



# La narrativa colombiana: una literatura "thanática"

Pablo García Dussán

Pontificia Universidad Javierana  
Bogotá, Colombia

[pagardus@hotmail.com](mailto:pagardus@hotmail.com)

---

Este ensayo aborda las siguientes novelas colombianas: Antonio CABALLERO, *Sin remedio* (1984). Efraim MEDINA Reyes, *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo* (2001) y *Sexualidad de la Pantera Rosa* (2004). Mario MENDOZA, *Satanás* (2000). José Antonio OSORIO Lizarazo, *El día del odio* (1952). Gabriel GARCÍA Márquez, *El general en su laberinto* (1989), *Crónica de una muerte anunciada* (1981) y *Cien años de soledad* (1967). Laura RESTREPO, *Delirio* (2004). Rodrigo PARRA Sandoval, *El don de Juan* (2002). Fernando VALLEJO, *La virgen de los sicarios* (1994). Rafael CHAPARRO Madieto, *Opio en las nubes* (1992). Antonio GARCÍA Ángel, *Mi casa es su casa* (2002). Héctor ABAD Faciolince, *Fragmentos de amor furtivo* (1998) y *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994). Alonso SÁNCHEZ Baute, *Al diablo la maldita primavera* (2002).

El grueso de la literatura colombiana actual expone una serie de características de corte desesperanzado, delirante, enfermo y de inconformidad. El principal propósito de este ensayo es ofrecer una aproximación al porqué de este aspecto 'thanático', reparando en tópicos comunes como lo erótico y el descentramiento de órdenes establecidos.

El corte thanático en la literatura colombiana no es nuevo. Sin embargo, presenta una notoria acentuación e incluso una variante: la auto reflexión -iconoclasta- acerca del vacío de las utopías. En retrospectiva histórica, esta variante aparece aunada a un rasgo de ironía y sarcasmo. El recurso de la transposición del escritor-protagonista, ácido e indolente a la hora de criticar la sociedad de manera descarnada, es posible encontrarlo en la figura de Fernando Vallejo. A comienzos de la década de los sesenta, *El coronel no tiene quien le escriba* finalizaba con la más alta ironía hasta entonces presente en la literatura nacional. Y a mitad del siglo pasado, el descenso al mundo marginal se convirtió en una escena literaria dantesca de la mano de José Antonio Osorio Lizarazo. Esta retrospectiva deja en claro que la literatura presenta una propensión hacia lo thanático en las últimas cinco décadas. Considerando el corte e thanático en la simbología nacional, que según Benedit Anderson tiene epicentro en la novela y la prensa, es posible ver cómo los temas acerca de la imposibilidad de conciliación desde distintos frentes simbólicos convierten la literatura colombiana en un síntoma con varios rostros. La raíz de este síntoma no sólo reside en el pasado, sino que se relaciona de manera estrecha con aspectos de identificación y reconocimiento social: los imaginarios [1] de la comunidad colombiana. En este orden de ideas, es posible hallar dos grandes imaginarios sociales: uno moderno que corresponde a una expresión literaria de utopía, que pasa la cuenta de cobro al progreso nacional: *El día del odio* (1952), de Osorio Lizarazo y *Cien años de soledad* (1967), de García Márquez. El otro imaginario expone la imposibilidad de hablar en nombre de una verdad vertical o en nombre de terceros, y culmina con la ruptura de la formalidad literaria y el 'apedreamiento' de los modelos nacionales de identificación: *Sin remedio* (1984), de Antonio Caballero y *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo* (2001), de Medina. La diferencia en los imaginarios no debe ser entendida como una oposición. Es la clara manifestación de la literatura vista como un proceso intelectual, desde el cual es acertado hablar de etapas o periodos y no de modas. Este tratamiento corrobora los planteamientos de la literatura como expresión de una comunidad en un lugar y un tiempo determinados, moldeada por adelantos tecnológicos, crisis sociales, renovación de mitos y sincretismo de culturas, tal como lo plantean Ángel Rama en *La ciudad letrada* y José Lezama Lima con la teoría de los "imágenes" o -eras- imaginarios epocales. De esta manera, se da cumplimiento a la propuesta de Beatriz González Stephan acerca de analizar un

fenómeno literario no de forma desnuda, sino en relación con aspectos literarios precedentes. De acuerdo con esta tesis, la irreverencia, la grosería, la denuncia descarnada y el aspecto personal resultan ser el pináculo de una forma thanática que pasó de ser abordada desde la utopía, el mágico realismo y el desencanto representacional a ser expuesta como vano intento de consolidar idea de nación a través de moldes culturales que no corresponden con la identidad real de la comunidad colombiana.

