de *Finale capriccioso con Madonna* la intimación de lo público tiene que ver con esa correspondencia entre las dinámicas sociales que constituyen la historia del país durante el siglo XX y las dinámicas sociales, las relaciones entre los unos y los otros, la cohabitación de distintas capas que conforman las complejidades sociales al interior de la casa. Esto hace que la casa de la familia Moncaleano comparta la misma suerte (una vez más: catastrófica) del país, una suerte de desbarajustes, de incompletudes, de exclusiones, accidentes, violencias y sangre. Ella, la casa, ha sido, en definitiva, parte y cuerpo de los hechos que marcaron el desarrollo social, político e histórico de Colombia durante el siglo XX: no por nada, al igual que el país, “quedó sin construir o, para ser más exactos, en obras, tras el incendio del Bogotazo, hecho que coincidió con los líos familiares.” (Moreno-Durán, [1983] 2002b: 600)

De esta manera la novela amplía la figuración de la comunidad, pretendiendo comprender, de mano de Moncaleano Junior, el cómo y el por qué de los comportamientos de los cuerpos y sus subjetividades en un presente histórico hecho de arquitecturas catastróficas. El recorrido de Moncaleano Junior por la casa, y las remembranzas de espacios, tiempos, anécdotas y personajes, puede entenderse como un intento –fallido- de alinear el pasado con las exigencias del presente. Esa rememoración es una forma de desentrañar y hacer inteligible un presente que sólo existe en consecuencia a una sucesión de acontecimientos y a la conexión –íntima- que los une. El presente ruinoso, catastrófico, adquiere legitimidad gracias al ejercicio de la memoria. Esto es posible no porque en el presente de la narración se realice un juicio de

⁷⁷ Todos los rumores que desbordan los relatos de *Finale capriccioso con Madonna*, y en general, que desbordan toda la trilogía *Femina Suite*, hacen parte de lo que podríamos llamar la publicidad de lo privado. Se trata de una noción, si se quiere, narrativa, en la que aquello que conforma el ámbito privado de los personajes se desplaza, gracias al relato –gracias, realmente, al rumor del que están hechos los relatos que pueblan la novela, la casa- hacia un ámbito público, con la particularidad de que este segundo ámbito, el público, al incorporar aquellos relatos privados se disfraz, simula ser privado. Recordemos que en *Finale capriccioso con Madonna* la privacidad, el espacio que comunmente está destinado a lo privado, la casa, no aparece como refugio –al estilo burgués que se desarrolló en Europa a partir del siglo XVIII, de mano con los desarrollos del mundo moderno (Sibilia, 2009: 71). No, no es esa privacidad que *protege* en el interior de un exterior, amenazante. No, no es ese refugio que brinda un lugar, un territorio liberado de las demandas y riesgos de ese afuera amenazador: el espacio público. Más bien, la privacidad aparece como un territorio donde lo íntimo es también amenazante, al igual que lo público, un lugar de peligro, de riesgos, de exposiciones, de enfrentamientos entre cuerpos y subjetividades, un mundo, una comunidad de contactos.

tipo moral sobre los acontecimientos que han llevado a la casa –y a la familia- a las condiciones en que se encuentran, sino porque es con ese ejercicio que se realiza una mirada nacional –y con ello se procura de un relato- que permite a los actores, a los Moncaleano y los suyos, situarse en un lugar propio de la historia: ese presente ruinoso y catastrófico devenido por un encadenamiento de sucesos que lo han hecho posible e imponderable. Es en el ejercicio de la memoria donde el presente tiene la posibilidad de ser explicado, asimilado e incluso aprobado.

Esa aprobación que brinda la memoria y sus relatos es tal, puesto que hace parte de la intimidad, está vinculada y expuesta, en toda su expresión, a un territorio de afectividades. Ese territorio por donde acontece la travesía de Moncaleano Junior, de hecho, no es un territorio desconocido. Al contrario: su cuerpo, y con él su subjetividad incompleta, avanza siempre por un espacio familiar –en todo su término-, esto es, un espacio codificado, reconocible y reconocido. Y sin embargo, ese reconocimiento del espacio familiar le permite –le explota- la posibilidad de recorrer – ahora sí de forma discontinua, azarosa, casi errática- los pasajes de la memoria evocados por el tránsito de su recorrido.

Una escena basta para percatarnos de ello. Hay un momento en que Moncaleano Junior entra a la habitación que fue de su madre. Allí evoca una imagen que es evidentemente originaria:

Fue en esa habitación, ante ese mismo espejo de roca, donde Moncaleano tuvo su primera experiencia consigo mismo, experiencia de la que Amanda fue el único testigo. Tenía ocho o nueve años cuando se quedó dormido, contemplándose durante largo rato ante el espejo y desde aquel día supo que su felicidad sólo se consumiría en una cierta forma de suicidio. Jamás olvidaría el rostro de Amanda, mezcla de dulce recriminación y estupor, al despertarlo, las suaves manos en sus hombros y leves cuchicheos muy cerca de su oído mientras le decía no recuerda bien qué cosas sobre la vanidad y su precoz narcisismo. (Moreno-Durán, [1983] 2002b: 562)

Lo afectivo y familiar en esta escena no está solamente en la evocación de la figura materna, sino sobre todo, en el hecho de que allí Moncaleano Junior empieza a

significar, a ser él mismo el significado y el significante de sus propias afecciones.⁷⁸ Sus modos de percibir los afectos, las condiciones y condicionamientos con que de ahí en más llevará a cabo su mundo afectivo, esto es, su experiencia familiar y comunitaria, su experiencia de apertura a la comunidad de los sentidos, estará determinada ya no solamente por los impulsos y las dinámicas del cuerpo, sino también por aquellas percepciones que emanan de los espacios recorridos y que se instauran, como recuerdos, como discursos del y sobre el pasado, en la propia corporeidad de Moncaleano Junior. En otras palabras, los recuerdos afectarán, durante toda la novela, no sólo la presencia física de Moncaleano Junior en los espacios de la casa, sino, sobre todo, serán ellos, los recuerdos, quienes determinen y establezcan cómo y para qué cada uno de los espacios de la casa permiten la realización del espaciamento de Moncaleano Junior durante su recorrido, esto es, cómo y para qué Moncaleano Junior se reconoce como sujeto incompleto, como una incompletud de ser.⁷⁹

De esta manera, durante toda la novela se produce, en efecto, un efecto de interioridad que denota la incompletud de Moncaleano Junior. El afuera –afuera espacial y afuera temporal-, relato hecho de memoria, está constituido sólo por superficies sin adentros, sólo por rumores, por chismorreos, por versiones. El adentro, en cambio, (un adentro espacial, arquitectónico si se quiere, pero también –o por ello-

⁷⁸ Esta figura materna recorre, junto con Moncaleano Junior, gran parte de la casa. Amanda, no solamente provee para Moncaleano Junior todo el sentido de libertad y la actitud moral que conlleva en su ámbito. Ese ámbito que, confundido con el destino, Moncaleano Junior “identificó con esa paulatina forma de fracaso en que degeneraban sus actos frente a la historia...” (Moreno-Durán, [1983] 2002b: 563). También es causa y consecuencia de que Moncaleano Junior experimente su vida en la casa como una catástrofe. Todo el derrumbe, familiar y arquitectónico, recordémoslo, empieza a causa del accidente (¿accidente?) de Amanda por las escaleras. Es este accidente del que se desprende todo el destino ruinoso de la casa y de la familia. Este accidente, en definitiva, marca la naturaleza ruinoso de Moncaleano Junior y los suyos: “La muerte de Amanda estuvo insólitamente vinculada a las circunstancias de su nacimiento, ya que la primera vez que la mujer rodó por la escalera de caracol que desde el último cuarto conduce a la segunda planta de la casa, no sólo precipitó el alumbramiento de su hijo sino que preanunció con una exactitud casi sórdida, la forma en que habría de morir trece años más tarde.” (Moreno-Durán, [1983] 2002b: 565)

