

Tesis doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA**



**POSMODERNIDAD DISCRETA: UN
ACERCAMIENTO A LA NARRATIVA DE
DARÍO JARAMILLO AGUDELO (*LA MUERTE
DE ALEC, CARTAS CRUZADAS Y LA VOZ
INTERIOR*)**

Autora: ADAM FAYE

Directora: Prof.^a María José Bruña Bragado

2013

Tesis doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



**POSMODERNIDAD DISCRETA: UN
ACERCAMIENTO A LA NARRATIVA DE
DARÍO JARAMILLO AGUDELO (*LA MUERTE
DE ALEC, CARTAS CRUZADAS Y LA VOZ
INTERIOR*)**

Autora: ADAM FAYE

Tesis doctoral dirigida por la Profesora María José Bruña Bragado, presentada en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

Vº Bº
La Directora de la Tesis

La autora

Fdo.: María José Bruña Bragado

Fdo.: Adam Faye

2013

A mi madre

AGRADECIMIENTOS

Quisiera mostrar mi más profundo agradecimiento a todas aquellas personas que han hecho posible esta investigación que ha sido, a la vez, un gran reto y una gran experiencia a nivel académico y a nivel personal.

A la directora de esta tesis, la Profesora María José Bruña Bragado, por la confianza depositada en mí y por la inestimable y muy valiosa labor de guía durante todos esos años que hemos trabajado juntas. Agradezco también su generosidad, su paciencia y el apoyo incondicional que me ha brindado a lo largo de esos años. A mi querido Darío Jaramillo, siempre disponible para responder a cualquier pregunta o duda, cuya generosa e inestimable ayuda ha sido fundamental para la realización de este trabajo.

A todos los profesores del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca, por los conocimientos adquiridos, particularmente, a la Catedrática Carmen Ruiz Barrionuevo que dirigió el primer trabajo que hice sobre Darío Jaramillo y mis primeros pasos como investigadora de la narrativa del escritor colombiano.

A la Agencia Española de Cooperación Internacional (A.E.C.I.) por haberme dado una beca que permitió financiar los primeros años de mis estudios de doctorado en la Universidad de Salamanca.

A mi madre y a mis hermanos, por el apoyo incondicional y a todos los amigos y compañeros que me han acompañado, durante esos años de mi carrera.

Gracias a todos.

ÍNDICE

I. Preliminares: Introducción, estado de la cuestión y metodología.....	11
I.1. Introducción y estado de la cuestión.....	11
I.2. Metodología.....	25
II. Un recorrido socio-político y cultural por Colombia y su literatura (1960-2006)....	36
II.1. El contexto histórico-político y sus implicaciones literarias.....	36
II.2. Posmodernidad y la compleja ubicación de la obra de Darío Jaramillo.....	52
II.3. Una triple mirada desde lo polifónico: Análisis de <i>La muerte de Alec</i> , <i>Cartas cruzadas</i> y <i>La voz interior</i>	60
III. Leitmotivos del desencanto y otros motivos recurrentes en la narrativa de Darío Jaramillo.....	72
III.1. Los difusos dominios del amor y la amistad.....	72
III.1.1. Del amor “sólido” al amor “líquido”: la ruina de los afectos.....	76
III.1.2. La amistad como último refugio y certidumbre.....	100
III.2. Territorios de la barbarie y nuevos ídolos.....	114
III.2.1. Hacia un caleidoscopio del narcotráfico y la violencia.....	114
III.2.2. Cambio de valores y corrupción.....	145
III.3. De centros, periferias y nuevas jerarquías.....	160
III.3.1. Caída y deslegitimación de los grandes discursos o “metarrelatos” intelectuales, religiosos y políticos.....	160
III.3.2. La liberación sexual como expresión de la contracultura juvenil.....	184
III.3.3. Una ética de la libertad: Hacia una búsqueda de nuevos referentes.....	203

IV. Figuras, modalidades y técnicas de la multiplicidad y el hibridismo.....	227
IV.1. La metaficción como baza formal.....	227
IV.1.1. Autoconciencia de escritura y problematización del lenguaje.....	236
IV.1.2. Los límites inestables entre realidad y ficción.....	246
IV.2. La intertextualidad o la escritura como palimpsesto.....	259
IV.2.1. Co-presencias textuales.....	266
IV.2.2. Transformaciones textuales.....	276
IV.3. La reescritura de la intimidad.....	302
IV.3.1. La tradición de la novela epistolar.....	304
IV.3.2. El referente de La novela–diario íntimo como modelo: entre tradición y Posmodernidad.....	342
IV.4. Tiempo y espacio: entre realismo, irrealismo y ambigüedad.....	378
IV.4.1. La manipulación del tiempo en las tres novelas.....	382
IV.4.1.1. En <i>La muerte de Alec</i>	382
IV.4.1.2. Narración intercalada y fragmentación del tiempo en <i>La voz interior</i> y en <i>Cartas cruzadas</i>	390
IV.4.2. La poética del espacio.....	413
IV.4.2.1. El espacio referencial.....	416
IV.4.2.2. El dominio de los espacios interiores.....	424
IV.4.2.2.1. Los espacios domésticos.....	424
IV.4.2.2.2. Los espacios psíquicos.....	433
IV.4.3. Las relaciones espacio–temporales: el cronotopo.....	448
V. Conclusiones generales.....	467

Bibliografía.....	472
Anexo.....	520-558

I. Preliminares: Introducción, estado de la cuestión y metodología

I. 1. Introducción y estado de la cuestión

Ponerle punto final a un trabajo de investigación no significa el cierre definitivo del proceso de investigar, es todo el contrario. Después suele surgir, como señala Umberto Eco “un gran frenesí de trabajo. Se quiere profundizar en todos los puntos que habían sido dejados de lado, se quiere seguir las ideas acudidas a la mente pero que tuvieron que ser apartadas”. Esta cita parece perfecta para traducir y resumir la génesis, sentido y trayectoria de esta tesis doctoral, extensión lógica de un trabajo de grado sobre el tema de la identidad en la narrativa de Darío Jaramillo. Desde aquel primer contacto con la obra novelística del escritor colombiano, quedé literalmente deslumbrada y mi interés por el autor fue creciendo, fomentado éste por el deseo insaciable de indagar en una obra tan interesante e inexplorada como la suya, con el objetivo último de descubrir sus claves más importantes. Además, con la distancia temporal y el conocimiento más profundo del resto de su producción narrativa, una multitud de preguntas empezó a asomarse y a hostigar los conocimientos ya asentados y firmes hasta tal punto que, hoy, me siento obligada a cuestionar varias afirmaciones y planteamientos defendidos en mi trabajo de grado, entre otros el estatus de escritor ubicado en la corriente posmoderna, y a reflexionar sobre la ubicación incierta de su obra. Este trabajo nace, pues, de esas inquietudes y de la voluntad de aportar respuestas satisfactorias a todas esas preguntas. El enorme vacío dejado por la crítica, escasísima en el caso de este autor, y la polémica y debate sobre la pertenencia estética de Darío Jaramillo constituyen, entonces, factores coadyuvantes que se suman para justificar y legitimar la necesidad de esta investigación.

Así, tres décadas después de la publicación de *La muerte de Alec* (1983),¹ la obra narrativa de Darío Jaramillo carece todavía de verdaderos estudios que profundicen en ella, por lo que sigue siendo poco conocida en el ámbito literario. Hasta el momento actual, el interés de la crítica literaria se limita a la publicación de artículos puntuales y muy parciales, dedicados principalmente a *La muerte de Alec* y a *Cartas cruzadas* (1995).² Estos trabajos se centran, en general, en una o dos novelas y se limitan al análisis de alguno de sus aspectos relevantes. Entre ellos, el artículo de Alfonso Vargas Franco constituye, sin lugar a dudas, una de las aportaciones más valiosas. Se trata de una aproximación más global, que parte de *La muerte de Alec* y llega hasta *Memorias de un hombre feliz* (1999),³ para ofrecer una lista bastante exhaustiva del universo temático del escritor colombiano. Ese artículo tiene, además, el valor adicional de subrayar algunas de las técnicas narrativas que suele usar Darío Jaramillo en sus novelas. Entre otras cosas, Vargas Franco pone el énfasis en la tendencia al desdibujamiento de las fronteras entre los géneros literarios, sobre todo, entre poesía y prosa –pero también ensayo–, que se retroalimentan constantemente.⁴ Sin embargo, como se dijo anteriormente, esos artículos sólo cubren parcialmente su producción narrativa que sigue constituyendo, todavía, un campo de investigación prácticamente virgen. Este vacío crítico se debe, tal vez, a la dificultad de acercamiento a la obra del escritor colombiano sin un posicionamiento estético claro y previo, un hecho que se refleja a través de una problemática crítica que aparece con el surgimiento de dos principales líneas de interpretación, totalmente opuestas.

¹ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte de Alec*, Bogotá, Plaza & Janés, 1983.

² Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas cruzadas*, Bogotá, Alfaguara, 1995.

³ Darío Jaramillo Agudelo: *Memorias de un hombre feliz*, Bogotá, Alfaguara, 1999.

⁴ Alfonso Vargas Franco: “Darío Jaramillo Agudelo: Poética y narrativa (1983-2000)” disponible en <http://poligramas.univalle.edu.co/24b/poeticaynarrativa.pdf> consultado el [3-10-2008]

La primera línea se inscribe en una perspectiva crítica que cataloga al autor de *El juego del alfiler* (2002)⁵ como representante incontestable, con una aportación muy valiosa, de la innovadora novela posmoderna en Colombia y es desarrollada, principalmente, por el crítico Raymond Williams, uno de los mayores investigadores en literatura posmoderna de América Latina. De hecho, Darío Jaramillo encuentra un sitio privilegiado en el *corpus* de narradores posmodernos que elabora Williams en su ya emblemático libro, *Postmodernidades latinoamericanas. La novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*.⁶ El escritor colombiano es colocado al lado de otros autores como Rafael Humberto Moreno-Durán, –“el escritor más productivo de ficción posmoderna en Colombia”–,⁷ Albalucía Angel, Marco Tulio Aguilera Garramuño o Rodrigo Parra Sandoval.⁸ Según el crítico, el rasgo posmoderno que une a todos esos escritores es el cuestionamiento de las bases y orígenes del lenguaje, de la cultura y de las formas de pensar.⁹ *Cartas cruzadas*, la segunda novela de Darío Jaramillo, es considerada como: «Una de las novelas más logradas e importantes que se ha publicado hasta hora como novela postmoderna en toda la región andina».¹⁰ Y en el caso particular de *La muerte de Alec*, el crítico alega una serie de elementos que confirman, según su opinión, su carácter de novela posmoderna. Se trata de la meditación autoconsciente sobre la función de la literatura, las constantes alusiones a los mecanismos para relatar una historia y la inversión de las relaciones comúnmente aceptadas, entre la realidad empírica y la ficción.

No muy distintas son las opiniones de Jaime Alejandro Rodríguez sobre *La muerte de Alec*. El estudioso colombiano reconoce la presencia de la autoconsciencia y

⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *El juego del alfiler*, Valencia, Pre-Textos, 2002.

⁶ Raymond L. Williams: *Postmodernidades latinoamericanas. La novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*, Fundación Universidad central, Santafé de Bogotá, 1998.

⁷ Raymond L. Williams: “Postmodernidades colombianas” en *Postmodernidades latinoamericanas.....op. cit.* pp. 87-117.

⁸ *Ibid.* p. 90.

⁹ *Ibid.* p. 105.

¹⁰ *Ibid.* p. 111.

de la metaficción como elementos que corroboran el sólido anclaje de la novela en la estética posmoderna. Su alto carácter literario reside en la exposición de la realidad como red de signos, en la reflexión total sobre la literatura, en la dramatización y puesta en escena constante a lo largo de la narración del poder y las propuestas de la literatura, así como en el reconocimiento, como punto de partida, que la literatura es el modelo del mundo, su realidad.¹¹ Las bases en que se fundamentan las argumentaciones de Williams y de Jaime Alejandro Rodríguez para apoyar la adscripción de la narrativa de Darío Jaramillo a la posmodernidad literaria, se presentan, sin embargo, como insuficientes. Si la autoconciencia y la metaficción constituyen uno de los hitos de la estética contemporánea, caracterizada por “la ostentación de una intensa conciencia de las funciones y capacidades del arte mismo”,¹² su presencia en la novela se pierde, sin embargo, en el tiempo. Así pues, la posmodernidad sólo se diferenciaría de la novela moderna en el uso exacerbado de estas dos técnicas narrativas de larga trayectoria, con el objetivo claro de cuestionar la realidad empírica, expresar su desconfianza hacia ésta y hacia la capacidad del lenguaje de traducirla fielmente. Por lo tanto, de acuerdo con Marina Gálvez Acero, detectar rasgos postmodernos en una novela y deducir de ello su condición posmoderna no debería ser el camino del lector crítico pues tal actitud podría generar una gran confusión.¹³

La segunda línea crítica, constituida por los puntos de vista hermenéuticos de Donald Shaw y James Alstrum, va en contra de la primera y defiende la posición de Darío Jaramillo como escritor del “postboom”. Este movimiento literario, cuyo punto de partida se suele situar a partir de los años setenta con la publicación de la primera

¹¹ Jaime Alejandro Rodríguez: *Autoconciencia y posmodernidad. Metaficción en la novela colombiana*, http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/jar_metaficcio/intr.html [3/06/2011]. Véase también la edición del mismo libro en Sí Editores, Bogotá, 1995.