Desde los planteamientos del círculo constructivista radical [2], la expresión simbólica de una comunidad es co-construida por ésta; las propuestas aristotélicas de representación son revaluadas en la medida en que el imaginario *propone* una realidad acorde con su entorno e influencias culturales. La realidad co-construida resulta fragmentada (y expresada en la novela de igual forma) en momentos en los que las comunicaciones abordan la información de manera inmediata, desde múltiples frentes y maneras. La necesidad de ver la verdad desde variados ángulos, hace que la forma vertical, y por ende, su representación a pie juntillas, cobre escena a través de un acto interminable. Este acto fragmentado o *performance* es la característica que mejor define la literatura colombiana actual. En este punto, imaginario social y expresión textual-simbólica convergen de manera notable, pues el 'programa' o guión del primero se consolida en la escenificación del segundo. No obstante, el aspecto thanático permanece acentuado en la literatura actual más que en la precedente. La respuesta a este fenómeno tiene que ver con una sintomatología de orden imaginario presente a lo largo de más de cinco décadas de expresión literaria-simbólica y abordada desde diferentes estrategias narrativas. Éstas aparecen supeditadas a los dos grandes imaginarios así: novela social-política de denuncia en la que el panfleto y la posición "contestataria" son su eje; y el mágico realismo, caracterizado por proponer una *tabula rasa* desde la estructura mítica y que ironiza a través de la confrontación realidad-fantasma el fracaso de los grandes ideales de progreso. En el otro orden aparece una novela intermedia, es decir, la denuncia de aquellas formas en rigor representacionales y la invocación de una novela sin intermediarios. Se trata de una novela en apariencia formal moderna, pero pionera en estrategias auto reflexivas, aunque no las asuma abiertamente: *Sin remedio*. En ella, el autor expone un rasgo que he denominado 'testimonio secundario', es decir, aquél que aún aparece mediado por el trabajo literario, un testimonio discursivo que no obstante se emparenta con instancias de realidad. La reflexión sobre el oficio de representar a otros, sobre la futilidad de tal dinámica, pues "Las cosas son iguales a las cosas, aquello que no puede ser dicho, hay que callarlo" (409), aparece con esta novela.

Tras los primeros intentos por relacionar la literatura a otros discursos (periodismo) en busca de verosimilitud y de criticar el Testimonio como posibilidad contaminada por una ficción politizada, la literatura colombiana de los años noventa termina convirtiéndose -en medio del vacío de las utopías- ya no en "contestataria", sino en señaladora. Estrategias como la puesta en abismo, la analepsis, la heteroglosia y la experimentación con formas de crónica (*El general en su laberinto*) [3] propias de la nueva novela histórica son superadas por una desmitificación exacerbada en donde ya no se desacraliza un personaje mítico, sino la idea social de un personaje totalizador, de la idea del Padre (ley), de la institución -incluso del mismo escritor-. Esto obedece al peso de modelos impuestos tanto por instancias hegemónicas como por una clase intelectual que "fabuló" la realidad. Esta expresión pertenece a Efraim Medina, quien recogiendo las estrategias de sus antecesores las supera-conservando hasta desembocar en una propuesta en la que un *performance* inacabado es la invitación al lector a que co-construya la-su realidad desde modelos universales que recurren a la música popular y a los discursos masmediáticos con el ánimo de encontrar lo particular (identidad) en lo universal. En *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo*, Medina hace trizas el centro letrado no para re-construirlo o reordenarlo, sino para 'meterse' en él de forma anárquica, violentando -cambiando- la realidad que aborda, fundando una perversamente. Si la imposibilidad de hablar de lo

que no se puede en el poema es la excusa para armar una extensa novela (*Sin remedio*), el inconveniente de seguir los pasos “fabuladores” de la literatura que critica Medina es la excusa para proponer su obra. Así pues, la novela de Medina es fragmentada porque se une a la imposibilidad de ‘reflejar’, de convertirse en eco de la realidad. Este autor expone así el error de identificarse con el canon letrado: “Para evitar que entierren la novela hay que sacarla de ese pomposo ataúd llamado literatura” (*Érase una vez el amor pero tuve que matarlo*: 64). Es evidente cómo Medina ya no hace una novela tras la imposibilidad de poetizar, caso de Caballero. Medina recurre a la novela iconoclasta que le facilita transformar la realidad, co-construirla irrumpiendo desde abajo; librándose del riesgo mismo de la literatura en la medida en que -y tal como lo afirma Kundera en *El arte de la novela*- el escritor se enfrenta con la complejidad de tener que transmitir lo poético con medios prosaicos. Medina decide librarse de lo trascendental (moderno), aunque quede atrapado por la paradoja literaria. Su mejor arma -y estrategia narrativa- es la autoconciencia. *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo* es una propuesta inmediata, gracias a la escenificación propia -co-construida- de los modelos masmediáticos y eróticos. El comienzo de la novela expone la relación erótico thanática de un famoso cantante de rock punk: Sid Vicious y su pareja, Rep, el protagonista de Medina, la asimila y transforma, invitando desde un símbolo erótico popular a co-construir voz en el relato nacional. Tras regresar a su hogar, lejos de su tierra natal, y de sufrir una pena amorosa, Rep reflexiona en torno a una zanahoria ennegrecida encontrada en el congelador de su casa. Se trata de una conjura para olvidar que amó a alguien que no le correspondió. Busca sacarla de su corazón tal como lo ha hecho con una mujer argentina (Mónica) que paradójicamente ama la tradición colombiana y que lo invita a conciliarse con ella. Rep desdeña su invitación aduciendo que es más honesto reconocer que su identidad la conforman los enlatados norteamericanos y que desconoce -y no le interesa conocer- la Historia, ni identificarse con una idea impuesta en libros de texto que no corresponde con su realidad ni la de su entorno:

“Puedo recordar mejor algunos capítulos de *Hechizada* que la historia de Ciudad Inmóvil (Cartagena) y sé que Steve Mc Queen es mil veces más importante en mi vida que Simón Bolívar. No importa lo que diga mi pasaporte y cuánto quiera Mónica recordarme quién soy. Mi ciudad está arriba y sus rascacielos acarician el rostro de Dios. Mi cultura está en mi mente y sus ensoñaciones, no en los libros de García Márquez” (139).