⁷⁹ Esta escena de Moncaleano Junior evocando su figura infantil frente al espejo al lado de su madre es también claramente identificable con la noción lacaniana de *estadio del espejo*. Sin pretender profundizar en ello, es preciso apuntar que en el planteamiento de Lacan respecto del estadio del espejo, las funciones del Yo se dan en oposición tanto al *cogito* cartesiano como a la formulación freudiana del inconsciente. Es en la identificación a una forma exterior como el infante logra discriminarse y distinguirse de lo Otro, y construir su *unidad* a partir de una imagen (la suya propia reflejada en el espejo). Lacan advierte que ese encuentro es previo a la objetivación dialéctica de la identificación con el otro “y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto” (Lacan, 1972: 12). Por lo tanto, el Yo no se constituye sino a partir de una exterioridad, situándose como un Yo ideal (*Ideal Ich*). Esa exterioridad se instaura, siguiendo la imagen citada de la novela, en Moncaleano Junior como un acto de afecto –el despertar cariñoso de Amanda- que determina su propia condición de hombre de deseo. En este sentido, Moncaleano Junior permanece en el estadio del espejo, reconociéndose, al menos durante el trayecto que realiza por la casa, como un sujeto pleno de deseo.

subjetivo) es una estructura constituida de esos afueras del relato, por esos relatos del afuera. La casa, como un castillo a punto de ser invadido por tropas enemigas, tiene clausuradas sus puertas y ventanas. (Se puede, si se quiere, entrar o salir. Pero ¿se quiere?). El único camino para acceder afuera (camino-máquina, camino-mecanismo, camino-aberración) es la memoria. Adentro ya es siempre-demasiado-tarde. Los espacios, los espaciamientos, al interior de la casa tienen la posibilidad de relato tan solo en el pasado. El presente es un borramiento, es el deterioro, la catástrofe arquitectónica de la narración, la traba con que se impone el relato; y el porvenir, el futuro, es el silencio, la imposibilidad del relato, el abandono inminente de la casa: lo próximo es el embargo, la ausencia del espacio, de los espaciamientos, del presente borrado y del pasado recordado (no vivido, sólo abierto a la posibilidad de la memoria). Hacia allí (espacio sin espacio) va el contacto, hacia allí es hacia donde se inclina la comunidad de lo íntimo.

Al ser la narración de una arquitectura catastrófica encerrada en sí misma, pero abierta a la posibilidad de contacto con un acontecer histórico, *Finale capriccioso con Madonna* contiene una relación entre el discurso literario y la formación comunitaria de lo social. Esta relación se presenta a partir de una concepción fragmentada del complejo social que caracteriza a la historia colombiana. La selección de un fragmento específico -el fragmento, digámoslo, de una élite económica, política y cultural que habita la casa endogámicamente- dentro de esa complejidad social, supone un lugar ambivalente de parte de la narración. No se sabe, en efecto, si se trata de una fascinación por esa élite, por su decadencia y su ruina, o si, por el contrario, se trata de una crítica aguda a aquellos valores que ese grupo de dominación impone sobre el país desde el lugar de poder que ha ocupado a lo largo de la historia. La novela no otorga una respuesta a esta ambivalencia, sino que por el contrario, se sitúa, al igual que los personajes que aparecen en ella, en un entre-lugar. Esta posición ambivalente le concede a la configuración de la comunidad de lo íntimo un carácter político particular, al permitirle ver como un síntoma de la manera en que el fin de siglo XX en Colombia generó una figuración fragmentaria de lo social, donde las élites son presentadas como formaciones sociales cerradas e inmanentes, cuyos puntos de contacto con la complejidad de la trama social es disuelta a partir del aislamiento, de la imposibilidad de contacto y de vínculo, de la incompatibilidad con el afuera. Esto significa que *Finale capriccioso con Madonna* contiene un gesto político en aquel sentido que cobra la idea de deseo, de

encierro, de cuerpo, de espacio y de memoria en relación con las formas en que se producen los vínculos afectivos, parentales, sexuales y sociales entre los unos y los otros, limitadas, en este caso, a vínculos al interior de una comunidad de lo íntimo.

Conclusiones.

Las tres comunidades de *Femina Suite*.

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

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

No es un secreto que la crítica literaria, tanto la hecha por críticos profesionales como la realizada por escritores de ficción, al referirse a aspectos generales de la literatura del periodo de fin de siglo XX lo hiciera, las más de las veces, en clara relación con la obra de García Márquez.⁸⁰ Sin embargo, esa relación con la literatura precedente tiene, como

⁸⁰ Basta con ver algunos títulos de los libros y artículos publicados sobre la literatura de ese periodo para constatarlo. El caso más emblemático lo ocupa la obra de Seymour Menton *La novela colombiana. Planetas y satélites* (2007), publicada originalmente en 1978, en donde, usando la metáfora astronómica, el crítico estadounidense sitúa a *Cien años de soledad*, junto a *María*, *Frutos de mi Tierra* y *La vorágine* como los planetas en torno a los cuales gira el resto de la producción literaria del siglo XX. En el *Manual de Literatura Colombiana* editado por Procultura en el año 1988, aparece un extenso artículo del también novelista Ricardo Cano Gaviria titulado “La novela colombiana después de García Márquez. Precedido de algunas consideraciones malthusianas.” (Cano, 1988). En ese artículo Cano Gaviria, atraído por las teorías de la recepción, señala que los novelistas de los ochenta son atentos lectores de las generaciones precedentes, con lo cual se introduce un “modelo dinámico del hecho literario, entendido como proceso de recepción y de producción en el que el obligado relevo entre las dos instancias –el lector (receptor) que, reiniciando el ciclo, se convierte en autor (productor)- pasa por un momento crítico, reflexivo y distanciador que es la única garantía de cambio y superación...” (Cano, 1988: 357). También el prólogo a *La novela colombiana ante la crítica: 1975-1990* (Giraldo, 1994) de Luz Mery Giraldo titulado “De cómo dar muerte al patriarca” ayuda a darse una idea sobre la persistencia de estos vínculos. Allí Giraldo califica a la literatura de los ochenta como una literatura transgresora de modelos establecidos, y traza una línea que permite entender esa transgresión como una continuidad de rupturas de modelos previos: “Rivera rompe con el romanticismo de *María* ante el desencanto de «El Paraíso»; Mutis y García Márquez rompen con el realismo estereotipado que generaron *La Vorágine* y otras obras posteriores, desde una actitud lúdica, irónica, analítica y problemática...” (Giraldo, 1994: 13), con lo cual coincide con Moreno-Durán en el reconocimiento de que desprenderse de la influencia de una tradición previa es asumir su valor y tomar distancia: “dar muerte al padre –concluye Giraldo- no es negarlo, sino afirmarse

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

En términos generales han sido tres los rasgos que se reconocen en la literatura colombiana de las últimas décadas del siglo XX. El primero de ellos tiene que ver con una concepción del discurso literario como posibilidad de reescritura de la historia oficial a través de la cual se han generado valores identitarios individuales y colectivos. Esto está en relación con la adquisición, por parte de los escritores, de una profunda conciencia histórica con la cual la comprensión del pasado –que incluye una notoria distancia con los relatos oficiales que se han hecho de él- permite una comprensión de las condiciones del presente y la construcción de un destino individual, colectivo y literario. Esta reescritura de la historia contiene muchas veces una desmitificación no sólo de hechos y personajes históricos, sino, con ello, de valores y convenciones tradicionales a su vez que “asume la experiencia nacional o latinoamericana en sus nexos con la historia universal y occidental.” (Giraldo, 1994: 16).