¹² Jaime Alejandro Rodríguez: “Lenguajes de ruptura. (Una reflexión sobre lo post moderno en arte)” en *Universitas Humanística*, (1999), N° 40, pp. 31-43.

¹³ Marina Gálvez Acero: “Reflexiones sobre lo postmoderno “avant lettre”: un problema de hermenéutica” en *Anales de literatura hispanoamericana* (1999), N° 28-I, pp. 211-226.

novela de Antonio Skármeta, *Soñé que la nieve ardía* (1975), nace como reacción contra el Boom, acusado de alejarse de la realidad hispanoamericana para centrarse en el cosmopolitismo y el experimentalismo. Por consiguiente, una de las características centrales del “postboom” es el retorno al “aquí y ahora” de Hispanoamérica, a través de una literatura más realista. Ahora bien, con firme certeza y rotundidad Shaw afirma que *Cartas cruzadas* es una novela del “postboom”: «*Cartas cruzadas* is not, in any sense, postmodernist. But *Cartas cruzadas* is unquestionably Post-Boom».¹⁴ Entre los argumentos que ofrece, figuran el carácter de “fábula moral” de la novela y la aceptación de la relación de causa/efecto entre el narcotráfico y la decadencia social y personal, el amor como tema central y la presencia del melodrama vinculado a la cultura popular.¹⁵ El crítico norteamericano rechaza, además, el cuestionamiento de la realidad empírica en *La muerte de Alec*, señalado por Williams. Es más, lo aprecia, incluso, como “a clear misreading”,¹⁶ una mala interpretación por parte del crítico, por lo que afirma que tanto en *La muerte de Alec* como en *Cartas cruzadas* o en *Novela con fantasma* (1996),¹⁷ nunca se cuestiona la realidad convencional. Por el contrario, ésta se acepta como algo creíble, incluso en su dimensión misteriosa.¹⁸ James Alstrum afirma, a su vez, que «la ficción de Darío Jaramillo le ha merecido un alto lugar entre los narradores colombianos e hispanoamericanos de la narrativa del Post-Boom».¹⁹ Partiendo de *La muerte de Alec* hasta la novela *El juego del alfiler*, considera todas las novelas del escritor colombiano como obras representativas de esta estética y toma como modalidades y paradigmas principales la parodia, la poesía y lo popular.²⁰

¹⁴ Donal Shaw: “Darío Jaramillo’s *Cartas cruzadas* (1995) as a Post-Boom novel” en *New Novel Review* (1998), Vol. 5, Nº 1, pp. 19-35.

¹⁵ *Ibíd.* pp. 24-27.

¹⁶ *Ibíd.* p. 22.

¹⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *Novela con fantasma*, Bogotá, Norma, 1996.

¹⁸ Donald Shaw: “Darío Jaramillo’s *Cartas cruzadas* (1995) as a Post-Boom novel”.....*loc. cit.* p. 23.

¹⁹ James Alstrum: “La evolución de la novelística de Darío Jaramillo Agudelo” en *Revista de estudios colombianos* (2003), Nº 25-26, pp. 41-45.

²⁰ *Ibíd.* p. 44.

Los argumentos de James Alstrum son particularmente discutibles. La presencia e influencia de la poesía en las novelas de un poeta, que considera además “la poesía como único género literario”,²¹ va más allá de cualquier exigencia de un movimiento estético dado. En un poeta y novelista como Darío Jaramillo, todo se torna poesía: la escritura se vuelve un proceso, a través del cual se busca la revelación, se busca “detener el tiempo, obtener revelaciones, instantes mágicos, cantar con una pluma sobre papel”.²² La parodia y el pastiche, por su parte, tampoco pueden ser considerados como recursos exclusivos del “postboom”. Forman parte, también, de las técnicas narrativas predilectas de la posmodernidad y expresan la relación ambigua y paradójica que mantiene ésta con la tradición. Asimismo, con el desarrollo de *los mass media*, la consideración de “la diferencia” y el “subalterno” étnico, sexual, religioso, cultural o estético, hasta aquí relegado por una visión uniforme de la vida, se integra en el pensamiento posmoderno.²³ Este privilegiar los márgenes frente a los centros canónicos de la modernidad es una tendencia que abre camino a lo popular, en las obras literarias que se reclaman de la posmodernidad.

Toda esta confusión y el sorprendente vacío crítico sitúan la obra de Darío Jaramillo en una zona de oscuridad de la que merece salir. Por este motivo, el principal objetivo de la presente investigación es intentar resolver la duda, planteada a lo largo de las líneas anteriores, sobre la ubicación de la narrativa de Darío Jaramillo. Lo que se pretende en esta tesis doctoral es cuestionar esas dos líneas críticas –desarrolladas principalmente por Williams y Shaw– y aportar claves nuevas y contrastadas que puedan contribuir a resolver la problemática crítica esbozada. Intentaré, también, contribuir a llenar la laguna crítica, debida a la mínima atención dedicada a la

²¹ Darío Jaramillo Agudelo: *Historia de una pasión*, Valencia, Pre-Textos, 2006, p. 64. De aquí en adelante, se citará por la misma edición.

²² *Ibíd.* pp. 72-73.

²³ Gianni Vattimo: *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 84.

novelística del escritor colombiano. Así pues, de la misma manera que todavía quedan en el aire muchos interrogantes, quedan también abiertas numerosas cuestiones críticas controvertidas. Por ejemplo, un análisis de sus principales inquietudes temáticas y, sobre todo, de los rasgos estilísticos más recurrentes en sus novelas es todavía una tarea pendiente por la falta de profundización de los que existen hasta la fecha y porque, normalmente, dejan al margen *La voz interior* (2006).²⁴ Se trata, pues, a través de esta tesis doctoral, de rendir un modesto pero muy merecido homenaje a un autor cuya proyección va ampliándose con el tiempo, como muestra el premio literario obtenido con su reciente novela, *Historia de Simona* (2010).²⁵ Esta investigación es, también, una propuesta en el sentido en que contempla la posibilidad de que Darío Jaramillo sea, como su admirado Felisberto Hernández, “el arquetipo del escritor marginal” y “desconectado de los cánones literarios”²⁶ que desarrolla “una narrativa peculiar”, “una singular innovación” que hace difícil clasificar su obra. En consecuencia, la hipótesis central de la que parte este trabajo y que le va a servir de guía es que Darío Jaramillo, por ser un escritor que trasciende las limitaciones que imponen los diferentes *ismos* literarios, para moverse libremente a través de las fronteras que distinguen los movimientos estéticos, se caracteriza, sobre todo, por su gran libertad creativa. Esta tesis doctoral constituye, por lo tanto, un esfuerzo por demostrar que su narrativa se inserta dentro de una línea ecléctica, más en sintonía con esa libertad creativa que la caracteriza. Las palabras mismas de Darío Jaramillo dan sentido y seguridad a este planteamiento. En efecto, el autor de *La voz interior* confiesa el carácter abierto, flexible, heterogéneo y conciliador de su narrativa, liberada de la carga de la historia, y que se mueve entre la premodernidad, la modernidad y la época contemporánea. Al

²⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz interior*, Valencia, Pre-Textos, 2006.

²⁵ *Historia de Simona* ganó el premio de “Novela corta José María Pereda” 2010.

²⁶ Véase el texto escrito por Darío Jaramillo con motivo a la celebración del centenario del poeta: “Un centenario: Felisberto Hernández (1920-1964), Anexo, pp. 540-542.

mismo tiempo que reconoce la posible influencia –consciente o no– del “postboom” y de la posmodernidad en sus novelas, afirma tener sus modelos más paradigmáticos en el siglo XIX o, incluso, antes:

Inevitablemente, uno es hijo de su tiempo. No puedo contradecir lo que han dicho de mí porque, además de que es probable que es cierto, uno no toma la decisión de ser posmoderno o premoderno sino que ay gente que lo mira y lo cataloga como una cosa u otra. Ero si me dejan escoger lo que busco, soy un tipo bastante anacrónico.²⁷

Ese tener el pie puesto en muchos terrenos literarios de diferentes épocas a la vez es una tendencia que marca la producción literaria actual en Colombia, según su compatriota William Ospina, caracterizada por la cantidad considerable de búsquedas, posibilitadas por el acceso tanto a lo “nuevo” como a los materiales “usados” del pasado. He aquí lo que dice el escritor:

El presente de la literatura colombiana se caracteriza por la gran cantidad de búsquedas. Nadie se siente sujeto a un solo precepto o a una sola doctrina, sino que cada quien desde su percepción de la realidad, y de sus propias necesidades, trata de crear una literatura con mucha libertad. Tenemos suficiente acceso a la información literaria del pasado y del presente, no somos un país en absoluto aislado.²⁸

Ese camino de gran libertad es el que está tomando el arte contemporáneo, en general, sobre todo a partir de las décadas de los ochenta y noventa. Se trata de un arte que rompe con las visiones ortodoxas a favor de las heterodoxas, que soslaya los unidimensionalismos y asimila el pluralismo a través de la mezcla de todo dentro del mismo espacio.²⁹ Arthur C. Danto, para calificar nuestra era contemporánea, afirma lo siguiente: «Que nada está cerrado [...]. El nuestro es un mundo de profundo pluralismo

²⁷ Véase “Entrevista personal a Darío Jaramillo” en Anexo, pp. 525-526.

²⁸ Winston Manrique Sabogal: “Tres miradas sobre el presente”, Entrevista a Darío Jaramillo, William Ospina, Piedad Bonnet disponible en http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Pais/novela/elpepuculbab/20071124elpbabnar_1/Tes [19/10/2010].

²⁹ Véase Víctor Guédez: “Los ochenta, los noventa y el tránsito hacia el siglo XXI” en *Universitas Humanística* (enero-junio 1994), Nº 39, pp. 43-49; Arturo C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 20.

y total tolerancia, al menos (y tal vez sólo) en arte. No hay reglas».³⁰ A través de un mosaico de términos, Víctor Guédez intenta expresar las diferentes direcciones que toma este arte en toda libertad, «impreciso y huidizo»,³¹ reacio a las normas, a las jerarquías y a las tendencias homogéneas. Se trata de: “Revivalismo”, “Recapitulismo”, “Derivatismo”, “Eclecticismo”, “Confusionismo”, “Recesionismo”, “Casualismo”, “Apropiacionismo”, “Hibridismo”, “Caducismo”, “Amalgamismo”.³² La pregunta que cabe aquí es con qué nombre definir la narrativa de Darío Jaramillo que reúne al menos tres de esas características reseñadas por Guédez: “Eclecticismo”, “Caducismo” y “Hibridismo”. El primero y el segundo son reconocidos por la mayoría de los críticos como principios centrales en el pensamiento posmoderno, como marcos de su entrañable “heterogeneidad discursiva y estilística carente de norma”³³ y su pluralismo que se oponen a la idea de unidad, identidad, totalidad y universalidad.³⁴ Además, tanto Darío Jaramillo como su narrativa parecen encajar perfectamente en la descripción del escritor y novela posmodernos ideales, según la concepción de John Barth:

Mi autor postmodernista ideal no se limita sólo a repudiar ni a imitar a sus padres modernistas del siglo veinte o a sus abuelos premodernistas del siglo diecinueve. Ha digerido la primera mitad de nuestro siglo, pero ello no le supone una carga [...]. Aspira a una ficción más democrática que algunas maravillas del modernismo tardío [...]. La novela postmodernista ideal estaría por encima de la lucha entre realismo e irrealismo, forma y contenido, literatura pura y comprometida, novelas literarias y populares...³⁵

La posmodernidad es, en sí misma, un término muy polémico, que destaca por su vaguedad, por lo que algunos lo tildan de ser un concepto vacilante, equívoco, impreciso e imposible de identificar, con seguridad, como su genitor, la modernidad.³⁶

³⁰ Artur C. Danto: *Después del fin del arte...op. cit.* p. 20.

³¹ Víctor Guédez: “Los ochenta, los noventa y el tránsito hacia el siglo XXI”...*loc. cit.* pp. 43-49.

³² *Ibíd.* p. 45.

³³ Frederic Jameson: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 43-47.

³⁴ Terry Eagleton: *The Illusions of Postmodernism*, Blackwell, 1996, pp. 25-26.

³⁵ John Barth: *Textos sobre el postmodernismo (Textos bilingüe)*, Introducción y notas de Cristina Garrigós, León, Universidad de León, 2000, p. 55.

³⁶ Véase Saúl Yurkievich: *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus, 1996, p. 12.