El hielo que envuelve la zanahoria, objeto podrido, transformado, es el mismo sobre el que reflexiona el coronel Aureliano Buendía. Con esto traigo a colación la conocida polémica de Medina alrededor de García Márquez. Ambos están diciendo lo mismo, sólo que de manera distinta: la imposibilidad de conciliarse con el Otro diferente; el hielo es la metáfora en la que convergen. Su tratamiento, sin embargo, corresponde a imaginarios distintos. Las paredes de hielo propias de los Buendía son un recurso superado, y en este punto, Medina tiene razón: las “fábulas” de Gabo (míticas, estructuralistas) no se corresponden con un imaginario social marcado por la fragmentación de la realidad y por un tiempo en extremo móvil que sólo es posible asir a través del instante, acorde con las relaciones interpersonales eróticas actuales.

Ya introducida la tesis acerca de cómo es anunciada una nueva estrategia narrativa que suple necesidades de reconocimiento en torno a una realidad global, masmediática, es pertinente redondear la idea del aspecto thanático como erótica de la co-construcción literaria actual. El cuerpo cobra centro en la medida de una sumatoria simbólica; es en los intersticios de esta construcción en donde se ‘teje’ el sentido de voz alejada en lo posible de la letra oficial.

Hasta aquí, este recorrido da respuesta parcial a la justificación del corte thanático en la literatura colombiana. Es necesario reparar en las características que definen a la novela colombiana de los últimos 50 años. Aquello que rescato de la teoría de

Roberto González Echevarría: *Mito y archivo*, es el aspecto de resistencia que aparece como símbolo en la novela latinoamericana. Se trata del síntoma de una inconsistencia que tiene raíz en el pasado real y simbólico-textual de Latinoamérica: el ordenamiento hegemónico del discurso o relato nacional. En él no aparecen las minorías, o lo hacen pero de manera tangencial.

Mi deuda con Michel Foucault es infinita. No sólo el ordenamiento excluyente del discurso nacional colombiano, y la subsiguiente literatura thanática ‘perversa’ e iconoclasta parten de sus planteamientos, sino que la idea del acto, de la escenificación que procura co-construir una idea de realidad, parte también de su tesis expuesta en *El orden del discurso*. Aquella donde el loco solamente es escuchado si aparece sobre las tablas de un escenario. La literatura colombiana actual se ha encargado de bajarlo de dichas tablas y de ubicarlo en el centro simbólico de la comunidad. *Delirio* (2004), de Laura Restrepo, le da voz a una mujer enajenada y a su esposo, un hombre descentrado del rol paternal hegemónico:

“Por primera vez desde que me separé de **mi** ex mujer me quedé a pasar la noche en su casa, es decir en la casa que fue nuestra y ahora es de ella y de los muchachos (...) Cuando se levantó, volvió a la carga con la misma historia de la línea **divisoria**, otra vez todo el montaje, idéntico en ansiedad y en ferocidad, la frontera **imaginaria**, la visita del padre, los insultos esta vez en todos los idiomas, me gritó atrás, cosa inmundada; Filthything; Out, dirty bastard; Vade retro, Satana; Fuera basura, hasta que ya no pude más, está bien Agustina, si quieres que me vaya me voy le dije y me fui. **Expulsado de mi propia casa** por una conspiración de mi mujer loca y mi suegro muerto, y sin un centavo en el bolsillo, ¿a quién podía pedirle posada como no fuera a mis hijos y a mi antigua señora?” (Restrepo, 301-2) (La negrita es mía).

De la misma manera, Mario Mendoza sienta memoria nacional abriéndole espacio a un psicópata a través de la ficcionalización de un hecho real disgregado en hechos ficcionales múltiples y que se corresponden con el verdadero sentir de las diversas clases sociales de un imaginario en particular, el de un Yo-Otro romántico: *Satanás* (2001). El descentramiento del orden hegemónico no se queda ahí. Efraim Medina (*Sexualidad de la Pantera Rosa*), Rodrigo Parra Sandoval (*El don de Juan*) [4] y Alonso Sánchez Baute (*Al diablo la maldita primavera*) proponen, a su manera, el travestismo literario [5]. Éste consiste en adoptar el rol sexual-simbólico que tradicionalmente ha servido de medio para la voz hegemónica. Se hace desde el opuesto genérico porque esa inversión produce un choque estético y con él una reordenación discursiva, más real, más justa y en donde se confirma que la identidad sexual y nacional es performática [6]. Es así como el tema del cuerpo trasciende la relación metafórica. En su novela *Sexualidad de la Pantera rosa* (2004), Medina pregunta por lo simbólico: la identidad, el rol sexual social. Aborda estos temas porque es una forma de co-construir desde abajo, desde el margen, un cuerpo que coincida con la realidad confinada, fragmentada y que se opone al impenetrable cuerpo central.

“Mi sobrina solía preguntarse si la Pantera Rosa era hombre o mujer. Parecía una pregunta sencilla pero observando programa tras programa se veía al bicho rosado flirteando con toda clase de criaturas: desde hombrecillos calvos y narizones hasta conejitas rubias y sensuales. Su objetivo era imponer un color y estaba dispuesta a todo por lograrlo. El inspector era torpe y desaseado como cualquier francés. Quizá hasta pudiera acusársele de misógino y xenófobo (como a cualquier francés) pero su sexualidad (a diferencia de la de cualquier francés) no estaba en entredicho. La Pantera en cambio dejaba a su paso un mar de dudas y, como solía decir mi sobrina: no tiene agujeros aquí. ¿Para qué preguntas

tonterías? Reviraba el amante padre de mugrientos calzoncillos (todos rotos en la misma parte) y la niña decía: para saber” (2004: 81).