La segunda característica es la que refiere al tratamiento de la violencia política. La literatura posterior al Frente Nacional (1958-1974) se desplaza desde una concepción política de las causas de la violencia partidista hacia un tratamiento interiorizado - “interiorización del fenómeno” (Valencia, 1988: 468)- que expresa no tanto los hechos como los efectos y consecuencias de ésta en las subjetividades y en los imaginarios individuales y colectivos. Esto permitió que la presencia de la violencia fuera incorporada en las obras ya no simplemente como un escollo histórico, de carácter

ante él, liberándose de la sujeción de su poder patriarcal.” (Giraldo, 1994: 13). Otro ejemplo está en el prólogo a *Veinte Ante el Milenio: Cuento Colombiano Del Siglo XX* en donde Eduardo García Aguilar en un texto titulado “Narrativa colombiana contemporánea: un largo adiós a Macondo” apunta que esta generación de “devoradores de libros”(García Aguilar, 1994: 8) que fue testigo de la entronización de García Márquez se vio ante la encrucijada de “emular o romper los vidrios” (García Aguilar, 1994: 11). Una mirada similar es la que Helena Araujo realiza en su artículo “Después de Macondo” (Araújo, 1994). Desde otra perspectiva, el artículo de Augusto Escobar Mesa “García Márquez ¿fundador de una tradición?” (Escobar Mesa, 1997) pone en duda la existencia de una tradición en la literatura colombiana con lo que la literatura posterior a García Márquez no estaría ni en deuda ni enfrentada con ninguna “inexistente” tradición. Una perspectiva similar asume el propio Moreno-Durán respecto a la inexistencia de una tradición en la literatura colombiana. En el artículo arriba citado señala que las obras de Isaacs, Silva, Carrasquilla, Rivera, Cepeda Samudio, García Márquez y Mutis más que una tradición son una intermitencia: “Tradición es continuidad y filiación lineal, fecundo proceso que no se da en el caso de la narrativa colombiana...” (Moreno-Durán, 1995: 34)

sesgadamente político, sino que su incorporación condujera también a una búsqueda de formas expresivas distanciadas del testimonio realista con que se caracterizó la literatura de la violencia de las décadas precedentes. De ahí que el lenguaje novelístico en este periodo experimentara una renovación mediante la incorporación de distintas técnicas narrativas que le permitieron distanciarse y obtener cierta autonomía respecto de la novela tradicional.⁸¹

Por último, se reconoce una tercera característica para la literatura de este periodo en la preferencia que se le da a los “mundos urbanos” respecto de la novela tradicional de carácter más bien rural o pre-urbano. Acá lo urbano es entendido como ámbito y como espacio, como “modo de vida y forma de pensamiento, de acción o reacción y se concentra en las ciudades con sus presencias individualistas, íntimas, cotidianas, alienadas y desoladas cuyos personajes transeúntes y transitorios representan o cumplen su rol en una vida acelerada y monótona, caótica y conflictiva.”(Giraldo, 2004a: xvii) Es por eso que en esta narrativa, en donde lo urbano pasa a ser un hecho literario en sí mismo, una forma de expresión, de sensibilidad (Giraldo, 2000) y no, como en la narrativa precedente, un mero escenario, se distinguen elementos como el desarraigo del hombre contemporáneo, la soledad y el anonimato, y las encrucijadas trenzadas en escenarios citadinos que expresan una profunda escisión social.

Las novelas que componen la trilogía *Femina Suite* contienen estos tres rasgos. Con ellos estructuran un sistema simbólico convalidado e, incluso, radicalizado, por el gesto paródico, por la ironía y por el humor. Cuando Moreno-Durán en *Femina Suite*

⁸¹ Augusto Escobar habla del proceso de interiorización de la violencia hacia las décadas finales del siglo XX en los siguientes términos:

La literatura colombiana, generalmente ausente del acontecer social y como producto mediocre de una cultura dominada y dependiente –salvo unas cuantas excepciones- no pudo marginarse del movimiento sísmico de la Violencia. Esta se le impone y la impacta aunque de una manera desigual y ambigua. En una primera etapa, la literatura sigue paso a paso los hechos históricos. Toma el rumbo de la violencia y se pierde en el laberinto de muertos y de escenas absolutamente de la historia. Pero poco a poco, a medida que la violencia adquiere una coloración distinta al azul y rojo de los bandos iniciales en pugna, los escritores van comprendiendo que el objetivo no son los muertos, sino los vivos, que no son las muchas formas de generar la muerte (tanatomanía), sino el pánico que consume a las víctimas. Lentamente los escritores se despojaron de los estereotipos, del anecdotismo, superan el maniqueísmo y toman hacia una reflexión más crítica de los hechos, vislumbrando una nueva opción estética y, en consecuencia, una nueva manera de aprehender la realidad.” (Escobar Mesa, 1996: 27)

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

Esta resignificación es una operación por la cual Moreno-Durán extrae del anquilosamiento y la significación en que el discurso y la historia oficial han cristalizado los hechos y personajes de la historia para volcarlos sobre una significación más problemática y compleja. Esta otra significación, sin embargo, no tiene un lugar fijo, sino que, en concordancia con el gesto paródico, se ubica en un lugar de ambivalencia. Dicha operación es privilegiada en la primera de las tres novelas, *Juego de Damas*, donde a través de la parodia la resignificación de los hechos históricos deriva en una situación absurda, al verse disipada toda posibilidad de proceso revolucionario (cuyo rol histórico se encuentra también parodiado en la ficcionalización de las disputas, alianzas y tejemanajes de los movimientos políticos universitarios) por un pollo que se quema en el horno: “¿De manera, querida, que por un pollo se jodió la revolución colombiana?” (Moreno-Durán, [1977] 2002b:313), le dice una de las protagonistas de la novela a su amiga, testigo y causante del explosivo incidente.

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

en *Femina Suite* la violencia, aún sin aparecer como tema, aún sin ser representada -más allá de las referencias que se hagan a hechos históricos marcados profundamente por ella, como, por dar sólo uno entre tantos ejemplos, la “pacificación” militar del Tolima a la cual se hace alusión en *El toque de Diana* (375) -, condiciona los modos en que se generan las relaciones sociales y, con ello, las formas con las cuales se ficcionaliza la comunidad.

En relación con lo urbano, *Femina Suite* es una obra en la que la ciudad aparece, en principio, como un hecho cultural, como el trasfondo histórico del cuál se desprenden las experiencias y los relatos. Es en la ciudad, en ese espacio urbano, donde los personajes exponen a través de sus voces las experiencias que los constituyen como sujetos culturales, como habitantes de una Arcadia culta, de una ciudad universitaria, de una élite militar, económica o cultural, expuestos siempre al flujo y a la superposición de temporalidades con que, como hechos culturales, se levantan las ciudades. A la vez, en *Femina Suite* la ciudad es el lugar en el cual se discierne lo local y lo universal, es en ella donde se da, en el plano intelectual del cual están cargados todos los personajes, el enfrentamiento entre las posibilidades de constitución de una identidad propia latinoamericana, colombiana o, incluso, bogotana, frente a esas otras identidades (esas “identidades otras”) que generan el impulso cuestionador de la propia identidad. Es justamente la ciudad como hecho cultural la que convalida el plano intelectual de los personajes y la que activa y dinamiza las particularidades con que se dan las relaciones sociales dentro del espacio cultural urbano.