Desde su acuñación hasta el momento de hoy, el término ha hecho correr ríos de tinta y el debate sobre lo que significa realmente el sufijo (pos) que la une a la modernidad sigue todavía abierto; es más, algunos discuten incluso su existencia. La resistencia hacia el término posmodernidad es, por otra parte, más fuerte en América Latina que vacila en apropiárselo por algunas consideraciones que estipulan que la realidad del subcontinente –su supuesto retraso por formar parte del Tercer Mundo– es diferente de la de Europa o Estados Unidos –donde nace el término– que están ya en la era del capitalismo avanzado. Por lo tanto, en el subcontinente, se tiende a menudo a denominar la posmodernidad “modernidad” acompañada de muchas variaciones tales como “periférica”, “heterogénea”, “movediza”, “de las orillas” etc.³⁷ O sencillamente, a través de una voluntad de recodificación en el contexto latinoamericano, se usa la expresión “posmodernidad periférica”. Todo ese debate y esa polémica apuntan al posicionamiento del término posmodernidad como una categoría provisional, “*a temporal panopticon*” como sugiere Eduardo Mendieta, que todavía está a la espera de la elucidación de sus raíces.³⁸ Ese argumento es, entre otros motivos, lo que explica mi inclinación hacia la adopción de “posmodernidad” como término válido, por su gran capacidad integradora que puede servir de manera eficiente a los propósitos de la presente investigación: ubicar la obra narrativa ecléctica y excéntrica de Darío Jaramillo.

Así pues, como expresa el título de este trabajo, se opta por ubicar la obra del escritor colombiano dentro de un concepto inspirado por el mismo Raymond Williams,

³⁷ Véase José Joaquín Brunner: “Modernidad: centro y periferia. Claves de lectura” en *Revista de estudios públicos* (2001), Nº 83, pp. 242-263; Saúl Yurkievich: *La movediza moder...op. cit.* p. 12; Néstor García Canclini: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D. F. /Buenos Aires, Grijalbo, 1990/1995, p. 23- “¿Demasiado determinismo o demasiado hibridación?” en Sarah de Mojica (comp.): *Culturas híbridas –No simultaneidad- Modernidad periférica. Mapas culturales para la América Latina*, Berlin, Wissenschaftlicher Verlag, 1992/2000, pp. 75-80.

³⁸ Eduardo Mendieta: “From Modernity, Through Postmodernity, To Globalization: zapping Latin America” en Alfonso de Toro (ed): *Cartografías y estrategias de la “postmodernidad” y la “postcolonialidad” en Latinoamérica. “Hibridez” y “Globalización”*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2006, pp. 61-91.

que acaba considerando a Darío Jaramillo, Rodrigo Parra Sandoval y Nicolás Suescún como escritores “discretamente postmodernos”.³⁹ “Posmodernidad discreta” es, por lo tanto, un concepto que permite expresar el reconocimiento de la tendencia posmoderna en la narrativa del autor de *La muerte de Alec*, pero conviviendo siempre armónicamente con restos de la sensibilidad anterior, particularmente con la modernidad, a diferencia de lo que ocurre con el novelista puramente posmoderno que transitaría a través de la historia de la literatura como «un nómada errante que reactualiza el pasado interiorizándolo y contaminándolo de presente y de vivencias personales, deconstruyéndolo y fragmentándolo sin identificarse nunca con él».⁴⁰ “Posmodernidad discreta” permite, en consecuencia, matizar el alto grado de compromiso del escritor colombiano con este movimiento estético y darle nombre a la ambivalencia, de muy ricas e ilustrativas consecuencias, en su obra narrativa. En efecto, según el DRAE, el adjetivo “discreto” significa “dotado de discreción” y tiene entre otras acepciones: “moderado”, “sin exceso”.⁴¹ Así pues, “posmodernidad discreta” supone una mayor apertura que permite trascender las limitaciones del término “postmodernidad” –si no la consideramos como el “todo vale”–, para integrar y dar cabida a las posibles vinculaciones de Darío Jaramillo con el “postboom” y la tradición narrativa de la novela decimonónica. Lo que se pretende averiguar, pues, es hasta qué punto está su narrativa vinculada a estos dos movimientos literarios con los que le relaciona la crítica y hasta qué grado llega su voluntario anacronismo o el gusto por estéticas de otros tiempos.

Para llevar a cabo tal tarea trabajaré a partir de un *corpus* formado por *La muerte de Alec*, *Cartas cruzadas* y *La voz interior*. Esta elección se explica, en primera

³⁹ Raymond Williams: *Postmodernidades latinoamericanas.... op. cit.* p. 109.

⁴⁰ Marina Gálvez Acero: “Reflexiones sobre lo postmoderno “avant la lettre: un problema de hermenéutica”....*loc. cit.* pp. 211-226.

⁴¹ Véase *Diccionario de la lengua española. Real Academia Española*, Vigésima Segunda Edición (2001), p. 563.

instancia, por una razón muy subjetiva que no es sino la inclinación personal por esas tres novelas. Por otra parte, esta opción está guiada por dos motivos fundamentales: En primer lugar, *La muerte de Alec* y *Cartas cruzadas* son las dos novelas que más han interesado a la crítica y, por lo tanto, las obras que están en el centro de la polémica crítica sobre la ubicación de la obra narrativa de Darío Jaramillo. En segundo lugar, está presente el interés por analizar la novelística de Darío Jaramillo desde su comienzo, para constatar intuiciones, ver si existe una evolución o/y pervivencia de las ideas, temas y técnicas narrativas del autor. Así, *La muerte de Alec*, es uno de sus primeros textos que contiene reflexiones metaliterarias y un homenaje al género epistolar, como las otras dos novelas de la tríada, pero los puntos de disensión son más que los que comparten. Hay un punto de inflexión, pues, tras esta novela que es interesante subrayar. *Cartas cruzadas* y *La voz interior*, por su parte, han sido elegidas entre otras razones por ser, a nuestro parecer, novelas que ponen en práctica de forma idónea el programa estético expuesto por el autor colombiano en su libro autobiográfico: *Historia de una pasión*. Además, son las que más resaltan su compromiso con la realidad colombiana y su mirada crítica sobre el país. Al mismo tiempo, *La voz interior* presenta el interés de ser, hasta hoy, la única novela miscelánea basada en un diario íntimo que ha escrito, por lo que ofrece otra perspectiva a la hora de analizar su producción.

El presente estudio se estructurará en tres grandes capítulos. En el primero, se hace un recorrido por la historia socio-política, cultural y literaria de Colombia, desde el año 1960 hasta el año 2006. Esta perspectiva histórica permite insertar la producción narrativa de Darío Jaramillo en un marco diacrónico que se explica por la importancia que cobra el contexto como realidad complementaria y, como dimensión imprescindible para una mayor comprensión del texto literario. Por este motivo, la delimitación temporal (1960-2006), que abarca más de cuatro décadas de la historia de Colombia,

incluye el periodo que corresponde a la ambientación histórica de la mayoría de sus novelas y el periodo de su producción que va desde *La muerte de Alec* (1983) hasta *La voz interior* (2006). Por consiguiente, en el primer apartado de este capítulo, se intentará seguir la ruta que toman los cambios socio–políticos que intervienen en la sociedad colombiana a partir de los años sesenta y se destacarán, al mismo tiempo, los acontecimientos más significativos que conducen a la crisis de las instituciones. Tampoco se le restará importancia a los cambios ocurridos a nivel literario. El segundo apartado, titulado “Posmodernidad y la compleja ubicación de la obra de Darío Jaramillo”, se dedicará a la contextualización de Darío Jaramillo y su producción literaria. Sustentado principalmente en *La muerte de Alec*, *Cartas cruzadas* y *La voz interior* –aunque se recurrirá a las demás novelas que conforman la producción narrativa de Darío Jaramillo como fuentes secundarias para buscar ejemplos ilustrativos–, el segundo capítulo, titulado “Leitmotivos del desencanto y otros motivos”, versará sobre el análisis de las diferentes inquietudes temáticas del autor colombiano, que reflejan la ambivalencia que atraviesa toda su narrativa siempre oscilante entre diferentes visiones y tendencias, a veces contradictorias e irreconciliables. Así pues, en el primer apartado de este segundo capítulo, el énfasis se pondrá en las problemáticas relaciones interpersonales del hombre contemporáneo. En el siguiente apartado se subrayará el compromiso del escritor con el cíclico problema del narcotráfico en Colombia y la perspectiva particular que tiene el autor de *Cartas cruzadas* sobre el fenómeno. El tercero y último apartado, “De centros, periferias y nuevas jerarquías”, será un acercamiento a la caída de los ídolos de la modernidad en el universo ficcional de Darío Jaramillo y sus consecuencias. Después del análisis del universo temático en que se mueve el escritor colombiano, se indagará también en la postura paradójica, ambigua y ecléctica de la narrativa de Darío Jaramillo desde una perspectiva narratológica, desde

el análisis de los aspectos formales y técnicas narrativas más recurrentes de su narrativa. Se atenderá, en un primer apartado, a la tendencia metaficcional de sus novelas que siguen una línea muy posmoderna de obras «confinadas en sí mismas, sin más intereses que las puramente derivadas de su propia realidad artística y la de su creador [Narrador]». ⁴² Se analizan, luego, en un segundo apartado, las ricas perspectivas del diálogo permanente que mantienen las novelas del escritor colombiano con algunos textos de la tradición literaria, como muestra del fin de la idea de originalidad de la obra de arte en la era contemporánea a través de la parodia y el pastiche. El tercer apartado, titulado “reescritura de la intimidad”, atiende al retorno de dos géneros mayores de la tradición literaria: la novela epistolar y el diario íntimo. Se pondrá el énfasis en las renovaciones y reestructuraciones que aporta el autor de *La voz interior*. El cuarto apartado que cierra este último capítulo se refiere al tratamiento del tiempo y del espacio a través de las tres novelas que forman el *corpus* de esta investigación. Se concluye este recorrido con el necesario balance y perspectiva sobre la narrativa de Darío Jaramillo y con una bibliografía, así como un anexo que recoge dos entrevistas personales con el autor, ambas inéditas y que contribuyen, junto a otros documentos, a enriquecer el valor de la investigación.

En definitiva, se aspira a ofrecer una visión, lo más completa y profunda posible, sobre la obra de Darío Jaramillo, por lo que se opta por un planteamiento metodológico que integra diversos niveles y puntos de vista teóricos con el objetivo de tratar todos los aspectos que puedan resultar pertinentes. Este procedimiento ecléctico es necesario para hacer frente a una obra narrativa tan heterogénea como la del escritor colombiano, que no puede ser abordada desde una única y excluyente perspectiva metodológica. Por eso, se intentará encauzar y perfilar esta investigación sobre la base de diversos marcos

⁴² Marina Gálvez Acero: “Reflexiones sobre lo postmoderno “avant la lettre: un problema de hermenéutica”.....*loc. cit.* p. 222.

teóricos y metodológicos, entre los cuales habría que destacar, en primer término, la posmodernidad y la narratología.

Quisiera acabar esta introducción mencionando que el presente trabajo no pretende agotar el tema. Deja un camino abierto a futuras investigaciones que quieran continuar examinando la producción novelística de Darío Jaramillo y arrojando luz sobre otros aspectos narrativos sin explorar. Mi voluntad es, sobre todo, dar visibilidad a la obra de Darío Jaramillo e invitar a su conocimiento y lectura.

I.2. Metodología

El primer marco, la posmodernidad, es un enfoque teórico–metodológico que resulta preciso para el análisis, tanto a nivel temático como a nivel estructural, de la presencia de la sensibilidad de esta estética contemporánea en la narrativa de Darío Jaramillo. Con ese término, se pretende traducir la “crisis de la modernidad” y los cambios coetáneos que afectan todas las áreas, imponiendo una nueva dirección, una reconfiguración y reestructuración en el pensamiento: arte, filosofía, política, literatura etc. En palabras de Alfonso de Toro, la posmodernidad conduce

a una relectura deconstruccionista y recodificadora que superan binarismos tales como “realidad vs. ficción” entre lo “público vs. lo privado”, llevando a la disolución de los géneros y finalmente a una nueva distribución y reorganización de los diversos parámetros culturales, sociales y económicos.⁴³

Existe una cantidad considerable de teorías de la posmodernidad que intentan, cada una, captar la esencia de esa estética, con contribuciones de nombres tan prestigiosos como los de Benjamin –en tanto precursor–, Fukuyama, Habermas, Baudrillard etc. Las aportaciones de Jean François Lyotard son fundamentales en este sentido. La difusión misma del término de posmodernidad es atribuida a la publicación

⁴³ Alfonso de Toro: “Introducción. Más allá de la “postmodernidad”, “postcolonialidad” y “globalización”: hacia una teoría de la hibridez” en Alfonso de Toro (ed.): *Cartografías y estrategias de la.....op. cit.* pp. 9-44.

de su libro *La condition postmoderne* (1979) que anuncia el fin de los metarrelatos y, también, de las grandes interpretaciones generales como el socialismo, el cristianismo o la ideología del progreso.⁴⁴ Por esa razón, el pensador francés define la posmodernidad como el estado de la cultura después de las transformaciones que afectan las reglas de juego de la ciencia, la literatura y las artes, a partir de finales del siglo XIX.⁴⁵ Esta caída de los grandes centros de la modernidad supone, pues, la dinamitación de la noción de consenso y la apertura hacia la discusión, el pluralismo de sentido, y sobre todo, abre paso al fuerte escepticismo posmoderno sobre “la verdad” y la “realidad”.⁴⁶ Tampoco se le pueden restar importancia a las valiosas aportaciones de Gianni Vattimo que identifica la posmodernidad como la era de la post-historia (rechazo de la posibilidad de una historia universal como historiografía, como curso unitario de los acontecimientos, el cual genera una multiplicación de “los centros de historia”)⁴⁷ y de *las masas media*. Esas últimas suponen la apertura hacia lo otro y la dominación del concepto de diferencia, en detrimento de los principios de jerarquías y las divisiones binaristas que rigen la modernidad.⁴⁸ Como señala Linda Hutcheon: «The concept of alienated otherness (based on binary oppositions that conceal hierarchies) gives away».⁴⁹ La teórica canadiense es una referencia obligada en toda disquisición sobre la posmodernidad. Su poética de la posmodernidad se desarrolla en torno a la relación paradójica que mantiene ésta con la modernidad (el pasado). Considera la posmodernidad como un término habitado por una contradicción inherente que estriba

⁴⁴ Jean François Lyotard: *La condition postmoderne*, Paris, Les Minuits, 1979, pp. 63-68.