Es clara la resistencia de un pensamiento paterno dominante ante la idea de sexualidad. Lo que hace Medina es simbolizar el pensamiento abierto a través del comportamiento sexual de un icono cultural universal popular: la Pantera Rosa. Es la misma dinámica que realiza García Márquez con un héroe cultural -más local-: Simón Bolívar. En *El general en su laberinto*, el Bolívar ficcional se relaciona eróticamente con mujeres de diferente clase, raza, edad, etc. Esto significa que como alegoría el General de García Márquez pretendía elevar el espíritu independentista a su máxima expresión. De igual forma, la Pantera Rosa contrarresta la xenofobia y la misoginia al relacionarse con quien desee, ante los ojos de una niña, televidente de cualquier parte de la aldea global. El cuerpo del general enfermo es el cuerpo de la nación, el cuerpo indefinido de la Pantera Rosa es el de otra que está reconstruyéndose -actuándose-. Es una lección de libertad y tolerancia, ya no desde el orden simbólico nacionalista letrado, sino desde el margen. Medina va más allá del descentramiento hegemónico. No sólo aborda el cuerpo distanciado por la violencia, sino que propone un varón protagonista que no concuerda con el deber ser sexual-social que define al hombre como tal. Al exponer un hombre real, alejado del prototipo de macho, protector y proveedor, se acerca a la androginia cada vez más presente en la cultura. Alrededor de la descentralización del poder aparece la idea del travestismo literario antes mencionada.

Si la obra de Fernando Vallejo se caracteriza por proponer un yo honesto, homosexual, Efraim Medina y Alonso Sánchez Baute potencian la simbología del excluido deliberadamente por los proyectos nacionalistas. La obra de Sánchez Baute no sólo se caracteriza por ser Premio 2002 de novela Instituto Distrital de Cultura y Turismo. También se constituye en cuerpo, en voz del andrógino, del transexual -trasciende lo sexual definitorio-. Al mejor estilo de *Aullido* (1956) escrito por el poeta de la Generación *Beat* norteamericana Allen Ginsberg, intenta no sólo levantar la represión, sino sentar presencia. La novela de Sánchez Baute también recurre a la cultura pública. El título de su novela se corresponde con la letra de una canción romántica popular: *La maldita primavera*. En ella, el tiempo se maneja como una sucesión de actos dobles, es decir, de puesta en escena, pues el protagonista, Edwin, es transformista: Dr ac Queen. Es evidente el doblez, la inversión del sol sexual social.

El orden consumista actual potencia el aspecto femenino dentro de la cultura global. El advenimiento de la lectura icónica -que comenzó con la avalancha publicitaria y la Internet- resalta la visión sensible, horizontal, femenina de la realidad. De ahí que la literatura como expresión de la realidad esté cargada hacia aspectos eróticos, sexuales, teatrales que convierten en público lo privado, que ‘engullen’ su opuesto, es decir, se superponen a lo racional, lo sistemático, lo vertical, lo patriarcal centrado. La propensión a novelar lo erótico, a hacer público lo privado, es una media en la que se involucran los narradores más reconocidos de la producción literaria actual. Desde Héctor Abad Faciolince [7] hasta Mario Mendoza, pasando por verdaderos iconoclastas como Fernando Vallejo. Respecto a *La virgen de los sicarios* (1994), es acertado proponer que condensa un fenómeno colectivo a la vez que simboliza el mismo problema de des-unión social. El Vallejo ficcional regresa a Colombia y sopesa en cada mano su pasado con un presente que contrasta de forma desconcertante. No existe espacio para el amor, para la conciliación. La Medellín que encuentra es una metrópoli que se devora a sí misma, situación reflejada en la letra de canciones populares convertidas en himno: La gota fría (me lleva él o me lo llevo yo). La jerga de sus habitantes representa a su vez dicho nivel thanático-erótico (las dos instancias siempre van unidas, sólo se pueden identificar por separado cuando una se sobrepone a la otra). El efecto que produce es el desconcierto en el momento en el que el Fernando ficcional se apropia de la oralidad

paisa: “¡...Y apagá ese loro (radio), carajo, que venimos muy ofuscados!” En esta cita del guión cinematográfico, puño y letra de Vallejo, se hace evidente la fusión entre un dialecto culto y la apropiación del estilo vulgar. La diglosia resultante es la manifestación del texto que se convierte en auto-crítico, auto-referencial. En esta lectura no se diferencia texto de realidad, la realidad es considerada en cuanto texto. *La virgen de los sicarios* expone de esta manera la ambivalencia de un mundo en el que se concilian los opuestos. La realidad del gramático ficcional asimila y es asimilada por instancias que a su vez exponen el mundo atrasado, reflejado en la pobreza de su lengua: “Callate, ya gonorra, ya te dijeron, pirobo”. “Qué riqueza de lenguaje la de estos caballeros.” Vallejo propone re-conciliar dos generaciones. Lo hace a través de la asimilación del uso lingüístico, de su interiorización de la diglosia por parte de ambos: el sicario y él -el Vallejo ficcional le enseña la música de María Caldas, su pasado en el conservatorio, lo invita a leer-. Asimismo, la interacción -búsqueda erótica- ocurre por medio de la metáfora sexual. Tras el asesinato del primer sicario, compañero del gramático, éste busca establecer una nueva relación con otro joven sicario, pero ignora que éste ha asesinado a su anterior amante. El erotismo triunfa cuando entiende que dentro del imaginario colectivo de Medellín -y Colombia- prima el aspecto thanático, pues su último amante también es asesinado en un ‘saldo de cuentas’. La imagen de la serpiente que se devora a sí misma es la metáfora perfecta del egoísmo; el amor propio engendra, en términos garciamarquianos, soledad. Como se sabe Eros es lo que une, Thanatos lo que separa. De manera simbólica, no ha habido imaginario social, por lo menos en los últimos cincuenta años, que de forma colectiva represente y co-construya la realidad como un espacio de conciliación. El comienzo de una sociedad escindida y violentada expuesta por Octavio Paz [8]; la imposibilidad de conciliación trabajada por García Márquez en su obra, así lo exponen.