Sin embargo, a pesar de que *Femina Suite* claramente comparta estos tres rasgos con que la crítica ha caracterizado a la narrativa posterior a García Márquez, debe advertirse que la obra de Moreno-Durán, y particularmente la trilogía *Femina Suite*, ha recibido, desde la publicación de su primera novela, tanto celebraciones como detracciones. En 1999 la revista *Semana* incluyó a *Femina Suite* en un listado -uno de “aquellos” listados - de las novelas colombianas más importantes del siglo XX, al lado de *Cien años de soledad*, *La nieve del almirante* y *La tejedora de coronas*, entre otras (Revista *Semana*, 1999). Y en 2005, la Fundación Libros y Letras le otorgó “por dictamen espontáneo y popular de los lectores colombianos” (Ramírez, 2005) el Premio Nacional de Literatura. Más que señalar la vanidad de estos premios, la significación de ellos habla de la amplia recepción de una obra compleja, difícil en su estructura, en el uso alambicado del

lenguaje y, sobre todo, en lo polémico de su forma irónica de concebir a la sociedad colombiana y especialmente al papel de las mujeres dentro de esa sociedad conflictiva.

De ello dan cuenta, también, una diversa serie de artículos desfavorables sobre la obra de Moreno-Durán. Ni bien publicada la primera de las novelas de la trilogía, la crítica y también novelista Helena Araujo⁸² publicó en la renombrada *Revista Eco* una reseña sobre *Juego de Damas* en la que, a pesar de encuadrar a la novela en la “modernidad literaria” ve en ella una preocupante estereotipación de la mujer correspondiente a las tendencias sexistas tradicionales del país (Araujo, 1978: 802). Sin embargo, como señala Lucía Ortiz, esta estereotipación de la mujer, típica de sociedades patriarcales como la colombiana, puede ser también leída como un sarcasmo de las clases medias intelectuales y responde a una “estética de lo aborrecible y lo chocante” (Ortiz, 1997:19) en donde los personajes, sus actitudes y sus comportamientos frente a lo femenino hacen parte del tono lúdico y grotesco con que Moreno-Durán presenta una realidad degradada, “proyección sarcástica de la sociedad colombiana y la clase media intelectual en una era en la que las actitudes presuntamente trascendentes de estas damas ocultan el rostro maquillado de la frivolidad” (Moreno-Durán, 1984: 865. Citado también por Ortiz, 1997:19).

*

Ahora bien, los aspectos teóricos que se propusieron para el análisis de los textos literarios permitieron implantar la noción de comunidad como un concepto crítico-operativo con el cual fue posible estudiar las formas en que las relaciones entre los unos y los otros figuran en la narrativa de Moreno-Durán. Las tres comunidades que emergieron del estudio de las obras literarias no son, por lo tanto, limitantes de cada una de las obras, sino, por el contrario, cada una de ellas está vinculada y hace parte constitutiva de las otras. En ese sentido, lo que llamamos la “comunidad del desencanto”, estudiada de manera particular en relación con *Juego de Damas*, la primera de las novelas, hace parte también de la configuración de la “comunidad

⁸² Araujo es autora de la novela *Fiesta en Teusaquillo* (1981) que en algunas ocasiones ha sido puesta en relación con *Juego de Damas* puesto que en ella también se narra la reunión de un grupo que representa a una élite bogotana (Ortiz, 1997:18).

melancólica” y de la “comunidad de lo íntimo” estudiadas en torno a las otras dos novelas de la trilogía.

Esta relación de correspondencia se puede rastrear en cada una de las tres comunidades propuestas como categorías para el abordaje de la obra. Si bien, estas tres comunidades fueron estudiadas por separado, este hecho respondió a razones metodológicas que permitieran aislar los fenómenos con el fin de ponerlos bajo la luz crítica planteada en los objetivos iniciales de la investigación que, de manera general, pretendían identificar, caracterizar y analizar en la obra literaria de R.H. Moreno-Durán las estrategias narrativas y los procedimientos de escritura a través de los cuales se hace visible, se procesa y se constituye la noción de “comunidad” como categoría central de su poética narrativa. En definitiva, las tres categorías -“comunidad del desencanto”, “comunidad melancólica” y “comunidad de lo íntimo”-, tienen relaciones de correspondencia -al igual que cada una de las novelas tienen sus propias correspondencias- que van más allá del tránsito de personajes entre una y otra, de la reiteración de lugares, nombres, eventos, espacios y temporalidades.

La verificación de esta correspondencia se puede observar, a manera de conclusión, a partir de los tres aspectos que sirvieron de eje metodológico en la investigación: el formal, el narrativo y el histórico. En el aspecto formal, que responde a las innovaciones del dispositivo narrativo y que, como se ha visto en el primer capítulo, dan cuenta de una crisis del sujeto y de la problemática con la que se encuentran representados en tanto seres-en-común, no solamente *Juego de Damas* cumple un papel importante. También *El Toque de Diana* y *Finale Capriccioso con Madonna* comparten una puntualizada búsqueda formal que les permite, por un lado, desprenderse de tradiciones realistas previas, y por otro, incorporarse a una tradición de corte más experimental, de tipo lúdico con la cual dar cuenta de las complejidades de las condiciones sociales, de las problemáticas de representación de las subjetividades y de la indeterminación de las relaciones con que esas-subjetividades se vinculan las unas con las otras. Es así como en *El Toque de Diana* la separación y la alternancia de la estructura en dos formas narrativas claramente distinguibles no solamente habla de la separación y la distancia entre los personajes que conforman el matrimonio en crisis (el matrimonio del Mayor Augusto Jota con Catalina Asensi), sino que, por sobre eso, remite a la imposibilidad de

mantener vínculos afectivos y familiares consolidados bajo el régimen de una estructura tradicional, de corte conservadora y castrense.

Esta imposibilidad de las relaciones afectivas, que caracteriza lo que llamamos la “disposición melancólica”, es parte, a su vez, de la emotividad que configura la “comunidad del desencanto”, generada, como se vio en el primer capítulo, por el agotamiento de los grandes proyectos revolucionarios y por la profunda deslegitimidad en que ha caído históricamente el Estado y sus instituciones. Asimismo se enmarca dentro de las características de la “comunidad de lo íntimo” referidas a aquello que de sensible hay en la comunidad y al papel que juegan el contacto, los cuerpos y la espacialidad en la configuración literaria de una comunidad.

En este sentido, el aspecto narrativo por el cuál se identifica, se reconoce y se categoriza el cómo de las relaciones que configuran la comunidad, habilita una abierta interrelación entre los tres tipos de comunidad. Por un lado, la “comunidad del desencanto” y la “comunidad melancólica” son también comunidad de cuerpos, en las que el contacto y la espacialidad determinan el modo en que los unos y los otros establecen relaciones de comunicación. Es el caso, por dar un ejemplo entre tantos, de la escena narrada en *Juego de Damas* en donde, en medio de la fiesta en torno a la cual está construida la narración de la novela, se encuentra un grupo de mujeres encerradas en esa espacialidad de lo íntimo que es el baño. Allí, espacio donde los cuerpos *hacen* del cuerpo, las mujeres, motivando un vínculo de género que responde a una política del cuerpo, confabulan en contra de los hombres haciendo un llamado a la intervención activa de su corporeidad: “Muchachas, ofrezcamos nuestro sexo a los hombres, y que sea lo que el Señor quiera” (Moreno-Durán, [1977] 2002b:191).