⁴⁵ *Ibíd.* p. 7.

⁴⁶ Véase María del Carmen África Vidal: *¿Qué es el posmodernismo?*, Alicante, Universidad de Alicante, 1989, pp. 52-53.

⁴⁷ Gianni Vattimo: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 2007, pp. 16-17.

⁴⁸ Gianni Vattimo: *La sociedad transparente...op. cit.* p. 84.

⁴⁹ Linda Hutcheon: *A poetics of postmodernism. History, Theory, Fiction*, London and New York, Routledge, 1996, p. 12.

en “la presencia del pasado”⁵⁰ que se manifiesta por la revisión crítica, y el diálogo irónico del arte y la sociedad con el pasado. Advierte, sin embargo, que eso no es un retorno nostálgico al pasado, ni la recuperación del pasado como una época dorada: “It is always critical reworking, never nostalgic “return”.”⁵¹ Su poética de la posmodernidad constituye una contribución muy interesante por plantear algunas de las características, quizás fundamentales, de la literatura posmoderna, presentes todas en la narrativa de Darío Jaramillo y analizadas en este trabajo. Se trata de la presencia de la parodia, “a perfect postmodern form” que incorpora y desafía a la vez lo que está parodiando⁵² y el pastiche como “a liberating challenge to a definition of subjectivity and creativity” para el artista postmoderno.⁵³ Hutcheon destaca entre otros aspectos importantes de la literatura posmoderna la fluidez de las fronteras entre los géneros, entre arte y vida y la negación y alejamiento de la omnipresencia narrativa.⁵⁴ Al lado de las aportaciones de William H. Gass, Robert Alter, entre otros, sobre la metaficción, la teoría que desarrolla también sobre el carácter narcisista (metaficcional) de los textos posmodernos constituye uno de los bagajes teóricos más completos que se ha desarrollado hasta ahora sobre el tema, para abordar la tendencia a autoexaminarse como realidad textual y su consecuente cambio de relación entre la voz narrativa y el lector, obligado a dialogar con él, a participar en la construcción del sentido del texto.⁵⁵ Ihab Hassan, uno de los primeros en aplicar la posmodernidad en la literatura, determina una serie de aspectos que la definen: voluntad de deshacer, apertura, disyuntiva, desviación, formas indeterminadas, fragmentación del discurso e ideología de la

⁵⁰ Linda Hutcheon: *A poetics of postmodernism. History...op. cit.* p. 4.

⁵¹ *Ibíd.* p. 4.

⁵² *Ibíd.* p. 11.

⁵³ *Ibíd.* p. 11.

⁵⁴ *Ibíd.* pp. 9-10.

⁵⁵ Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, London, Routledge, 1991. pp. 25-26. «La lectura era más fácil, una experiencia más controlable y confortable; el lector, hoy, está obligado controlar, a organizar, a interpretar. Se ve asaltado por todas partes, a menudo, por el propio texto literario autoconsciente». La traducción es mía.

fragmentación.⁵⁶ Ahora bien, más allá de posturas divergentes sobre lo que significa el prefijo “pos” de posmodernidad –por si es ruptura total con la modernidad como defienden Jürgen Habermas, Frederic Jameson, Terry Eagleton entre otros o si es, al contrario, una continuación y remodelación de la modernidad como sostiene Linda Hutcheon– se pueden destacar una serie de elementos característicos, consensuados, que definen la estética posmoderna. Todos esos rasgos, a saber: espíritu iconoclasta, provocación, cuestionamiento de todo principio, crisis de la verdad, pluralismo, hibridismo, fragmentación, disensión, diferencia en detrimento de los principios jerárquicos y maniqueos que regían la modernidad, combinados con las aportaciones sociológicas de Lipovetsky y Bauman⁵⁷ sobre el hedonismo, el individualismo, la transitoriedad, la inestabilidad y la liberación ante las normas constituyen las claves más sobresalientes del espíritu posmoderno. La literatura posmoderna se articula, también, alrededor de algunas claves establecidas como paradigmas identificadores que la profesora Francisca Noguero Jiméñez sintetiza en seis grandes puntos:

- a- Escepticismo radical, consecuencia del descreimiento en los metarrelatos y en las utopías. Para demostrar la inexistencia de verdades absolutas, se recurre frecuentemente a la paradoja y el principio de contradicción.
- b- Textos excéntricos, que privilegian los márgenes frente a los centros canónicos de la modernidad. Esta tendencia lleva a la fragmentación de temas, personajes, registros lingüísticos y formatos literarios que habían sido relegados hasta hora a un segundo plano.

⁵⁶ Ihab Hassan: “The Question of Postmodernism” en Harry R. Garvin (ed.): *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1980, pp. 117-126.

⁵⁷ Gilles Lipovetsky: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1992 y *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los tiempos democráticos*, Barcelona, Anagrama, 1994; Zygmunt Bauman: *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid, Akal, 2009, *Modernidad líquida*, México, Fondo De Cultura Económica, 2003.

c- Golpe al principio de unidad, por el que se defiende la fragmentación frente a los textos extensos y se propugna la desaparición del sujeto tradicional en la obra artística.

d- Obras “abiertas”, que exigen la participación activa del lector, ofrecen multitud de interpretaciones y se apoyan en modos oblicuos de expresión como la alegoría.

e- Virtuosismo intertextual, reflejo del bagaje cultural del escritor y por el que se recupera la tradición literaria aunando el homenaje al pasado (pastiche) y la revisión satírica de éste (parodia).

f- Recurso frecuente al humor y la ironía, modalidades discursivas que adquieren importancia por definirse como actitudes distanciadoras, adecuadas para realizar el proceso de carnavalizar la tradición, fundamental en el pensamiento.⁵⁸

Todas esas características reseñadas gracias a los diferentes aportes teóricos sobre la posmodernidad servirán de instrumento de análisis en esta investigación, para constatar semejanzas con la obra narrativa de Darío Jaramillo y, también, para contrastar elementos discordantes y, en este sentido, subrayar rasgos distintivos.

Por este motivo, aunque de manera muy secundaria, se recurrirá a la teoría del “postboom”, especialmente, a las aportaciones de Donald Shaw, Alejo Carpentier y Antonio Skármeta, como instrumento analítico imprescindible para rastrear y determinar el nivel de influencia de dicha estética en la narrativa de Darío Jaramillo, sobre todo en su universo temático. Como teoría, el “postboom” será particularmente relevante para establecer, en algunos escasos puntos, la conexión de *Cartas cruzadas* con esta estética y, por lo tanto, matizar considerablemente la inscripción de Darío Jaramillo como escritor del “postboom”. Uno de los principios fundacionales de este

⁵⁸ Francisca Noguerol Jiménez: “Evolución del micro-relato hispanoamericano” en Eduardo Becerra (coord.): *Narrativa y poesía hispanoamericana (1960-1990)*, Lleida, Universidad de Lleida, 1996, pp. 45-57.

movimiento estético es el compromiso político y social del escritor que se erige como testimonio de su tiempo, a través de un nuevo realismo caracterizado por el retorno a la realidad latinoamericana, y volviendo la mirada hacia su presente y su cotidianeidad. Como preconiza Alejo Carpentier, se trata para los escritores que reinvidican el “postboom”, de convertirse en los “cronistas de Indias” de la época contemporánea, volviendo a la novela social de acción “grande y pública” a través de un nuevo realismo que capta y dramatiza una realidad latinoamericana más complicada con el surgimiento de las grandes urbes.⁵⁹ Los cultivadores del “postboom” —exiliados la mayoría a causa de difíciles situaciones políticas en sus países de origen castigados, a menudo, por regímenes militares dictatoriales o/y totalitarios— se caracterizan, asimismo, por su compromiso político y una militancia que no deja de constituir un paradigma importante para definir sus novelas, aunque con matices. Como advierte Luisa Valenzuela, no se trata de llegar a un extremismo que convierte al escritor en un juez o justiciero, sino de cuestionar, perturbar y renovar las ideas, dejando expresarse “el animal político” que llevan en él.⁶⁰ Entre otras características que identifican la novela del “postboom”, se pueden destacar el privilegio de la sexualidad como tema, la aceptación de la cotidianeidad como “punto de arranque para la fantasía”, la presencia de los *mass media*.⁶¹ Esta última explica la incorporación de elementos del cine, de la música popular, del deporte, del cómic en la novela del “postboom”. Asimismo, en su voluntad de “democratización del acto literario”,⁶² los escritores del “postboom” visibilizan y dan voz a las minorías étnicas, a las mujeres, a los exiliados y homosexuales, generalmente excluidos de la tradición narrativa. Los giros coloquiales de las jergas callejeras se integran, también, en una literatura testimonial volcada en el aquí y ahora de las urbes

⁵⁹ Alejo Carpentier: “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo” en *Ensayos*, Habana, Letras cubanas, 1984, pp. 148-167.

⁶⁰ Luisa Valenzuela: “Pequeño manifiesto” en *Hispanamérica* (1986), N° 45, pp. 81-85.

⁶¹ Antonio Skármeta: “Perspectiva de los novísimos” en *Hispanamérica* (1982), N° 28, pp. 49-64.

⁶² *Ibíd.* pp. 53-54.

latinoamericanas. Y desde un punto de vista formal, el “postboom” supone un retorno a formas narrativas más realistas, sin caer en la búsqueda de técnicas narrativas, o en la “literaturización” de la novela que caracterizó al “Boom”, con el objetivo de alcanzar un mayor público lector. Por eso, se recuperan y se renuevan géneros considerados como menores por la tradición literaria, pero en los que la realidad desempeña un papel fundamental. Se trata de la nueva novela histórica, la neopolicial o la novela de ciencia ficción y algunos otros géneros autobiografías y dietarios.⁶³ Como sintetiza uno de sus mayores investigadores, Donald Shaw, la característica central del “postboom” es el retorno a la referencialidad, pero el crítico destaca entre otros rasgos prominentes la mayor accesibilidad al lector, una mayor preocupación por la situación social, un mayor nivel de dramatismo, el redescubrimiento del tema amoroso, la exploración de la nueva manera de ser de los jóvenes y la incorporación de elementos *pop*.⁶⁴

Como segundo marco teórico–metodológico, se utilizará la narratología para estudiar los aspectos formales de la obra novelística de Darío Jaramillo, pero siempre teniendo en cuenta la relación de complementariedad entre el fondo y la forma, que mantienen un diálogo sostenido a lo largo de la obra literaria. Ahora bien, el interés por del texto como realidad lingüística ya venía cogiendo fuerza con los formalistas rusos (Jakobson, Tomashevskij, Tynjanov o Propp), cuyos estudios se erigen como pioneros en el tema. Este último, en su consagrada *Morfología del cuento*, destaca la idea de función, entendida como “la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga”,⁶⁵ un elemento constitutivo que va a resultar un elemento clave en el análisis de la narrativa. Sin embargo, como advierte

⁶³ Véase Francisca Noguero Jiméñez: “Última narrativa hispanoamericana” en *Cuatro paisajes*, Roma, Instituto Cervantes, 2010, pp. 87-117.

⁶⁴ Donald Shaw: “El posboom” en *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 259-276.

⁶⁵ Vladimir Propp: *Morfología del cuento. Seguida de Transformaciones de los cuentos maravillosos y de E. Méléntinski. El estudio estructural y tipología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1974, p. 33.