Variantes sociales como el Sida, el sicariato, el narcotráfico, los excesos sexuales de los no laicos y la fugacidad de las relaciones interpersonales son un eje a la hora de representar una cultura en particular. Los narradores colombianos, jóvenes o no, no se han equivocado; la crítica sí, al analizar el fenómeno thanático de forma desligada del proceso intelectual que significa la novela colombiana y latinoamericana.

Es fácil ahora comprender los dos grandes polos que propongo -amen de las distintas estrategias narrativas-: la novela moderna, *El día del odio*, que denuncia y demanda un nuevo humanismo, así sea del lado de la Izquierda, y la novela ya no “contestataria del poder” (Ángel Rama), sino señaladora, pública, aunque vacía de utopía, inmediata y fragmentaria como las informaciones masmediáticas, y cada vez más thanática. Este último factor es, aunque no parezca, muy positivo. De la misma manera como las características propias de la nueva novela histórica re-escribían desde la ironía y la caricatura a los iconos históricos nacionales, la novela ‘perversa’ actual expone por medio de la inversión de lo que señala (irreverencia) la situación de cansancio social. La cohesión social y con ella la identidad se abren paso a través de la inversión de lo normativo, mostrando de forma performativa el suceso personal acaecido. De ahí que se busque novelar la realidad, ya no como el hecho grandilocuente del 9 de abril, sino como la historia cotidiana, invitación a participar (*La siempreviva* es una pieza teatral colombiana que señala las circunstancias de los desaparecidos tras la toma del palacio de Justicia en 1985) y que causa intriga gracias a las facultades de la narrativa: alteridad e identidad -identificación-. Volver sobre los que nos rodean y con quienes convivimos, en un tiempo marcado por la inmediatez del *reallity*, del *happening*, hace que el rol que se actúa corresponda con una parte de la realidad fragmentada en la que encontramos inmersos. Así pues, la circunstancia personal de Andrés en *Satanás*, se universaliza, crece hasta tocar al lector, invitándolo a co-construir desde y con su experiencia alrededor de un fenómeno real, actual y cercano, situado desde ese simbolismo dentro de una sociedad en la que se reconoce y decide o no ir con la corriente thanática. El personaje de Andrés

hace el amor con su ex novia, sin protección y sabiendo que ella está infectada de Sida.

“La imaginaba en brazos de amantes impetuosos, solícita, diligente, entregada, y algo en su interior se retorció, un aparte de él rechazaba la idea de una Angélica prostituida y abyecta” (102). “-Necesito estar contigo hoy -le dijo ella en voz baja, abrazándolo y pegándose a él con movimientos insinuantes y descarados. Él la besó en la boca, la agarró de las caderas para traerla junto a sí, y alcanzó a pensar: *Necesita sentirse viva y afirmar su presencia en este mundo*” (111) (énfasis del autor).

La identificación con el Otro se realiza, como es claro observar, desde el lado thanático, pues no se trata de una relación cotidiana. El encuentro se realiza con plena conciencia. La unión de los dos acarrea la muerte a largo plazo por la enfermedad, aunque los una. Sin embargo, hacia el final de la novela mueren a manos del psicópata del restaurante. Un hombre enajenado que ha descrito su soledad y la imposibilidad de conciliarse con el mundo y sus vecinos. Ha creado su propia realidad. Desligado de la corriente cohesiva de representación-creación de la realidad, este asesino vive metafóricamente como la mayoría de los violentos en Colombia, en un mundo disgregado -alucinado-, que sólo en ocasiones se conecta con el mundo comunal -real-. Así visto, la enfermedad y la locura comparten una puesta en escena que tiene que ver de manera estrecha con el imaginario social y sus permanentes cambios. El tema de la enfermedad (Thánatos) y la degradación del cuerpo -y de la mente- no es nuevo es, en cambio, diferente. Para García Márquez la enfermedad y el enfermo son signo de crisis, de cambio en un pueblo, para el caso, Colombia. Dicha necesidad tiene un foco cultural con relación al vestigio mítico de Occidente: la muerte, la enfermedad y la peste como signos de la culpa, signo a su vez del desequilibrio. La alteración del orden (cosmos), cuya principal evidencia está representada por la enfermedad, era la causa del castigo divino (plagas) en la mitología griega. La literatura de García Márquez siempre ha acudido a esta representación mítica como recurso estético. Jaime Concha analiza este recurso al plantear la presencia de la culpa kafkiana en *Crónica de una muerte anunciada*. En su ensayo se lee: “Más cerca en esto de Kafka que de la visión cristiana del sacrificio, *Crónica de una muerte anunciada* proclama una culpa ubicua, que a todos contamina. En primer lugar a la víctima” (Concha, 1995: 209) [9]. La blenorragia que se propaga por las tropas en *El general en su laberinto* sin que éste se entere. Es una de las muchas instancias de sentido que la obra propone a manera de puesta en abismo. Esta epidemia va a sumarse a la enfermedad crónica que padece el protagonista, resaltando, desde el padecimiento, la soledad, ya no tanto del general, como de todo un pueblo: “‘Lo que nos tiene jodidos no es la moral, Excelencia’, le dijo. ‘Es la gonorrea’ (237). ‘‘Toda la ciudad estaba ya al corriente del riesgo que la amenazaba, y el glorioso ejército de la república era visto como el emisario de la peste’’ (238). Se trata de la Independencia como metáfora de la desintegración social, pues el inicio de la nación colombiana surgió con una malformación simbólica-imaginaria: la pugna entre Bolívar y Santander, la imposible conciliación entre géneros, razas, partidos, estratos, etc. En *El día del odio*, Tránsito es proscrita injustamente como prostituta, como provocadora de posibles epidemias que atentan contra la salubridad pública. Paradójicamente, Tránsito no es desterrada, sufre un proceso patológico-social de confinamiento, de silencio y soledad. La enfermedad desune. Es la representación de la imposibilidad de conciliación. A este recurso se suma la de la embriaguez. Una clara relación con la alucinación, es decir, con la ceguera, siguiendo a José Saramago, el engaño de idealizar al Otro. La vida del Otro es alucinada, imaginada por instancias impuestas desde el centro. De la misma manera como los discursos de poder ordenan alucinar a los iconos históricos, “lavándoles la sangre”, según afirma García Márquez en *El general en su laberinto* [10]. Maquillándolos para consolidar lazos de identidad y cristalizar una idea impostada de nación. Este aspecto no ha desaparecido en la narrativa actual. Ha