En el aspecto relacionado con lo histórico contextual a través del cual se reconocieron continuidades y discontinuidades respecto de la dimensión social y política en la que está inmersa la obra de Moreno-Durán, tal y como se observó, las novelas que conforman *Femina Suite* y la figuración de la comunidad que ha sido identificada en ellas a lo largo de los capítulos de esta tesis se presentan como medios por los cuales se problematizan y desarticulan categorías históricamente cristalizadas como Identidad, Nación, Estado y Sujeto. De ahí que al preguntarnos por las figuraciones de la comunidad en la obra de Moreno-Durán, nos estábamos preguntando

también sobre la forma en que su literatura construye literariamente un espacio nacional. Se podría pensar, en este sentido, que la trilogía *Femina Suite* más que una versión “nacional” de la comunidad, sería una versión de “lo nacional” a partir de un sentido particular de comunidad (esa particularidad constitutiva de cada una de las tres comunidades propuestas). Esto es, como un espacio en el cual se realizan las interacciones sociales.

La particularidad de ese espacio figurado en la trilogía de Moreno-Durán radica en que la interacción social se encuentra restringida: no es una totalidad. Lo nacional, en *Femina Suite*, al igual que la “comunidad del desencanto”, la “comunidad melancólica” o la “comunidad de lo íntimo”, no se encuentra en una totalidad en la que los diversos actores sociales interactúan en una espacialidad (ánimica, geográfica, temporal, arquitectónica), sino en la imposibilidad de aprehender –y de aprehenderse- como totalidad. En este sentido, las interacciones sociales, y con ello la figuración de la comunidad que se producen en *Femina Suite* son interacciones de la desarticulación social: la trama social no puede plantearse allí como una totalidad sino como una desarticulación. Es esa problematización la que permite entender la narrativa de Moreno-Durán en su carácter histórico como una narrativa de la desarticulación social.

Desde un principio esta aproximación a la figuración de la comunidad en la obra de R.H. Moreno-Durán fue consciente de que en su proceder, más que la búsqueda de un cierre, lo que requería y a lo que era llamada era a abrir un panorama. Creemos que esa abertura se produce en un doble sentido. Por un lado, en el sentido teórico, la investigación sobre las figuraciones de la comunidad permitió emplear nociones de la filosofía política y de la sociología en el análisis textual y la crítica literaria con el fin de lograr una comprensión más amplia del fenómeno literario latinoamericano en general y colombiano en particular. Y por otro lado, esta investigación ha servido como punto de partida para un trabajo más abarcador, que ya ha sido puesto en marcha, con el cual se pretende identificar y caracterizar las figuraciones de la comunidad en la literatura colombiana del fin de siglo XX, incorporando corpus de otros autores relevantes de ese periodo como Fernando Cruz Kronfly, Ramón Illán Bacca, Roberto Burgos Cantor, Rodrigo Parra Sandoval, Albalucía Ángel, Marvel Moreno y demás, y estableciendo matrices comunes con otras narrativas coetáneas latinoamericanas de manera tal que se pueda edificar desde la crítica una comunidad literaria de fin de siglo XX.

Bibliografía.

1. De R.H. Moreno-Durán

- Moreno-Durán, Rafael Humberto (1984). "Fragmentos de la «Augusta Sílabas»". *Revista iberoamericana*. L, N° 128-129: 861-881.
- _____ (1986). "Los cuadros de una exposición". *Metropolitanas*. Montesinos, Barcelona, 17-42
- _____ (1995). "La narrativa colombiana ante el fin del milenio." *Quimera*, 131-132: 32-35.
- _____ (1995a). "Exorcista de sí mismo". *Como el halcón peregrino*. Bogotá, Aguilar: 157-165.
- _____ (2002a). " "Civilización" o "Barbarie" ". [1976]. *De la barbarie a la imaginación. La experiencia leída*. R.H. Moreno-Durán. México, Fondo de Cultura Económica: 17-31.
- _____ (2002a). "Lo universal y el modo de ser latinoamericano" [1976]. *De la barbarie a la imaginación. La experiencia leída*. R.H. Moreno-Durán. México, Fondo de Cultura Económica: 47-75.
- _____ (2002b). *Juego de Damas* [1977]. *Femina Suite*. Bogotá, Alfaguara: 23-339.
- _____ (2002b). *El toque de Diana* [1981]. *Femina Suite*. Bogotá, Alfaguara: 341-522.
- _____ (2002b). *Finale capriccioso con Madonna* [1983]. *Femina Suite*. Bogotá, Alfaguara: 523-766.
- _____ (2003). "Sobre la jubilosa aventura de narrar." *Artesanías de la palabra. Experiencias de quince escritores colombianos*. Blanca Inés Gómez y Luis Carlos Henao (comp.) Bogotá, Panamericana: 121-124.

2. Sobre R.H. Moreno-Durán

- García Ponce, Juan (2002). "Moreno-Durán: parábola y parodia". Prólogo a *Femina Suite*. Bogotá, Alfaguara: 9-22.

- Giraldo, Luz Mary (1982). "La novela urbana en Colombia o la conciencia del presente" *Revista Universitas Humanistica*. 11, 18: 47-58.
- _____ (1986). "Juego de damas: el espejo roto y la desmitificación de una imagen." *Revista Universitas Humanistica*. 15, 25: 51-76.
- _____ (2004). "El futuro del presente: R.H. Moreno-Durán". *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá, Convenio Andrés Bello: 221-238.
- _____ (Sel.) (2005). *R.H. Moreno-Durán: Fantasía y verdad: valoración múltiple*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- _____ (2006). *Más allá de Macondo: tradición y rupturas literarias*. Bogotá, Universidad Externado de Colombia.
- _____ (2008a). "Narradores colombianos y escrituras del desplazamiento. Indicios y pertinencias en una historia social de la literatura". *Revista Iberoamericana*, LXXIV, 223, Abril-Junio: 423-439
- _____ (2008b). *En otro lugar. Migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana contemporánea*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (2005). "La crítica a la aristocracia bogotana en Gabriel García Márquez y R.H. Moreno-Durán". *R.H. Moreno-Durán: Fantasía y verdad: valoración múltiple*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia:70-96.
- Henao-Jaramillo, Simón (2010). "Mirar mientras espero: acerca de *Los cuadros de una exposición* y la cuentística de R. H. Moreno-Durán". *Revista Orbis Tertius*, XV, 16. En: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-16/articulos/03-jaramillo>
- _____ (2010). "La imaginación como experiencia. Acerca de "Lo universal y el modo de ser latinoamericano" de Rafael Humberto Moreno-Durán". *Revista Especulo*, 45. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. En <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/imaexper.html>
- Jaramillo Zuluaga, Eduardo (1986). *Cuerpo y cultura: Femina Suite*. Tesis doctoral inédita presentada en el Department of Romance Language and Literature, Washington University, Saint Louis, Missouri.
- _____ (1993). "Dos décadas de la novela colombiana: los años 70 y 80". *Revista Iberoamericana*. LIX, 164-165: 627-644.
- Jiménez Panesso, David (1995). "Parodia en intertextualidad en *El toque de Diana*." *Fin de siglo: narrativa colombiana*. Luz Mery Giraldo (Comp.), Cali, CEJA: 91-111.