Gérard Genette, la naratología no podría considerar sólo el texto narrativo en sí. Se centra más bien de la relación entre la historia (los acontecimientos desarrollados), la narración (el acto narrativo del historiador) y el relato (el producto de esa acción).⁶⁶ Por esta razón, siguiendo las propuestas de Susana Onega y José Angel García Landa de abrir nuevas líneas de investigación en el análisis de la narrativa, se considera la narratología en un sentido más amplio e integrador. En efecto, se critica a menudo la tendencia de los estudios narratológicos a centrarse en el estructuralismo, por lo que sacrifican las otras dimensiones que implica el concepto de narratología cuyo significado etimológico es “the science of narrative”.⁶⁷ Como declaran los dos, “narratology now appears to be reverting to its etymological sense, a multi-disciplinary study of narrative which negotiates and incorporates the insights of many other critical discourses that involve narrative forms of representation”.⁶⁸ Por lo tanto, la narratología integra también los estudios de los géneros, el psicoanálisis, la respuesta crítica del lector y la crítica ideológica. El estructuralismo literario, los estudios semiológicos y el post-estructuralismo constituyen la mayor aportación a los estudios narratológicos modernos y posmodernos. Las contribuciones de Tzevetan Todorov, Gérard Genette, Algirdas Greimas, Mieke Bal, entre otros, se centran en el sistema de organización del discurso literario y en la investigación de las estructuras de las obras literarias. Se trata de estudiar la forma y el funcionamiento de la narrativa, de ver cómo están dispuestos los elementos que a nivel lingüístico la constituyen, la forma en qué los temas son presentados etc. No obstante, con las diferentes aportaciones, se evidencia la diversidad de las aproximaciones, sobre todo en cuanto a las diferentes categorías a tomar en cuenta en el análisis del relato. Siegfried J. Schmidt distingue tres dominios de

⁶⁶ Gérard Genette: *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 3.

⁶⁷ Susana Onega y José Angel García Landa (ed.): “Introduction” en *Narratology: An introduction*, London And New York, Longman, 1996, p. 1.

⁶⁸ *Ibíd.* p. 1.

investigación narratológica que se refieren al análisis de las técnicas narrativas, al análisis de las leyes e irregularidades que rigen el universo narrativo o la lógica de las acciones y de las relaciones entre personajes y al análisis de las relaciones entre unidades narrativas y su manifestación en el discurso (la relación historia–narrativa–discurso).⁶⁹ Roland Barthes identifica, a su vez, tres niveles de descripción: el nivel de las funciones (en el sentido que tiene en Propp), el nivel de las acciones (sentido que tiene en Greimas cuando habla de personajes como actantes) y el nivel del discurso (Todorov).⁷⁰ Julien Algirdas Greimas insiste en los modelos actanciales y distingue seis actantes semántico–sintácticos constituidos por los personajes compilados en cualidades de sus funciones como “sujetos o objetos”, “destinador o destinatario”, “adyuvante o oponente”, en la narración.⁷¹ Gérard Genette, al contrario, pone el énfasis en el tiempo, el modo y la voz como categorías fundamentales que rigen la estructura del relato.⁷² Así pues, porque el análisis narrativo está enfrentado a una pluralidad de relatos, es necesario ponerse en la misma perspectiva que Roland Barthes, que preconiza partir de un modelo hipotético de descripción, para llegar a “las especies que a la vez participan y se separan de él”, gracias a un procedimiento deductivo.⁷³ En consecuencia, la narratología como marco teórico–metodológico no constituye un fin en sí en esta tesis doctoral; sólo servirá de medio o guía, para el estudio de los aspectos formales en la novelística de Darío Jaramillo. Por lo tanto, los dominios de investigación narratológica son determinados y configurados según las necesidades de la indagación de la hipótesis central que articula la presente tesis doctoral, por lo que se tomarán en cuenta los

⁶⁹ Siegfried J. Schmidt : “Théorie et pratique d’une étude scientifique de la narrativité littéraire” en C. Chabrol (ed.), *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, p. 152.

⁷⁰ Roland Barthes: “Introducción al análisis estructural de los relatos” en Tzevetan Todorov (coord.): *Análisis estructural del relato*, México, Premiá, 1990, pp. 7-38.

⁷¹ Julien Algirdas Greimas: “Reflexiones acerca de los modelos actanciales” en *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Versión española de Alfredo De La Fuente, Madrid, Gredos, 1976, pp. 263-293.

⁷² Véase Gérard Genette: *Figures III*, Paris, Du Seuil, 1972.

⁷³ Roland Barthes: “Introducción al análisis estructural de los relatos” en Tzevetan Todorov (coord.): *Análisis estructural...op. cit.* p.8.

aspectos más representativos y susceptibles de confirmar el carácter ecléctico de la narrativa de Darío Jaramillo. Sin embargo, se recurrirá particularmente a las aportaciones de Gérard Genette (tiempo, voz, modo) y más concretamente, también, a los estudios de los géneros que integran el dominio de la narratología, para hacer frente al análisis de la novela epistolar y la novela-diario íntimo en la narrativa de Darío Jaramillo, observando el respeto de las reglas y las desviaciones e innovaciones. Como los define Todorov, cuyas aportaciones teóricas sobre el tema están reconocidas por todos, los géneros “son, pues, unidades que pueden describirse desde dos puntos de vistas diferentes, el de la observación empírica y el del análisis abstracto [...]. Un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas”.⁷⁴ Por lo tanto, los estudios teóricos de Laurent Versini y Frédéric Calas sobre el género de la novela epistolar serán particularmente relevantes en esta investigación, así como las contribuciones de Mijail Bajtín sobre la novela polifónica, que concierne directamente a *Cartas cruzadas*. Por la misma razón, se utilizarán las teorías del diario íntimo de Alain Girard y de Béatrice Didier, con el objetivo de identificar hasta qué punto se respetan sus reglas y códigos de funcionamiento, también las innovaciones que se aportan en *La voz interior* de Darío Jaramillo. La crítica post-estructuralista, más precisamente la teoría de la deconstrucción de Jacques Derrida, tiene una importancia capital en esta investigación en la medida en que es un instrumento eficiente que sirve a la expresión de la desconfianza hacia el lenguaje y a la tendencia de las novelas posmodernas a deconstruir sus propios discursos. En efecto, la deconstrucción se alza contra las pretensiones científicas de los estructuralistas sobre el texto, rechaza la *mímesis* y la representación como referencias, como imágenes de presencia, se entiende como intuición y “estrategia de escritura sobre escritura”, porque

⁷⁴ Tzevetan Todorov: “El origen de los géneros” en Miguel A. Garrido Gallardo (coord.): *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, pp. 31-48.

es una operación de desmontaje que implica una propuesta constructiva. Como lo define el propio Derrida, la deconstrucción es:

La operación de desmontar un edificio o artefacto, para que puedan aparecer sus estructuras a la vista, sus nervaduras, y al mismo tiempo, pueda observar la precariedad de su estructura formal que, en el fondo, no explica nada; puesto que no constituye un centro, ni un principio, ni una fuerza, y ni siquiera expresa la ley de los acontecimientos.

Como últimas herramientas que integran este marco teórico-metodológico ecléctico que enmarca la investigación, la novela decimonónica (Balzac, Flaubert, Tolstoï etc.) servirá de instrumento de análisis ineludible para rastrear los vínculos de la obra narrativa de Darío Jaramillo con la tradición novelística del siglo XIX. La novela decimonónica se caracteriza por su carácter referencial y el cultivo del “realismo” que postula la comprensión de la obra artística como reflejo de la realidad, en fuerte relación con la realidad sociopolítica y económica del momento histórico en que se produce. Entre otras cosas, destaca también por sus pretensiones moralistas y por la subordinación de la forma al contenido. Todo eso, remite a la inevitable relación entre literatura y sociedad y a la necesidad de considerar la obra literaria dentro de su contexto histórico y social. Por esa razón, se tomarán en cuenta los estudios sociales y culturales como parámetro de análisis, particularmente las aportaciones de Georges Lukács⁷⁵ y Pierre Bourdieu⁷⁶ en esta investigación.

⁷⁵ Véase György Lukács: *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península, 1989.

⁷⁶ Pierre Bourdieu: *Les règles de l'art*. Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Seuil, 1992.

II. Un recorrido socio-político y cultural por Colombia y su literatura (1960-2006)

“La historia es, a la vez, una arbitraria sucesión de hechos y el fundamento legitimador del poder”

Darío Jaramillo.

II.1. El contexto histórico-político y sus implicaciones literarias

Desde la década de los sesenta, Colombia ya presenta el perfil de una sociedad moderna, con una rápida urbanización e industrialización, así como la emergencia de nuevas fuerzas sociales. Esa nueva realidad es el motor de algunas transformaciones fundamentales que se hacen más notables en la década de los setenta. Además, el impacto de dimensión continental que tiene la Revolución Cubana (1959) en toda América Latina como mensaje de esperanza o demostración de la posibilidad de derrocar a los viejos sistemas autoritarios que gobiernan en la mayoría de esos países, contribuye al despertar de la conciencia popular y de su capacidad para cambiar las cosas. La penetración de la influencia cubana en Colombia es también inevitable y el nacimiento en 1964 de los movimientos guerrilleros comunistas, como el Ejército de Liberación Nacional (ELN) o las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), es la prueba del estímulo en la lucha que supone la Revolución Cubana. Estos movimientos guerrilleros, aunque se transforman con el tiempo en organizaciones éticamente cuestionables, están animados al principio por objetivos utópicos de igualdad y reparto de la riqueza: pretenden ser los portavoces y defensores de una masa popular hundida en la miseria, así como de los excluidos por un sistema sociopolítico destinado a salvaguardar los intereses de una minoría privilegiada. Asimismo, con la llamada “Generación de Transición” que marca los años sesenta y setenta, se hace más visible el rechazo al mundo tradicional. Se pretende así crear un mundo nuevo, más equilibrado y democrático. Este espíritu revolucionario y modernizador se percibe en

los nuevos patrones de conducta que modifican de manera profunda los valores del acervo social heredado. Además, la secularización creciente de la vida con la pérdida de credibilidad y poder de persuasión por parte de la Iglesia, sobre todo entre los jóvenes, y la liberación de la mujer, contribuyen de manera notable a abrir camino a esos nuevos valores y conductas sociales. Por ejemplo, la sexualidad se desvía de la función reproductiva que hasta entonces le había asignado la religión y la moral de la sociedad tradicional; una liberación sexual que, según Marco Palacios, se explica por la profunda modificación que experimenta la imagen de la mujer:

La aceptación de los métodos de control natal, entonces la píldora, se explica según los analistas, por el nivel educativo de la mujer a mediados de 1960. Eso explica, la destrucción del tabú sexual y la liberación que se nota en los años 60/70.⁷⁷

Sin embargo, el sistema político y social se mantiene dentro de los viejos esquemas tradicionales, y no sigue el rumbo de la modernización económica y la ideología progresista que empiezan a predominar en el pueblo. Según muchos analistas de la realidad sociopolítica de Colombia, esa asincronía es, en parte, responsable de toda la ola de violencia que marca la década de los ochenta y convierte al período en el más conflictivo y oscuro de toda la historia de Colombia. En efecto, la continuidad bloquea la modernización del sistema político, a pesar del cese de la alternancia política de partidos, establecido en el año 1975. Así pues, el clientelismo sigue prevaleciendo en el país, lo que no deja muchas opciones a los demás partidos políticos y a las masas populares hostiles al sistema, las cuales tuvieron a veces que recurrir a manifestaciones

⁷⁷ Marco Palacios (coord.): *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida. Su historia*, Bogotá, Norma, 2002, p. 555. La divulgación de los métodos de control natal es favorecida por muchos factores: el rápido crecimiento de las ciudades –en 1938 sólo el 29% de la población vive en las ciudades y al final del siglo el 70%, alcanzando la máxima velocidad de crecimiento entre 1950 y 1960, con Bogotá que llega a 7,2%– y la decadencia de la Iglesia católica con la caída de la proporción de párrocos por habitantes en las ciudades y grandes metrópolis acarrea una deserción creciente de las prácticas religiosas. Hay que señalar el papel de adoctrinamiento que desempeñaba la Iglesia sobre la importancia de la familia y los hijos, para el mantenimiento del statu quo. También es de un gran impacto el creciente acceso de la mujer a la educación. La población analfabeta femenina que es de 405 en 1951, pasa a 29% en 1964 y a sólo 19% en 1973. Véase pp. 555-560 del mismo libro citado.

no institucionalizadas, como la oposición violenta a través de la lucha guerrillera. También son frecuentes las represiones contra las organizaciones campesinas comunistas que amenazan la estabilidad del país.⁷⁸ En tales circunstancias, es casi inevitable la crisis que marca esos años ochenta como subraya María Teresa Uribe:

La premodernidad del mundo de lo político-social, inscrita en un contexto de profundas transformaciones y cambios económicos, tenía que resultar dramáticamente conflictiva, deslegitimante y perturbadora, afectando a la postre a los distintos segmentos sociales y territoriales de la nación.⁷⁹

Si la salida del silencio y la lucha de la mayoría social permiten visibilizar la deslegitimación creciente que sufren las instituciones por parte de una población que ya no cree en ellas, la violencia es sin embargo lo que pone en evidencia y agudiza más la situación de crisis que vive Colombia. A pesar de ser una constante en la historia independiente del país y de abarcar muchos aspectos,⁸⁰ la violencia en los años ochenta incrementa su presencia por el narcotráfico que gana cada día más terreno. Esto se explica, sobre todo, por la capacidad de enriquecimiento rápido que supone para una población inmersa en la pobreza y sin mucha esperanza de futuro. En consecuencia, el negocio del narcotráfico genera nuevos comportamientos, una banalización de la muerte y una violencia generalizada en todo el país. El territorio colombiano ya estaba dividido geográfica e históricamente por la lucha bipartidista entre liberales y conservadores entre los años 1945-1953, por la guerra por el control de las tierras de esmeralda y café entre los años 1954-1964 y por el conflicto armado protagonizado por las guerrillas que actúan desde las zonas campesinas. El narcotráfico es otro fenómeno agravante en esa

⁷⁸ Véase David Roll Vélez: *Un siglo de ambigüedad para entender 100 años de crisis y reformas políticas en Colombia*, Santafé de Bogotá, CEREC, 2001, pp. 526-527 y pp. 183-184.