variado con cada estrategia narrativa. Si en *Cien años de soledad* el olvido, la alucinación significaba el diluvio de años sobre Macondo, en *El día del odio* la distancia con el Otro encarna en las bebidas alcohólicas:

“El único alivio posible para su desventura (la de los desafortunados) radica en la chicha, que los anestesia y los envilece, lo que hace que sus reducidos e inciertos salarios deriven hacia las rentas públicas, para que el Estado pueda pagar su burocracia. Las mujeres los acompañan en sus borracheras porque en la enajenación alcohólica olvidan transitoriamente su abyección, y después se someten humildemente a que sus maridos las castiguen para desahogar la excitación *artificial*” (105-6) (el subrayado es mío).

El olvido, la alucinación, y más exactamente la interacción irreal con el Otro, aparecen en la narrativa actual de manera inversa, mostrándola escueta, hiperrealista, señalando formas *performance* de comunicación para que choque con el lector y éste decida sobre lo que se le enseña alrededor de la forma de comunicarse con su Otro. La siguiente cita es de *Opio en las nubes* (1992), de Rafael Chaparro Madiedo y expone una caricaturización alrededor de la comunicación interpersonal.

“Cuando un punk se lamenta, una punketa **triste** la invita a una cerveza y le da patadas en el culo. Una patada significa te amo y quiero acostarme contigo, levantarme a la mañana siguiente, no lavarme los dientes y decirte que te amo así no tenga empleo en una fábrica de embutidos, en una fábrica de llantas o de cigarrillos. Dos patadas en el culo quiere decir te amo mucho, me quiero acostar y vivir un mes contigo, pero te odio también. Tres patadas significan te amo demasiado como para vivir y acostarme contigo. Sólo quiero que nos besemos, que tomemos cerveza, que compartamos nuestros pésimos olores y que después cada uno se salga por la puerta del bar y que nos olvidemos de esta noche tan punk trip trip trip” (94) (la negrita es mía).

El aspecto thanático es claro. La única posibilidad de conciliación real, sexual esta dada por el discurso, es imaginaria. En otros términos, al igual que el proceso lingüístico de *La virgen de los sicarios*, la interacción social con el Otro se logra de manera metafórica en el texto, el discurso. Es decir, en la intersección de lo real y lo simbólico, mediado por aquella instancia que le da sentido -histórico-: lo imaginario. De esta manera, el re-ordenamiento social se hace a través de la imaginación como acto, acto exacerbado, hiperreal que expone más allá de lo fantástico, de la irreverencia, de la ironía, del panfleto la realidad de una sociedad particular: “Nadie escuchó el disparo que provenía del fondo del wc, al fondo a la derecha, pero **Nadie** no murió en el **acto**. Antes de morir escribió en el espejo del wc que odiaba la sucia mañana del lunes, que vaina tan jodida y de ahí salió el nombre del puto bar trip trip trip” (*Opio en las nubes*: 96) (la negrita es mía). Estamos frente a una estrategia de despersonalización. Entendida no como la característica acuñada por el Teatro del absurdo, sino como figuras de alteridad. El Otro está desapareciendo desde lo físico y su correlato simbólico también. Entonces se alucina, se inventa discursivamente. Al respecto el crítico Jean Baudillard plantea:

“Nuestra relación con el otro, bien sea otro país, otra raza u otro sexo ha cambiado completamente. Ya no hay enfrentamiento simbólico, el cual sería regulado por ejemplo por la religión, por los rituales o por los tabúes. (...) En un mundo donde ha surgido una relativa abundancia material, se puede decir que la verdadera escasez es la alteridad. Quizá sea pues en consecuencia que la única forma de luchar contra esta escasez sea la de inventar una ficción del otro. (...) Y yo diría que uno sólo puede luchar contra esta escasez del otro construyendo eso que yo llamo las

ficciones mixtas, es decir algo que es construido a partir de un real y que a continuación se le inyecta una cierta cantidad de imaginario, de ficción” (1994: 48).

Aquí es acertado comentar la trama de la novela de un joven escritor colombiano. *Su casa es mi casa* (2001), de Antonio García Ángel. En ella se expone no sólo el derrumbe de las utopías, la era del vacío, en términos de Lipovsky, sino que sirve de argumento para ver cómo ante la irremediable soledad el camino hiperreal es el de inventar al Otro, una interrelación, pero con un “fantasma”. Martín Garrido, el joven universitario y protagonista decide adoptar el rol del antiguo inquilino del apartamento al que acaba de mudarse. Este ejercicio lo arroja a una serie de problemas por el simple hecho de haber alucinado al Otro, de saber de éste, mas no de conocerlo. La alucinación del otro recurre a la metáfora del alcohol, las drogas y, como es habitual en las novelas de Medina y Chaparro, a la música estridente.