- Muné, Antonio (1983). "Delectación morosa y libertina". *La Vanguardia*. 7 de julio. Barcelona.
- Ordoñez, Monserrat (1986). "Entrevista con R.H. Moreno-Durán: jugando al tres y al trece." *Revista Magazín Dominical*, 78, 24 de agosto: 14-15.
- Palacios, Marco (2005). "Una memoria inocente: entre la pompa y la rumba. Comentarios de historiador a *Los felinos del canciller*, de R.H. Moreno-Durán". *R.H. Moreno-Durán: Fantasía y verdad*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia: 50-69.
- Pineda, Sebastián (2003). "Hay que volver a creer en el neófito. Entrevista a R.H. Moreno-Durán". *Revista Incertidumbre*. 3: s/p.
- Ramírez, Ignacio (2005). "Premio Libros y Letras para R.H. Moreno-Durán". *El aleph*, 135. Disponible en: www.revistaaleph.com.co/component/k2/item/232-premio-libros-y-letras-para-rh-moreno-duran (Consultado: 22-05-10)
- Restrepo, Gabriel (1995). "El libro de la comedia recuperado. Amor y humor en Gabriel García Márquez y en Rafael Humberto Moreno Durán." *Revista De Ciencias Humanas*, 4,: 109-118.
- _____ (2005). "*Femina Suite: sortilegio del verbo*". *R.H. Moreno-Durán: Fantasía y verdad*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia: 27-34
- Sun Song, Byeong (1995). "El lenguaje del palimpsesto: Juego de Damas y la función intertextual." *Fin de siglo: narrativa colombiana*. Luz Mery Giraldo (Comp.), Cali, CEJA: 71-90.
- Torres Duque, Oscar (1995). "El tesoro de la obscenidad. (Notas sobre *El caballero de la Invicta* de R.H. Moreno-Durán)". *Fin de siglo: narrativa colombiana*. Luz Mery Giraldo (Comp.), Cali, CEJA: 113-123.
- Vásquez, Juan Gabriel (2004). "La novela contemporánea y otras enfermedades". *Revista Pié de página*. Número 1, diciembre. En: <http://www.piedepagina.com/numero1/html/rhmorenoduran.htm> (Consultado: 17-01-12).
- Williams, Raymond L. (1991). "La novela moderna y posmoderna (1965-1987): García Márquez y Moreno-Durán". *Novela y poder en Colombia, 1884-1987*. Bogotá, Tercer Mundo.

3. Sobre contexto histórico, cultural y literario de Colombia y América Latina

- Acevedo Carmona, Darío (1995). *La mentalidad de las élites sobre la violencia en Colombia, 1936-1949*. Bogotá. Universidad Nacional-El Áncora Editores.
- Ahumada, Consuelo (2002). *El modelo neoliberal y su impacto en la sociedad colombiana*. Bogotá, El Áncora.
- Álvarez-Rubio, Pilar (2007). *Metáforas de la casa en la construcción de identidad nacional: Cinco miradas a Donoso, Eltit, Skármeta y Allende*. Santiago, Cuarto propio.
- Araujo, Helena (1978). "Juego de Damas". *Eco, Revista de la cultura de Occidente*. XXXII.
- _____ (1980). "La novela colombiana en la década del 70." *Eco*, 230: 160-174.
- _____ (1994). "Después de Macondo". *La novela colombiana ante la crítica. 1975-1990*. Luz Mery Giraldo (comp.) Cali, Universidad del Valle- Universidad Javeriana: 29-42.
- Bermúdez, Alberto (1995). *Del Bogotazo al Frente Nacional: historia de la década en que cambió Colombia*. Bogotá. Tercer Mundo Editores.
- Bolívar, Ingrid Johanna (2003). *Violencia política y formación del estado: ensayo historiográfico sobre la dinámica regional de los cincuenta en Colombia*. Bogotá, Uniandes.
- Borja Gómez, Jaime y Pablo Rodríguez Jiménez (dir.) (2011). *Historia de la vida privada en Colombia. Tomo I. "Las fronteras difusas. Del siglo XVI a 1880"*. Bogotá, Taurus.
- _____ (dir.) (2011a). *Historia de la vida privada en Colombia. Tomo II. "Los signos de la intimidad. El largo siglo XX"*. Bogotá, Taurus.
- _____ (2011c). "Presentación". *Historia de la vida privada en Colombia*. Jaime Borja Gómez y Pablo Rodríguez Jiménez (dir.) Tomo I: "Las fronteras difusas. Del siglo XVI a 1880". Bogotá, Taurus: 9-19.
- Bustillo, Carmen (1995). *El ente de papel. Un estudio del personaje en la narrativa latinoamericana*. Caracas, Vadell Hermanos.
- _____ (2000). *Una geometría disonante. Imaginarios y ficciones*. Valencia, Ediciones Excultura.

- Caballero, Antonio (1985). "Prólogo". *Una generación desencantada*. Harold Alvarado Tenorio (comp.) Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Cano Gaviria, Ricardo (1988). "La novela colombiana después de García Márquez: precedida de algunas consideraciones malthussianas." *Manual de literatura colombiana*, Tomo II, Bogotá, Procultura-Planeta: 352-407.
- Cedeño, Jeffrey y Maite Villoria (Coord.) (2008). Dossier "Violentamente Colombia". *Revista Iberoamericana* LXXIV, 223, Abril-Junio.
- Chaparro Valderrama, Hugo (2005). *Del realismo mágico al realismo trágico*. Bogotá, Debate.
- Duchesne Winter, Juan (2001). *Ciudadano insano. Ensayos bestiales sobre cultura y literatura*. San Juan, Ediciones Callejón.
- _____ (2008). "Desde donde alguien para leer a Eduardo Lalo", *Revista Katatay*, IV, 6: 7-16.
- Escobar Mesa, Augusto (1996). "La Violencia: ¿Generadora de una tradición literaria?". *Gaceta*, 37. Bogotá, Colcultura
- _____ (1997). "García Márquez ¿fundador de una tradición literaria?" *Revista de Estudios de Literatura Colombiana*, 1: 35-54.
- Fajardo, Diógenes (1987). "La novela colombiana de la última década: valoración y perspectivas." *Revista Iberoamericana*, 53,141:887-901.
- _____ (1987a). "Culminación de una trilogía: *Finale capriccioso con Madonna* de R.H.Moreno-Durán." *Hispanamérica*, 48: 121-129.
- Figueroa, Cristo Rafael (2008). *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*. Bogotá, Universidad de Antioquia – Universidad Javeriana.
- García Aguilar, Eduardo (1994). "Narrativa colombiana contemporánea: un largo adiós a Macondo." *Veinte ante el milenio: cuento colombiano del siglo XX*. Eduardo García Aguilar (sel.) México, UNAM: 7-22.
- Garramuño, Florencia (2009). *La experiencia opaca*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Giraldo, Luz Mery (comp.) (1994). "De cómo dar muerte al patriarca". *La novela colombiana ante la crítica: 1975-1990*. Cali, Universidad del Valle, Universidad Javeriana: 9-25.