⁷⁹ María Teresa Uribe: "La coyuntura de los años 80. La multiplicidad de la crisis y la contrastación de factores" en Magdalena Velásquez Toro (coord.): *Las mujeres en la historia de Colombia*, Tomo I, Santafé de Bogotá, Norma, 1995, pp. 283-300.

⁸⁰ Marco Palacios distingue muchas etapas de la violencia en Colombia: la violencia del sectarismo bipartidista que marcó los años 1945 hasta 1953, la mafiosa (1954-1964) relacionada con el control de las tierras, sobre todo las zonas de café y esmeralda, las guerrillas revolucionarias (1961-1989) y la violencia de los años 80, relacionada con el negocio del narcotráfico. Véase *Colombia país fragmentado...op. cit.* pp. 631-655.

repartición del país en zonas de influencia controladas por los diferentes grupos que privatizan la ley. La guerra entre los diferentes carteles por el control de las tierras de la coca, las matanzas de campesinos y asesinatos de autoridades y los secuestros son otras tantas formas de esa violencia. Marco Palacios señala el narcotráfico como «el gatillo que disparó los índices de criminalidad»,⁸¹ sobre todo en zonas como Bogotá, Medellín y Cali que concentran cerca del 70% de los homicidios y asesinatos.

No obstante, más que el narcotráfico en sí, es la pérdida del monopolio del poder por parte del Estado –un poder que empieza a compartir con las guerrillas al servicio de algunos gobiernos locales, con los paramilitares y narcotraficantes–, el mayor responsable de esa generalización de la violencia que instala el caos en el país. La toma en 1980 de la embajada de la República Dominicana y el asalto del Palacio de Justicia en noviembre de 1985 por el grupo revolucionario M-19 son ejemplos de esa crisis de autoridad. Asimismo, la privatización de la ley trasciende a esas organizaciones para alcanzar a la sociedad en todas sus esferas; la violencia, trasladada a lo cotidiano, cobra una forma delictiva y la agresión empieza a legitimarse en la mentalidad de los colombianos.⁸² Esta pérdida de poder ha sido designada con el término de “parainstitucionalidad”, y definida de esta manera:

La parainstitucionalidad significó que la seguridad ciudadana, bien público por excelencia y fundamento ético del Estado de derecho, pasara al control privado; que el Estado renunciase al monopolio de la fuerza legítima para cederle parte de ese patrimonio a un parapoder, cuyos mecanismos de control se escaparon a las posibilidades de un gobierno débil.⁸³

⁸¹ Marco Palacios (coord.): *Colombia país...op. cit.* p. 655. Véase también: María Victoria Uribe (coord.): *Enterrar y callar. Las masacres en Colombia, 1980-1993*, Vol. I, Santafé de Bogotá, Presencia Ltda., 1995, pp. 64-65. La autora explica cómo la baja tasa de escolarización de los jóvenes y el desempleo habían favorecido el incremento de la violencia del narcotráfico; los jóvenes se volvieron sujetos y objetos de la violencia, listos para aprovechar esa oportunidad de ganar un poco de dinero.

⁸² Véase Enrique Chauv, “Agresión reactiva, agresión instrumental y el ciclo de la violencia” en *Revista de estudios sociales*, (junio 2003), N° 15, pp. 47-58.

⁸³ María Teresa Uribe: “La coyuntura de los años 80. La multiplicidad de la crisis y la contrastación de factores” en Magdalena Velásquez Toro (coord.): *Las mujeres en la...op. cit.* p. 296.

A pesar de esta situación caótica y de la pérdida de monopolio del poder, desde la toma de la embajada de la República Dominicana en 1980 por el M-19, empieza un proceso de paz con la promulgación de la Ley de Amnistía y la constitución de una comisión de paz desde el gobierno del presidente Turbay. En esto se nota una clara voluntad por parte de la autoridad estatal de acabar con la violencia. Sin embargo, la mayoría de esos procesos de paz se saldaron en fracaso: en 1982, el presidente Belisario Betancur logra acuerdos con el M-19, los FARC, el EPL y ADO, pero en 1984, el M-19 toma el Palacio de Justicia y el EPL regresa a las armas; otro pacto tiene lugar con el M-19 en marzo de 1990 y con el EPL en febrero de 1991 y el gobierno de César Gaviria consigue la desmovilización de estos dos grupos armados durante un tiempo. Además, la constitución de 1991 considerada como “una de las más modernas y progresista del mundo civilizado”,⁸⁴ parece responder favorablemente a las exigencias de los movimientos sociales y estudiantiles para resolver la miseria social, la exclusión, el conflicto armado y la corrupción. Amplia formalmente los derechos sociales y los derechos específicos de las minorías étnicas, pero sólo es la plasmación en el papel de un mundo mejor porque todos esos problemas persisten. Por ejemplo, la década de los noventa registra un aumento significativo de los secuestros que afectan a todas las clases y grupos sociales: en 1997 el número de secuestros es de 1600, llega a 2144 en 1998 y en 1999 a 2757 secuestrados.⁸⁵ Los gobiernos siguientes continúan, también, con este esfuerzo por lograr resolver definitivamente el conflicto armado, como se comprueba con la llegada al poder de Álvaro Uribe el 26 de Mayo de 2002 que se queda hasta 2010.

⁸⁴ Véase Adolfo Chaparro Amaya: “La constitución del 1991” en Carolina Galindo Hernández (coord.): *Génesis y transformación del estado nación en Colombia. Una mirada topológica en los estudios sociales desde la filosofía política*, Bogotá, Universidad de Rosario, 2009, pp. 137-160.

⁸⁵ Carolina Galindo Hernández: “De la seguridad nacional a la seguridad democrática: nuevos problemas, viejos esquemas” en *Génesis y transformación del estado nación en...op. cit.* p. 232.

Uribe logra generar en la sociedad una gran expectativa, a través de un programa político muy esperanzador que pretende restaurar el principio de autoridad del Estado para solucionar el problema de la “parainstitucionalidad”, el cual, como ya se ha visto, es responsable del incremento de la violencia. Asimismo, promete una lucha más eficaz contra las guerrillas con una política de “mano dura” y enderezar la situación socioeconómica del país. Esa política de “mano dura” da resultados positivos, como la desmovilización de algunos grupos paramilitares. No obstante, el atentado de grupos subversivos a un exclusivo club social de Bogotá en febrero de 2003 deja un saldo de más de treinta y cinco víctimas mortales. Esto no parece desanimar a Uribe en la lucha contra la violencia. Lo ilustra bien el siguiente fragmento de su mensaje de Año Nuevo de 2007 que pronuncia desde Bojayá, donde se encuentra para felicitar y arengar a las tropas militares que han logrado recuperar la seguridad en esas zonas:

Soñamos en una Colombia sin guerrilla, sin paramilitares, sin narcotráfico. Por eso, para tener una Colombia sin guerrilla, apoyemos con todo el afecto a la fuerza pública. Para tener una Colombia sin paramilitares, apoyemos con toda determinación a la fuerza pública. Para tener una Colombia sin narcotráfico, apoyemos con todo el afecto a la fuerza pública. Una Colombia donde se acaben los poderes irregulares que han maltratado a nuestra comunidad donde prospere la institución de la democracia.⁸⁶

Todos esos cambios no sólo convierten a Colombia en una sociedad más moderna, sino que también, tienen repercusiones en la cultura y la literatura. Raymond Williams habla de una sociedad posmoderna y señala las elecciones nacionales fraudulentas del año setenta como elemento clave en la transformación hacia esa era posmoderna. Agrega que se crea un desgaste de toda legitimidad y verdad, cuyas manifestaciones se ven, también, en la profunda crisis de los años ochenta. Es una tesis que se podría sostener si nos apoyamos en la definición que hace François Lyotard en

⁸⁶ Gobierno de Colombia: disponible en http://www.presidencia.gov.co/prensa_new/sne/2006diciembre/31/02312006.htm, consultado el [08-01-2010].

La condición postmoderna (1979), libro pionero en los estudios sobre la posmodernidad. Para él, el término designa: «L'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des deux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIX siècle». ⁸⁷ Así pues, la posmodernidad es una crisis de la legitimidad y la verdad en cuanto que anuncia el fin de los llamados “metarrelatos”, esto es, de las grandes interpretaciones o explicaciones sociales, políticas, ideológicas, religiosas, como el socialismo, el cristianismo o la ideología del progreso que habían sostenido la concepción del mundo hasta el momento. ⁸⁸ El desarrollo de la cultura de masas ⁸⁹ en Colombia es, asimismo, otro elemento, junto al escepticismo generalizado, que convence a Raymond Williams de que el país de García Márquez se ha convertido en una sociedad posmoderna:

Cuando en las calles de Bogotá los vendedores ambulantes ya no vendían el Marlboro de siempre, sino ejemplares de *Crónica de una muerte anunciada*, miles de ejemplares a cien pesos cada uno. Desde ese momento [Julio de 1982] en que vi la venta masiva de esa novela por toda la Séptima y toda la Avenida Caracas, era evidente que las relaciones entre literatura y sociedad, y entre literatura y mercado definitivamente habían cambiado. Desde ese momento, he descubierto yo, que, Santafé de Bogotá es una de las ciudades más postmodernas de las Américas. ⁹⁰

De todos modos, lo que es indudable es que el contexto estético empieza a cambiar a partir de finales de los años sesenta, con una clara voluntad por parte de los escritores de romper con los autores modernos del *Boom* y, sobre todo, con el macondismo, tendencia que sigue los presupuestos del “Realismo Mágico” de García Márquez, debido al enorme éxito que obtiene su novela *Cien años de soledad* (1967).

⁸⁷ François Lyotard: *La condition postm....op. cit.* p. 7. El término postmoderno designa: «El estado de nuestra cultura siguiendo las transformaciones que, desde el final del siglo XIX, han alterado las reglas del juego de la ciencia, de la literatura y de las artes». La traducción es mía.

⁸⁸ *Ibíd.* pp. 63-64.

⁸⁹ Linda Hutcheon señala también el desarrollo de las culturas de masas como una característica de la posmodernidad. Véase su libro: *A Poetics of Postmodernism. History...op. cit.* p. 6.

⁹⁰ Raymond Williams: “¿Puede hablarse de la postmodernidad en América Latina?” en *Postmodernidades latinoamericanas...op. cit.* pp. 41-60. Williams señala también la entrada masiva de los dólares generados por el petróleo y el narcotráfico como una fuente enorme para la construcción de “una cultura postindustrial y *hi-tech*” en Bogotá y Caracas. Asimismo, la entrada en la posmodernidad se nota en la arquitectura, tanto en la ciudad de Bogotá como en Medellín, Cali y Pereira. Véase pp.55-56 del mismo libro citado.

Las nuevas generaciones de escritores, enfrentadas al vertiginoso cambio de valores y a una realidad conformada por la masificación, el individualismo, la pluralidad y la sociedad de consumo, toman conciencia de la necesidad de buscar y consolidar un nuevo lenguaje capaz de dar cuenta de la realidad problemática que se está viviendo. La publicación de *Mateo el Flautista* (1968) de Alberto Duque López, un homenaje a *Rayuela* y Morelli, marca los principios de la novela posmoderna en Colombia. Es una obra que pone en práctica las propuestas sobre la antinovela expuestas en esa obra de Cortázar.⁹¹ El crítico literario César Valencia Solanilla prefiere ser prudente a la hora de calificar la literatura colombiana de las últimas décadas. Prefiere hablar de “una crisis de la modernidad” y enfatizar “la apertura de nuevos caminos dentro del legado de la modernidad”, en vez de hablar de propuestas verdaderamente posmodernas de la novela colombiana, porque señala que la metaficción y la intertextualidad ya están, por ejemplo, en la novela de Laurence Sterne, *Tristram Shandy* (1760) o en la carnavalización del habla de *Gargantua* (1534) y *Pantagruel* (1532) de François Rabelais.⁹² Esa “crisis de la modernidad” se nota a través de la llamada “novela urbana”: «Representante constante del ser escindido, que expresa en su fragmentación la quiebra de los metarrelatos que legitimaban y validaban su razón de ser en el mundo y, por lo tanto, su conversión a relatos simples, es decir no priorizados ni hegemónicos».⁹³ Autores como Rodrigo Parra Sandoval, Manuel Mejía Vallejo, Darío Ruiz Gómez, Moreno Durán, Luis Fayad, entre otros, optan por una narrativa más cercana a lo

⁹¹ Raymond Williams considera *Mateo el flautista* de Alberto Duque López como la primera novela posmoderna colombiana y como muy innovadora; su carácter posmoderno se relaciona con la aplicación de las propuestas que hace Morelli sobre la antinovela, en el capítulo 62 de *Rayuela*. Propuestas según él, totalmente parecidas a las que desarrollan los teóricos de la novela posmoderna como Hassan, Hutcheon etc. Véase Raymond Williams: *The Twentieth-Century Spanish American Novel*, Texas, Austin, Universidad de Texas, 2003, p. 184. Véase también su otra obra: *The Postmodern Novel in Latin America: Politics, Culture, and The Crisis of The Truth*, New York, ST. Martin's Pr., 1995, p. 52.