Lo que comenzó de la mano de las utopías socialpolíticas, termina en la exacerbación del *ready made* de Duchamp: el hiperrealismo alucinante que expone la realidad escueta, cruda e irreverente, y la deja ahí como objeto de choque y base (invitación identificatoria) para una co-creación en la que el lector-autor construye desde su “enciclopedia” un “mundo posible” acorde con el plan que el imaginario al que corresponde le dicta. Es, de manera inversa a los cánones literarios precedentes, como el escudriñamiento de mi yo en uno social disgregado y puesto en escena por la literatura colombiana actual hace posible la co-construcción de un símbolo de cohesión social. La desacralización de instituciones va más allá, o mejor es decir, se acerca más a lo mundano cotidiano. La sobre estimulación de los sentidos por el consumismo y los masmedia hace que el recurso del erotismo ponga en esce na al sacerdote de *Satanás* teniendo relaciones sexuales con la feligresa de turno: “No lo pudo evitar: se entregó a ella como quien se lanza a un precipicio sin pensar en las consecuencias” (100). Se trata de la resemantización del amor, la humanidad puesta al límite, chocando con nuestra forma de percibir el mundo para construir una realidad que se parezca en algo a la colectiva. La diáspora que emprende el Libertador hacia su obligado exilio en *El general en su laberinto*; la travesía hacia el mar del gemelo Buendía en medio de masacrados que desbordan los vagones del tren; el regreso hacia la ciudad-muerte de Tránsito en *El día del odio*; el viaje interno hacia la soledad que hace Rep, en *Érase una vez el amor, pero tuve que matarlo*; la muerte hecha analogía con la estocada final del toro que sufre Ignacio Escobar, el joven Rimbaud bogotano de *Sin remedio*, no son más que los desterrados, la despersonalización del marginal, del excluido, del psicópata, del loco. Su puesta en escena a través de distintas estrategias narrativas inscritas en las variaciones del imaginario social colombiano, es un intento acertado por re-ubicarlos ya no re-escribiéndolos en la Historia, sino insertándolos violentamente, thanáticamente.

De esta manera, se entiende que la literatura ‘perversa’ es aquella que funda su propia versión, que ya no enfrenta los grandes discursos de poder, sino que desacraliza la institución a través del **acto**, expuesto como choque gracias a su crudeza e hiperrealismo, y que va de la mano de una realidad que cobra sentido gracias al imaginario social erótico, fragmentado, posmoderno.

Una aproximación final al aspecto thanático en la literatura colombiana comprende la síntesis de dos propuestas. La de Doris Sommer, acerca de la construcción de nación a través de las ficciones fundacionales, y la idea de relato histórico, propia de Daniel Pécaut, que relacionada a las tesis de Benedict Anderson, opté por llamar ‘relato nacional’. En la primera propuesta, Sommer plantea que fue a través de una simbología (novio-Padre, amada-esposa) presente en los romances decimonónicos latinoamericanos de la pos Independencia, como se consolidó la idea de una nación. Y formula esta figura: Eros Polis [11]. Tras reparar en la novela colombiana de las últimas décadas, y más exactamente en la última, propongo una inversión de la

figura: Thánatos Polis. Lo llamativo de mi propuesta es que también se consolida la idea de nación. Es necesario considerar que la idea de representación ha evolucionado y que las instancias hegemónicas han sido descentradas; que las estrategias narrativas responden a demandas del imaginario social posmoderno al proponer textos fragmentados por cuyos resquicios se insertan las voces del margen. El corte thanático tiene que ver con un grado de sinceridad, en donde el aspecto simbólico de unión se corresponde con la simbología de un 'amor líquido' [12], fugaz, que no por efímero y múltiple deja de ser legítimo. Que procura identificación de la misma manera como nuestra realidad está construida por modelos culturales foráneos universales con los que nos imaginamos más colombianos y sin los cuales lo dejaríamos de ser.

Nuestra memoria común es entonces universal gracias a un tejido o híbrido de influencias masmediáticas. Pero también por los *mass media* es homogénea y vacía, pues repite un mismo hecho de violencia. Inmersos en un mismo acto, la condena a conciliarse con la diferencia crea una imposibilidad permanente de interiorizar al Otro. Esta sed de otredad es nuestra rúbrica thanática y al mismo tiempo la pregunta (erótica) literaria por el Otro que nos hace ser. Solamente en el texto (símbolo abierto) se puede interactuar, co-construir una realidad en la cual se deje de alucinar a ese Otro. Así, el texto literario resulta anudador y el rompimiento -iconoclasta y violento- de los modelos hegemónicos una fórmula para volver a edificar de manera correspondida un acto inclusivo en el que cada cual, desde su diferencia, co-construya realidad, inicialmente en lo simbólico: relato nacional, y en lo real: la sociedad colombiana de comienzos de siglo XXI.

### **Novelas citadas:**

CABALLERO, Antonio. *Sin remedio*. Bogotá, Editorial La oveja negra, 1984.

CHAPARRO Madiedo, Rafael. *Opio en las nubes*. Bogotá: Editorial Babilonia, 2002.

GARCÍA Márquez, Gabriel. *El general en su laberinto*. Bogotá: Oveja negra, 1989.

———. *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá: Oveja negra, 1981.

MEDINA Reyes, Efraim. *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo*. Bogotá: Proyecto Editorial, 2001.

———. *Sexualidad de la Pantera Rosa*. Madrid: Seix Barral, 2004.