- _____ (Comp.) (1995) *Fin de siglo: Narrativa Colombiana*. Cali, CEJA.
- _____ (2000). *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon. 1975-1995*. Bogotá, CEJA.
- _____ (2002). "De la utopía al escepticismo: tres promociones y treinta años de narrativa en Colombia" *Revista Hojas Universitarias*. 52.
- _____ (2004a). *Ciudades escritas*. Bogotá, Convenio Andrés Bello.
- González, Fernán, Ingrid Bolívar y Teófilo Vázquez (2003). *Violencia política en Colombia. De la nación fragmentada a la construcción del Estado*. Bogotá, Cinep.
- González Ortega, Nelson (1997). "(Sub)versión del nacionalismo oficial en literatura: el caso de Colombia." *Literatura: Teoría, historia, crítica*, 1: 9-32.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo (1988). "La narrativa latinoamericana del posboom." *Revista interamericana de bibliografía*, XXXVIII, 1: 3-10
- Jaramillo Morales, Alejandra (2007). "Nación y melancolía: literaturas de la violencia en Colombia, 1995-2005" *Arbor*, 183, 724: 319-330
- Kohut, Karl (1994). "Imaginación contra barbarie." *Literatura colombiana hoy: imaginación y barbarie. Actas del simposio*. Karl Kohut (ed.) Madrid, Iberoamericana: 9-24.
- López de la Roche, Fabio (1994). "La sociedad colombiana de los años 60 y 70: contexto formativo de las izquierdas". Fabio López de la Roche, *Izquierda y cultura política: una posición alternada*". Bogotá, Cinep.
- López, Óscar (2000). "Amirbar: de las razones históricas del desencanto." *Revista de Estudios de Literatura Colombiana*, 6: 81-99
- Marcos, Juan Manuel (1986). *De García Márquez al postboom*. Madrid, Orígenes.
- Martín-Barbero, Jesús (2002). "Colombia: ausencia de relato y desubicaciones de lo nacional". *Imaginarios de nación. Pensar en medio de la tormenta*. Jesús Martín-Barbero (Coord.) Bogotá, Cuadernos de nación, Ministerio de Cultura: 17-29
- Martínez, Fabio (2005). *El viajero y la memoria, Un ensayo sobre la literatura de viaje en Colombia*. Cali, Universidad del Valle.
- Mejía Correa, Clara (2010). "La novela urbana en Colombia. Reflexiones alrededor de su denominación." *Revista Lingüística y Literatura*, 57: 63-77.
- Mejía Duque, Jaime (1986). "La novela "acá" y "allá"". *Nueve ensayos literarios*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura: 292-310.

- Melo, Jorge Orlando (1992). "Consideraciones generales sobre el impacto de la violencia en la historia reciente del país". *Predecir el pasado: ensayos de historia de Colombia*. Bogotá, Fundación Simón y Lola Guberek.
- _____ (2011). "Universidad, intelectuales y sociedad: Colombia 1958-2008". En <http://www.jorgeorlandomelo.com/intelectuales.htm> (Consultado: 12-08-11).
- Menton, Seymor (2007). *La novela colombiana. Planetas y satélites*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- Mudrovcic, María Eugenia (1993). "En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80". *Revista Iberoamericana*, LIX, 164-165: 445-468.
- Ortega, Julio (1992). "Discurso crítico y formación nacional". *El discurso de la abundancia*. Caracas, Monte Ávila: 245-253.
- Ortega, Francisco (2008). "Sin orden ni final. Escritura y desastre. Representación de *La Violencia* en Colombia". *Revista Iberoamericana*, LXXIV, 223, Abril-Junio: 361-378
- Ortiz, Lucía (1997). *La novela colombiana hacia finales del siglo XX. Una nueva aproximación a la historia*. Nueva York, Peter Lung.
- Palacios, Marco (1986). *Estado y clases sociales en Colombia*. Bogotá, Procultura.
- _____ (1995). *Entre la legitimidad y la violencia*. Bogotá, Norma.
- _____ (2002). "Colombia, 1930-1958" – "Colombia, 1958-1990". *Historia de América Latina. 16. Los países andinos desde 1930*. Leslei Bethell (ed). Barcelona, Cambridge Universittu Press – Crítica: 173-258
- _____ (2003). *Entre la legitimidad y la violencia. 1875-1994*. Bogotá, Norma.
- Palacios, Marcos y Christopher Abel (2002). "Colombia, 1930-1958. Colombia 1958-1990". *Historia de América Latina. Los países andinos desde 1930*". Leslie Bethell (ed.), Barcelona, Cambridge University Press - Crítica: 173-258
- Palacios, Marco y Frank Safford (2002). "La violencia política en la segunda mitad del siglo XX". *Colombia. País fragmentado, sociedad dividida. Su historia*. Bogotá, Norma: 629-677
- Pécaut, Daniel (1997). "Presente, pasado y futuro de la violencia". *Análisis Político*, 30. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia: 3-36.
- Pineda Botero, Álvaro (1995). "Novela ¿urbana? En Colombia: viaje de la periferia al centro. *Colombia: literatura y cultura del siglo XX*. Isabel Rodríguez (ed.) Washington, OEA: 123-140.

- Premat, Julio (2002). *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Revista Semana (1999). "Los 100 libros colombianos del siglo". *Revista Semana*. Bogotá, Lunes, 26 de abril.
- Rincón, Carlos (1996). *Mapas y pliegues. Ensayos de cartografía cultural y de lectura del neobarroco*. Bogotá, Tercer Mundo.
- Sarduy, Severo (1977). El Barroco y el Neobarroco. *América Latina en su Literatura*. César Fernández Moreno (Coord.). México, Siglo XXI Editores-UNESCO: 167-184.
- Shaw, Donald L. (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, postboom, postmodernismo*. Madrid, Cátedra.
- Troncoso, Luis Marino (1987). "De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960." *Universitas Humanística*, 16, No 28: 29-37.
- Uribe de Hincapié, María Teresa (2001a). "Los destiempos y los desencuentros: Una perspectiva para mirar la violencia en Colombia". *Nación, ciudadano y soberano*". Medellín, Corporación Región: 19-36
- _____ (2001b). "Legitimidad y violencia: Una dimensión de la crisis política colombiana". *Nación, ciudadano y soberano*". Medellín, Corporación Región: 37-78
- _____ (2001c). "Crisis política y gobernabilidad en Colombia 1980-1995". *Nación, ciudadano y soberano*". Medellín, Corporación Región: 217-236.
- Uricocchea, Fernando (1990). "Los intelectuales colombianos: pasado y presente." *Revista Análisis Político*, 11: 60-69.
- Valencia Solanilla, César (1988). "La novela colombiana contemporánea en la modernidad literaria." *Manual de literatura colombiana*. Bogotá, Procultura: 463-510.
- Williams, Raymond L. (1981). *Una década de la novela colombiana. La experiencia de los setenta*. Bogotá, Plaza y Janés.