⁹² César Valencia Solanilla: “El resto es silencio y Sin remedio: La crisis de la modernidad en la novela urbana” en Betty Osorio (coord.): *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX, Vol. II: Diseminación, cambios, desplazamientos*, Bogotá, Ministerio de la cultura, 2000, pp. 271-300.

⁹³ *Ibid.* p. 278.

cotidiano y se preocupan por tematizar el caos existencial del hombre en el espacio urbano, el surgimiento de sectores marginales, los conflictos sociales, el apego a unas tradiciones decadentes o el triunfo del mercantilismo. Se trata de verbalizar la crisis de sentido que vive, sobre todo, la nueva generación de jóvenes. La ciudad no es un espacio de convivencia armónica, es más bien la expresión de la fragmentación del tejido social y un lugar de conflicto permanente, por lo que su visión a través de esas novelas es siempre negativa.

La novela de Luis Fayad, *Los parientes de Ester* (1978)⁹⁴ entra dentro del subgénero de “novela urbana”. Revela la descomposición de la ciudad de Bogotá y de Colombia durante los años del Frente Nacional. Esto se muestra a través de la disolución de una familia burguesa, los Callejas, todavía aferrada a unas tradiciones caducas, cuando es, al mismo tiempo, seducida por el dinamismo del capitalismo que caracteriza la capital de Colombia. La novela hace resaltar la crisis de valores de aquella época, crisis que se ilustra a través de la relación dinero/existencia. Elemento capital en la vida de los protagonistas, el dinero es lo que media las relaciones y se ha convertido en la única meta que conseguir para dar sentido a su existencia. Es el barómetro para medir la felicidad, por lo que personajes como Hortensia y Honorio viven en la frustración, los celos y la inseguridad. También la novela de Darío Ruiz Gómez, *Hojas en el patio*, publicada en 1977, analiza el espacio urbano colombiano y sus problemas a través del narcotráfico, el dinero fácil, la intolerancia, la marginalidad, la masificación y la soledad de la juventud personificadas en Jorge, el protagonista de la novela. La visión de Colombia es la de un país que se derrumba, un país de dolor y muerte, como su propio paisaje:

⁹⁴ Luis Fayad: *Los parientes de Ester*, España, Alfaguara, 1978. Véase también Cristo Rafael Figueroa: “La obra de Luis Fayad: espacios urbanos en conflicto” en Betty Osorio (coord.): *Literatura y cultura, narrativa colombiana del siglo XX, Vol. II...op. cit.* pp. 238-272.

Ay el paso de las estaciones es cruel, deja demasiados sin sabores en las buenas almas, hojas, campos yertos, senderos donde el barro se espesa como una agría comprobación y, en estos tiempos que vive el país nada es seguro, todo se encuentra a la temperie, todo pierde las raíces que se creían hondas y un cierto hiriente llega pronto al alma, la abandona en medio de la vacua tempestad de los discursos políticos, de los tedéum, de las piñatas y de los onomásticos.⁹⁵

Sin embargo, la novela de Andrés Caicedo *Que viva la música* (1977) parece ser la que logra expresar con más agudeza, la crisis de la modernidad y sus consecuencias desastrosas en el espacio urbano colombiano. María del Carmen, su protagonista, logra crear, con sus amigos de la noche, un mundo que está fuera de los límites de la legalidad establecida, con prácticas alternativas: un mundo totalmente opuesto a la cultura dominante. Pero, no se conforman sólo con mirar la desintegración de la ciudad de Cali, reaccionan y resisten a través de una provocación permanente, dirigida contra los valores burgueses y el mundo de los adultos. Desde el principio, la misma protagonista parece dar el grito de guerra que abre las puertas al espíritu anarquista que caracteriza a los personajes de la novela: «Fíjese, tener ya en cuenta arma tan revolucionaria como el escándalo».⁹⁶ La droga y la música se convierten en los nuevos valores del mundo que construye esa juventud, en su vida nómada, callejera y nocturna. Son los símbolos de la contestación y un contrapoder frente al mundo adulto y el orden establecido. La música, sobre todo, parece ser lo único que sobrevivirá a la descomposición social de Colombia y su cultura en el futuro: «Sé que soy pionera, exploradora única y algún día, a mi pesar, sacaré la teoría de que el libro miente, el cine agota, quemémoslos ambos, no dejen sino música».⁹⁷ En este sentido, Caicedo privilegia lo marginal y da el protagonismo a personajes desclasados como la propia María del Carmen que padece un proceso de decadencia creciente a lo largo de la novela, o a vagos y delincuentes sin trabajo que

⁹⁵ Darío Ruiz Gómez: *Hojas en el patio*, Medellín, Universidad EAFIT, 2002 (Segunda edición), p. 36.

⁹⁶ Andrés Caicedo: *¡Que viva la música!*, Bogotá, Plaza y Janés, 1978, p.14.

⁹⁷ *Ibíd.* p. 185.

viven fuera del sistema social. Por eso, ante tan caótica existencia, hay quienes ven en la propuesta de Caicedo, raíces anarquistas:

Sucumbir y al mismo tiempo destruir el poder hegemónico, a través de la droga que amenaza todos los valores burgueses. Caicedo proclamaba una especie de final de los tiempos, un apocalipsis en que la música y la droga terminarían por suplir los grandes valores colectivos del pasado y los conciertos musicales podrían llegar a convertirse en una nueva religión.⁹⁸

El caos existencial del hombre en la ciudad masificada sigue siendo un tema de interés en las décadas siguientes, como podemos notar en *Sin remedio* (1981) de Antonio Caballero y *Opio en las nubes* (1992)⁹⁹ de Rafael Chaparro Madiedo, una novela que se parece mucho a la de Caicedo, *¡Que viva la música!*. La crisis de la modernidad sigue manifestándose, pues, no sólo a través de la problematización de la vida urbana, sino también, a través de diversos temas y, sobre todo, a través de la subversión de la novela moderna y sus cánones. La obra de autores como Albalucía Ángel, Rodrigo Parra Sandoval, Darío Jaramillo Agudelo, Alberto Duque López, Andrés Caicedo, Moreno–Durán, quienes trabajan dentro de esquemas posmodernos, suele carecer de autoridad. Son escritores innovadores que van más allá de la crítica de la sociedad contemporánea para cuestionar “las bases y los orígenes de la lengua, la cultura y las formas de pensar”,¹⁰⁰ borrando las fronteras entre los diferentes géneros. Asimismo, la generación de jóvenes escritores posmodernos, como Octavio Escobar Giraldo, Philip Potdevin, Hugo Chaparro y Germán Silva Pabón, opta muy a menudo

⁹⁸ Gastón A. Alzate: “El descentramiento de la palabra: Andrés Caicedo Estela” en Betti Osorio (coord.): *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX, Vol. II...op. cit.* pp.137-160.

⁹⁹ Rafael Chaparro Madiedo: *Opio en las nubes*. Se parece a *¡Que viva la música!* en retomar temas ya desarrollados por Caicedo: Sus protagonistas son jóvenes, agotan sus vidas en el alcohol, la droga, el sexo indiscriminado en una ciudad anónima que ni siquiera se puede ubicar en algún país por carecer de rasgos descriptivos específicos. Si en la novela de Caicedo los protagonistas creían en la música y la droga como valores alternativos, en *Opio en las nubes*, el pesimismo es mucho más fuerte. Como subraya Álvaro Pineda Botero: «Lo primero que llama la atención respecto de los personajes es la absoluta falta de valores trascendentales. [...] Los individuos no profesan ideología, religión o creencia; [...] No hay proyecto de vida, tampoco deseo de alcanzar mejor estar. La palabra “progreso” carece de sentido en el contexto de la obra. En cambio abundan los intentos de suicidio, la abulia, los estados depresivos, el gozo efímero del licor y la droga, la felicidad fugaz del amor de paso». Véase *Estudios críticos sobre la novela colombiana*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2005, pp. 84- 90.

¹⁰⁰ Raymond Williams: “Postmodernidades colombianas” en *Postmodernidades latinoamericanas. La novela postmoderna en...op. cit.* pp. 89-117.

por el cine y la televisión colombianos o extranjeros, como referente cultural parodiado en sus novelas. Ya en 1974, con *El bazar de los idiotas* de Gustavo Adolfo Gardeázabal, la revisión crítica del acervo literario heredado de los escritores del *Boom* se hace patente con la reescritura paródica de *Cien años de soledad* de García Márquez. Este hecho se comprende perfectamente si consideramos el efecto negativo de esa gran obra de Márquez sobre la novela colombiana. Como ya se ha mencionado más arriba, debido al enorme éxito que tiene, la falta de originalidad es patente en algunas novelas por la imitación flagrante que llevan a cabo y por su falta de calidad estética, que la crítica destaca. Sin embargo, hay que señalar también el efecto positivo que tiene este texto mítico: A pesar de todo, *Cien años de soledad* es, como subraya Raymond Williams, una «obra en la cual todo es posible, un mensaje importante par los futuros creadores postmodernos».¹⁰¹ En este sentido, influye mucho también sobre ellos, por «su llamada a la libertad imaginativa y su juego metaficticio».¹⁰² Así pues, la parodia en *El bazar de los idiotas* se basa en el empleo de la exageración y la burla hacia esa misma exageración, porque *Cien años de soledad* se desarrolla en un mundo hiperbólico donde todo es posible: un mundo en que los límites de lo real y lo anormal desaparecen. También está presente la parodia en “las implicaciones burlescas”¹⁰³ que hay en la comparación entre la fama universal de Macondo gracias al gran éxito de la novela de García Márquez y la que llega a alcanzar Tulúa en *Bazar de los idiotas*, gracias a la masturbación de los adolescentes. He aquí un pasaje de la novela donde el narrador hace resaltar la exageración y el carácter hiperbólico que tiene el onanismo entre la juventud:

Los curas en sus sermones, los obispos en sus pastorales, los médicos por la televisión, los padres de familia en los almuerzos, los directores de los colegios,

¹⁰¹ Raymond Williams: *Postmodernidades latinoamericanas. La novela...op. cit.* p. 59.

¹⁰² *Ibid.* p. 92.

¹⁰³ Raymond Williams: “García Márquez y Gardeazábal ante *Cien años de soledad*: un desafío a la interpretación crítica” en *Revista Iberoamericana* (1981), XLVII, 116-117, pp. 165-174.

los profesores, todos los que podían hablar hicieron campaña para mermar la oleada. Los peligros de la masturbación fueron sacados a la luz. Se llegó a exagerar tanto que se dijo que la masturbación era mucho más peligrosa que la marihuana que no hace daño a nadie.¹⁰⁴

Diógenes Fajardo Valenzuela, en la valoración que hace sobre la narrativa colombiana a partir del año 1974 y hasta 1986, señala la insistencia de los escritores en ficcionalizar la situación catastrófica del país y el bloqueo de sus instituciones, pero también, la importancia de «minarlo por medio de la ambigüedad del lenguaje, de la palabra irónica y paródica y, en suma por medio de la escritura ficticia de carnaval».¹⁰⁵

Volviendo a esas figuras de la literatura posmoderna, Moreno-Durán aparece como “el más productivo”¹⁰⁶ si nos referimos a la ficción. En su trilogía *Fémina Suite* compuesta por: *Juego de dama* (1977), *Toque de Diana* (1981) y *Finale capriccioso con Madona* (1983), el uso de la parodia y la ironía que señala Hutcheon¹⁰⁷ como elemento clave a la hora de definir la literatura posmoderna está muy presente. En efecto, ambas modalidades discursivas sirven la necesidad vital de distanciamiento de la posmodernidad, respecto a la tradición. La conciencia irónica es, ante todo, una actitud de rechazo y de alejamiento frente a los presupuestos de lo real, considerado éste mismo como algo inexistente, como una mera invención impuesta por la cultura.¹⁰⁸ Por eso, la ironía es un instrumento para la subversión de los discursos de ese real convencional, un contra discurso que expresa las incongruencias de éste. Va más allá de la aparente

¹⁰⁴ Gustavo Adolfo Gardeázabal: *El bazar de los idiotas*, Bogotá, Plaza y Janés, 1974, p. 260.

¹⁰⁵ Diógenes Fajardo Valenzuela: “La narrativa colombiana de 1974 a 1986. Valoración y perspectivas” en *coleccionistas de nubes, ensayo sobre la literatura colombiana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2002. p. 187.

¹⁰⁶ Raymond Williams: “Postmodernidades colombianas” en *Postmodernidades latinoamericanas. La novela postmoderna en...op. cit.* pp. 89-117 pp. 89-117.

¹⁰⁷ Véase Linda Hutcheon: *A Poetics of Postmodernism: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, Methuen, 1985, p. 2: «Parody in this Century is one of the major modes of formal and thematic construction of texts. La parodia en este siglo es una de las más importantes formas de construcción formal y temática, de textos ». La traducción es mía. Véase también para la ironía, su libro: *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London, Routledge, 1994.