MENDOZA, Mario. *Satanás*. Madrid: Seix Barral, 2002.

OSORIO Lizarazo, José Antonio. *El día del odio*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1979.

RESTREPO, Laura. *Delirio*. Madrid: Santillana Ediciones, 2004.

## Textos de referenciados:

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

BAUdrillard, jean. *Figuras de la alteridad*. París: Descartes y Cie., 1994.

Concha, Jaime. “Entre Kafka y el Evangelio”, en *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, t. 2, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995.

ESCAJA, Tina. “Autoras modernistas y la (re)inscripción del cuerpo nacional”, en *Sexualidad y nación*. Balderstone, Daniel, Ed. Universidad de Pittsburg, Biblioteca de América, 2000.

FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 1973.

GARCÍA Dussán, Pablo. *Literatura thanática: búsqueda de una memoria común*. Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, 2005.

GINSBERG, Allen. *Aullido y otros poemas*. Madrid: Visor Madrid, 1993.

González, Echevarría Roberto. *Mito y Archivo. Una teoría de la novela latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

González Stephan, Beatriz. *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*, La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1987.

Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires: Biblos, 1995.

KUNDERA, Milán. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 1987.

Lezama Lima, José. “Imagen de América Latina”, en *América Latina en su literatura*, México: Siglo XXI/UNESCO, 1980.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Caracas: Seix Barral, 1994.

PECAUT, Daniel. *Violencia y política en Colombia. Elementos de reflexión*. Medellín: Hombre Nuevo Editores: 2003.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*, Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales*. México: FCE, 2004.

VON FOERSTER, H. “Introducción al constructivismo radical”, en, Watzlawick, Paul (Com.) *La realidad inventada*, Barcelona, Gedisa, 1990.

## Notas:

- [1] Noé Jitrik plantea que el imaginario social, propio de un momento y un lugar y definitorio de una cultura en particular es “un sistema entrecruzado de textos y de experiencias, un amasijo, una gran reunión organizada que se manifiesta mediante exigencias, pedidos o autorizaciones”. Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un Género*, Buenos Aires: Biblos, 1995: 16.
- [2] Consúltese VON FOERSTER, H. “Introducción al constructivismo radical”, en, Watzlawick, Paul (Com.) *La realidad inventada*.
- [3] *El general en su laberinto* anuncia la estructura de crónica aliada a la novela (en 1996 García Márquez propondría *Noticia de un secuestro*, novela con forma de crónica). Esta estrategia le permite insertar las voces marginadas desde la consolidación de la nación a la vez que re-escribir la Historia, el relato nacional. Dichas voces son de las minorías: negritudes, mujer, indígenas, esclavos, extranjeros. También denuncia la influencia de las figuras foráneas de poder cultural y político. En esta novela, las amantes de Bolívar funcionan como expresión simbólica de unión, conciliación nacional entre géneros, razas, partidos, etc.
- [4] Ganadora del concurso nacional Instituto Distrital de Cultura y Turismo 2000, esta novela plantea el desdoblamiento del yo, la multiplicidad o la verdadera esencia de la persona a través de una estrategia neobarroca que yuxtapone imágenes, roles y discursos imbricados por la reflexión del oficio siempre móvil de la escritura.
- [5] Helen Sword recurre a la alegoría de Leda y el cisne en su análisis de la poesía modernista angloamericana, en donde la apropiación del rol sexual opuesto sirve como herramienta de inclusión. Cf. *Leda and the Modernists*, 1992. Respecto al mito de Leda y el cisne, nótese que la mujer da a luz el sentido, mientras el hombre lo engendra; invertir el orden significa entonces asumir una voz múltiple y un horizonte de sentido más amplio.
- [6] Para Alonso Sánchez Baute, el cuerpo opera como instrumento discursivo que hace pública la sexualidad, y específicamente un canje erótico sexual. La transacción homoerótica que realizan sus protagonistas publican e inscriben su voz en el relato nacional, alejándose del símbolo tradicional que confinaba, relegaba a lo femenino al mero acto de la obediencia reproductiva y que ponderaba lo masculino como centro vertical dominante y única voz.
- [7] Son conocidas las novelas y cuentos de Abad Faciolince acerca de la ideología actual del amor: la pasión fugaz, efímera y supeditada al interés egoísta. Cf. *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994) o la más dicente alrededor del tema: *Fragmentos de amor furtivo* (1998), intertexto con la estructura de *El Decamerón* y su posibilidad de ‘matar el tiempo’ con el amor.
- [8] En el capítulo “Los hijos de la Malinche” de *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz plantea la dicotomía abierto cerrado, en donde el primer elemento es asociado con lo femenino, y repudiado desde el segundo o lo masculino, señalando así el machismo latinoamericano que revive la condición de violados (“chingados” o burlados) por los conquistadores españoles. Circunstancia simbólica primera que nos define como comunidad.
- [9] Pedro Vicario, restaurador del honor perdido de su hermana Ángela, es víctima de una blenorragia. Concha denomina esta circunstancia como “signo de una falencia en el orden itersexual”. Cf. Concha, Jaime. “Entre Kafka y el

Evangelio”, en *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, t. 2, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995: 209.

[10] En la novela, García Márquez critica esta forma de exclusión así: “Pero a medida que su gloria aumentaba, los pintores iban idealizándolo, lavándole la sangre, mitificándolo, hasta que lo implantaron en la memoria oficial con el perfil romano de sus estatuas” (184).

[11] Cf. Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, 2004: 14.

[12] Con ‘amor líquido’ me refiero al afecto que se adecua a cualquier entorno, tal como el agua a cualquier recipiente, de manera efímera, empírica.

© *Pablo García Dussán 2005*

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**