4. Sobre Consideraciones teóricas

- Acosta, María del Rosario y Laura Quintana (2010). "De la estatización de la política a la comunidad desobrada". *Revista de Estudios Sociales*, 35: 53-65.
- Agamben, Giorgio (2002). *Estancias*. Madrid, Editora Nacional

- _____ (2002b). *Lo que queda de Auschwitz*. Madrid, Editora Nacional.
- _____ (2002c). *Medios sin Fin*. Madrid, Editora Nacional.
- _____ (2003). *La comunidad que viene*. Madrid, Editora Nacional.
- _____ (2007). *Infancia e Historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Ainsa, Fernando (1997). "Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del << estar >> en el mundo". *Historia, espacio et imaginario*. Jacqueline Covo (ed.) Presses Universitaires de Septentrion: 33-41.
- Anderson, Benedict (1994). *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Antelo, Raúl (2002). "The Logic of the Infrathin: Community and Difference". *Nepantla: Views from South*, 3, Issue 3: 433-450.
- _____ (2003) "La teoría y sus ventosas". *Boletim de Pesquisa - NELIC*. 5, 6/7
- _____ (2008a) "*Lindes, limites, lineares*". *Boletim de Pesquisa - NELIC: Edição Especial*, 1
- _____ (2008b) "Local-global. De lo antropofágico a lo antropoemético". *Crítica acéfala*. Buenos Aires, Grumo: 69-85.
- _____ (2008c). "La acefalidad latinoamericana". *Crítica acéfala*. Buenos Aires, Grumo: 33-49.
- Arendt, Hannah (1997). *¿Qué es la política?* Barcelona, Paidós.
- _____ (2009). *La condición humana*. Buenos Aires, Paidós.
- Asensi, Manuel (1990). "Estudio introductorio: Crítica límite / el límite de la crítica (teoría literaria y deconstrucción." *Teoría literaria y deconstrucción*. Manuel Asensi (sel.) Madrid, Arco libros.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland (2005). *Cómo Vivir Juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el College de France, 1976-1977*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bataille, Georges (1989). *La experiencia interior seguido de Método de meditación y Postscriptum*. Madrid, Taurus.
- _____ (2000). *El erotismo*. Buenos Aires, Tusquets.
- _____ (2004). *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- _____ (2008). *La conjuración sagrada*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

- Blanchot, Maurice (1976a). "Destruir". *La risa de los dioses* [L'amitié]. Madrid. Taurus: 103-106
- _____ (1976b). "Sobre un acercamiento al comunismo". *La risa de los dioses*. Madrid, Taurus: 85-88.
- _____ (2002a). "¿A dónde va la literatura?". *El libro que vendrá*. Madrid, Editora Nacional: 208-269
- _____ (2002b). *La comunidad inconfesable*. Madrid, Editora Nacional.
- _____ (2008). *La conversación infinita*. Madrid, Arena Libros.
- Collin, Françoise (1995). "Praxis de la diferencia. Notas sobre lo trágico del sujeto." *Mora*, 1: 2-17.
- Derrida, Jacques (2002). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*. Madrid, Editora Nacional.
- _____ (1997). *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta.
- _____ (2011). *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Derrida, Jacques y Jean-Luc Nancy (2005). "Hay que comer. O el cálculo del sujeto." *Revista Confines*. 17, dic. 2005. S/P. Edición digital: Derrida en Castellano www.jacquesderrida.com.ar/textos/comer_bien.htm (Consultado: 18/01/10)
- Eagleton, Terry (1997). "¿Qué es la ideología". *Ideología. Una introducción*. Barcelona, Paidós: 19-55.
- Esposito, Roberto (2007). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires, Amorrortu.
- _____ (2005). *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires, Amorrortu.
- _____ (2006). *Bios. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires, Amorrortu.
- _____ (2008a). *Comunidad, inmunidad, biopolítica*. Barcelona, Herder.
- _____ (2008b). "Nihilismo y comunidad". *Nihilismo y política*. Roberto Esposito, Carlos Galli y Vincenzo Vitiello (Comps.). Buenos Aires, Manantial: 35-50.
- _____ (2009a). *Comunidad y violencia*. Conferencia leída en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 5 de marzo de 2009. Disponible en <http://www.scribd.com/doc/13083876/Roberto-Esposito-Comunidad-y-Violencia> (Consultado: 26-04-10)
- _____ (2009b). *Tercera persona*. Buenos Aires, Amorrortu.
- _____ (2009c). "De lo impolítico a la biopolítica" *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona, Herder: 9-23.

- _____ (2009d). "Melancolía y comunidad". *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona, Herder: 45-57.
- Freud, Sigmund (1993). "Duelo y melancolía". *Obras completas*, XIV. Buenos Aires, Amorrortu: 235-255.
- Hernández Pérez, Jorge (2009). "Nación, comunidad y obra". *Alpha*, 29: 123-141.
- Kristeva, Julia (1997). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas, Monte Ávila.
- Lacan, Jacques (1972). "El estadio del espejo como formador de la función del yo ["je"] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" *Escritos I*. México, Siglo XXI: 11-18
- _____ (1998). "Observaciones sobre el informe de Daniel Lagache", *Escritos II*. Buenos Aires, Siglo XXI: 650-660
- LeBrun, Annie (1997). "Bataille o la representación maldita". *Vuelta*. 253: 27-29.
- Lukács, Georg (1966). "Se trata del Realismo". *Problemas del Realismo*. Fondo de Cultura Económica, México.
- _____ (1984). "Los Principios Ideológicos del Vanguardismo". *Significación Actual del Realismo Crítico*. Biblioteca Era, México.
- Marchart, Oliver (2009). *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Nancy, Jean-Luc (2001). *La comunidad desobrada*. Madrid, Arena.
- _____ (2002) *Un pensamiento finito*. Barcelona, Anthropos.
- _____ (2003). *Corpus*. Madrid, Arena Libros.
- _____ (2006). *Ser singular plural*. Madrid, Arena libros.
- _____ (2007). *La comunidad enfrentada*. Buenos Aires, La cebra.
- _____ (2008). "Tres fragmentos sobre nihilismo y política". *Nihilismo y política*. Roberto Esposito, Carlos Galli y Vincenzo Vitiello (Comps.). Buenos Aires, Manantial: 15-33
- Pardo, José Luis (1996). *La intimidad*. Valencia, Pre-textos.
- _____ (1998). "Políticas de la intimidad. Ensayo sobre la falta de excepciones." *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*. Universidad Complutense de Madrid. 1: 146-196.
- Pelbart, Peter Pál (2009). *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires, Tinta limón.

- Rodríguez, Monserrat (s/f). "Los ideales de la persona. Yo ideal e ideal del Yo" S/P. www.scb-icf.net/nodus/100EstadioDelEspejo.htm (Consultado : 18-01-10)
- Rosman, Silvia N. (2003). *Dislocaciones culturales: nación, sujeto y comunidad en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- _____ (2005). "La comunidad por venir". *Revista Araucaria*, 6, 13.
- Serna Arango, Julian (2003). "Filosofía y literatura: sendas cruzadas." *Revista Literatura y filosofía*, 1: 101-116.
- Serrano, Enrique (1994). *Legitimación y racionalización. Weber y Habermas: la dimensión normativa de un orden secularizado*. Barcelona, Anthropos-UNAM.
- Sibilia, Paula (2009). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Sloterdijk, Peter (2003). *Esferas I. Burbujas*. Madrid, Siruela.
- Vázquez Rocca, Adolfo (2007). "Sloterdijk; Espacio tanatológico, duelo esférico y disposición melancólica". *La lámpara de Diógenes*. 8, 15: 179-188.
- Vermeulen, Pieter (2009). "Community and literary experience in (between) Benedict Anderson and Jean-Luc Nancy". *Mosaic*. 42/4: 95-111.
- Virno, Paolo (2003). "Ambivalencia del desencanto: oportunismo, cinismo, miedo." *Virtuosismo y Revolución. La acción política en la época del desencanto*. Madrid, Traficante de sueños.
- Wellmer, Allbrecht (2004). *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid, La balsa de la medusa.