¹⁰⁸ Véase Víctor Bravo: *Figuraciones del poder y la ironía: esbozo para un mapa de la modernidad literaria*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1996, p. 15.

homogeneidad de lo real y hurga en sus “pliegues y repliegues”,¹⁰⁹ para desvelar la existencia de otras realidades, de “otros mundos dentro del mundo mismo”.¹¹⁰ La parodia sigue, también, este mismo imperativo de distanciamiento, siendo una revisión satírica de la tradición literaria. Funciona como discurso desmitificador, gracias a su espíritu carnavalesco y festivo que se manifiesta a través de la degradación de los valores que pone en escena y, también, como discurso recreador. Por esta razón, Gérard Genette define la parodia como la transformación semántica de un texto anterior, utilizando este último como modelo para la construcción de un nuevo texto.¹¹¹

Parodia e ironía son, por lo tanto, las armas predilectas para la crítica de la tradición cultural y lingüística de la idea de Bogotá como Atenas Sudamericana.¹¹² En *El Caballero de la invicta* (1993), Moreno–Durán recurre a la parodia intertextual y la novela da protagonismo a un profesor e investigador científico, frustrado en su trabajo y en su vida, el cual queda sin nombre hasta el final de la obra. Tras tropezar en una tienda de antigüedades con una vieja edición de *Don Quijote* y un volumen de *Noche de epifanía* de William Shakespeare, se obsesiona y transforma su visión de la vida. Esta última se vincula y sostiene, en adelante en la ficción, a través de una tradición del pasado que le da fuerza para confrontar su existencia decadente, por lo que se evidencia la relación con el personaje de Cervantes, Don Quijote de la Mancha. En efecto, este último se obsesiona, también, por los libros de caballerías y acaba por confundir ficción y vida real, recorriendo toda España con su caballo y acompañado de su escudero Sancho Pancho, con el objetivo de combatir el mal y proteger a los oprimidos. *El caballero de la invicta* es, además, el triunfo del espíritu carnavalesco que se nota no sólo a través de la ridiculización de las mujeres y sus papeles tradicionales, sino también

¹⁰⁹ Víctor Bravo: *Figuraciones del poder...op. Cit.* p. 87.

¹¹⁰ *Ibíd.* p. 89.

¹¹¹ Gérard Genette: *Palimpsestes. Littérature au second degré*, Paris, Du Seuil, 1982, p. 14.

¹¹² Véase Gregory J. Utley: “R.H. Moreno-Durán y la narrativa colombiana actual” en Betty Osorio (coord.): *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX, Vol. II...op. cit.* pp. 116-136.

en un “festín lingüístico” que “celebra el lenguaje y sus posibilidades humorísticas”.¹¹³ Aparecen frases llenas de humor como: «Una mujer sin culo es un desastre ecológico»,¹¹⁴ «un bello culo de mujer es la prueba fehaciente de la existencia del yo»¹¹⁵ o «Una boda sin fotos es matrimonio no consumado».¹¹⁶ El juego con el lenguaje llega hasta tal punto de que encontramos una nueva definición de la palabra “Analecta”; el narrador nos hace saber lo que significa esa palabra para Le petit-Maître ilustré, un personaje de la novela: «Palabra que para él no significaba lo que tradicionalmente definen los diccionarios sino algo más cálido y querido: analecta estaba formada por los vocablos ano y lectus, es decir cama».¹¹⁷ Por lo tanto, en esta búsqueda de un nuevo lenguaje, las obras que se producen suelen borrar los patrones tradicionales de la novela moderna. En algunas producciones de Rodrigo Parra Sandoval, se realiza ese asalto al género mismo de la novela. *El álbum secreto del Sagrado Corazón* (1978) es, por ejemplo, un collage de textos, un espacio que permite la co-presencia de materiales de diversos tipos: recortes de prensa, pequeños textos procedentes del diario íntimo del protagonista, Arnovio Filigrana, frases, fotos, cartas, documentos. Su *Tarzán y el filósofo desnudo* (1996) es, también, una novela donde se parodian todos los géneros, sobre todo el discurso filosófico trascendental europeo, a través del uso del plagio, de la exageración y de citas eruditas en un contexto grotesco, con una clara voluntad por convertir el lenguaje mismo en carnaval.¹¹⁸ El sistema de “collage” que prevalece en *El álbum del Sagrado Corazón* se repite en esa novela que tiene, además, una estructura fragmentaria como señala Álvaro Pineda Botero. En *Tarzán y el filósofo desnudo* los capítulos se dividen a veces en títulos:

¹¹³ Raymond Williams: “Postmodernidades colombianas” en *Postmodernidades latinoamericanas. La novela postmoderna en...op. cit.* p. 102.

¹¹⁴ Rafael Humberto Moreno-Durán: *El caballero de la invicta*, Barcelona, Montesino, 1994, p. 43.

¹¹⁵ *Ibid.* p. 50.

¹¹⁶ *Ibid.* p. 55.

¹¹⁷ *Ibid.* p. 46.

¹¹⁸ Hay que señalar que Rodrigo Parra Sandoval es un reconocido académico y teórico de educación superior, asesor de universidades colombianas y también de universidades en el exterior del país.

Cada título marca un fragmento. Cada uno puede tener un narrador y un narratorio diferentes. [...] Hay *sylabus*, notas de clase, discursos de figuras de poder; fotocopias de una lección, cartas de amor, papelitos que se pasan de mano a mano en el salón de clase; graffiti, panfletos subversivos, carteleras: una inmensa cantidad de materiales. En este sentido, la novela es un inmenso collage. Como si un estudiante hubiese guardado en un baúl los materiales de su carrera.¹¹⁹

En esa novela de Parra Sandoval, es evidente la voluntad de superar las limitaciones de la novela tradicional, y se nota un espíritu de apertura hacia las demás formas de arte. Como ya se ha señalado más arriba, la última generación de escritores posmodernos en Colombia se inspira, en sus producciones, en el cine y la televisión. Parece interesante en esa renovación de la novela moderna el texto titulado *Gabriela Infinita* (2000) de Jaime Alejandro Rodríguez, “una novela virtual o hipernovela”¹²⁰ que nos sitúa, desde una perspectiva muy nueva, ante nociones como “autor”, “lector” y “mundo narrado” o ante el soporte material de la novela tradicional: el papel impreso. En efecto, esta novela está disponible en formato CD, disco compacto o a través del portal de la Universidad Javeriana y, está constituida por diferentes carpetas, dieciséis en total, y cada una se divide en carpetas menores. Por lo tanto, la lectura se vuelve muy aleatoria, dependiendo de la propia ruta que diseña cada “navegante”,¹²¹ calificativo que se usa para designar al lector de este tipo de novela. Esto último tiene una implicación y un nivel de participación muy grande hasta tal punto que puede, incluso, ampliar el mundo narrado: entre las diferentes opciones, se puede encontrar esta: “Escriba su historia”. El lector de tal “novela virtual” tampoco necesita imaginarse cómo es la voz de tal o tal personaje, porque tiene como opción escuchar la voz del personaje de su

¹¹⁹ Álvaro Pineda Botero: *Estudios críticos sobre la novela colombiana 1990-2004...op. cit.* pp. 147-152.

¹²⁰ Jaime Alejandro Rodríguez: *Gabriela Infinita*, disponible en www.javeriana.edu.co/gabriella_infinita, 2001. Pineda Botero explica como funcionan ese tipo de novelas muy abiertas, donde la participación del lector es imprescindible: « La obra no termina cuando el autor ha dado cuenta de una secuencia temporal o de una cadena determinada de causas y efectos. Termina porque simplemente el lector se cansó de “navegar”. Su navegación pudo comenzar en cualquier nódulo de la red. Y desde ahí efectuó desplazamientos por el sistema propuesto por el autor, o por otras vías que extienden por fuera de él» Véase: *Estudios críticos sobre la novela colombiana...op. cit.* pp. 241-246.

¹²¹ Álvaro Pineda Botero prefiere hablar también de “director”, “diseñador”, “productor” en vez de usar el término “autor”.

elección o, si quiere, el sonido de las explosiones haciendo click en el botón *on* de la página: la ciudad ha sido bombardeada en esa novela.

En resumen, la tendencia dominante de la novela colombiana en las cinco últimas décadas, a pesar de la diversidad en los temas, se orienta hacia una búsqueda de formas de expresión nuevas y una labor de innovación que subvierta el canon literario. Es, en consecuencia, una novela que intenta captar todos los aspectos de la crisis de la modernidad a través de las ficciones que construye. La obra novelística de Darío Jaramillo no es ajena a esa tendencia y opta, también, por una escritura subversiva y experimental que aporta un aire fresco e innovador a la novela colombiana contemporánea.

II.2. Posmodernidad y la compleja ubicación de la obra de Darío Jaramillo

Poeta, novelista y ensayista, Darío Jaramillo Agudelo, nacido en Santa Rosa de Osos (Antioquia, Colombia) en 1947, ocupa un lugar importante dentro de las letras colombianas. Pasa los siete primeros años de su infancia en Santa Rosa, entre los cuentos de “érase una vez” de su abuelo José Domingo Jaramillo y el relato de los planes para reformar el mundo de su bisabuelo Fernando Roldán, el cual le canta, además, el alfabeto.¹²² A partir de enero del año 1955 se traslada con su familia a Medellín donde termina el bachillerato y posteriormente obtiene el título de abogado y economista por la Universidad Javeriana de Bogotá. Ha desempeñado importantes cargos culturales en organismos estatales y es miembro de los consejos de redacción de la revista *Golpe de Dados* y de la fundación particular Simón y Lola Guberek. Actualmente, ocupa la subgerencia cultural del Banco de la República. En el año 1989 es víctima de un atentado dirigido, sin embargo, a su amigo arquitecto, Fernando

¹²² Véase Darío Jaramillo Agudelo: *Historia de una... op. cit.* p. 14.

Martínez Sanabria, circunstancia en la que por desgracia pierde su pie derecho. No obstante, esta situación no afecta de manera negativa a la vida del autor colombiano y acaba aceptándola con cierta filosofía, como subraya el mismo Darío Jaramillo en su autobiografía:

Fue un domingo de Enero de 1989, estaba en un criadero de caballos de carreras de un gran arquitecto colombiano, Fernando Martínez Sanabria, y al salir del criadero, me dijo, “abre, por favor, la puerta”. Salí con las llaves y cuando las puse sobre el candado explotó una carga de metralla debajo de mi pie derecho. Era un atentado que no era contra mí. Yo era entonces un hombre de 42 años y eso me ayudó a aceptarlo. No sé como me hubiera afectado si fuera un niño, pero fue en un momento en que yo podía resistirlo. Me ha atado con tranquilidad, y creo que con bastante humor, porque mis amigos y yo hacemos chistes sobre mi carencia.¹²³

Como escritor, pertenece a la llamada “Generación sin nombre”¹²⁴ que tiene entre sus miembros a Giovanni Quessep, Juan Gustavo Cobo Borda, María Mercedes Carranza, Elkin Restrepo, Miguel Méndez Camacho y David Bonells, entre otros. Es una generación que inyecta a la poesía colombiana un nuevo aire de ironía, humor crítico y desenfado¹²⁵ y es caracterizada por su independencia frente a cualquier canon o ideología de grupo y por su libertad creativa. Como se subraya en el siguiente párrafo:

No es un grupo sino un amplio abanico de posibilidades, hoy plenamente configuradas. Porque más que una pandilla literaria constituye una actitud, desde la imaginación, frente a la vida y al país. Una actitud que se funda en el atento seguimiento de la cultura, en una terca independencia, un cierto recogimiento creador, en una esmerada decantación del lenguaje y en el ejercicio múltiple del compromiso artístico.¹²⁶

Así pues, los poemas de Darío Jaramillo tienden a romper los esquemas de género, como podemos notar en su libro de poemas titulado *Historias* (1974), donde escribe las biografías imaginarias de algunos de sus escritores favoritos: Blaise

¹²³ María Luisa Blanco: Entrevista: Las máscaras del poeta Darío Jaramillo, “Dentro de mí hay muchos yoes que no conozco”, disponible en: <http://www.elpais.com/articulo/semana/Dentro/hay/muchos/yoes/conozco/elpepuculb>, consultado [31/07/2007]

¹²⁴ El término de “Generación sin nombre” ha sido acuñado por el poeta y periodista Álvaro Burgo Palacios en una de sus publicaciones donde afirma: “Una generación busca su nombre”. Véase *Lecturas Dominicales, El Tiempo*, 3 de diciembre de 1967.

¹²⁵ Véase Luis García Montero: *Antología. La poesía del siglo XX en Colombia*, Madrid, Visor Libros, 2006, pp. 7-18.

¹²⁶ Patricia Salazar: *Magazín Dominical, El Espectador*, Bogotá, 12 de junio de 1994, p. 17.

Cendrars, Graham Greene y Marcel Schwob. Siguen, al principio, una tendencia hacia la ironía, el tono humorístico, la parodia de los mitos e instituciones literarias y la poesía intelectual que incluye numerosas citas. Asimismo, se nota una tendencia a reflexionar sobre la poesía misma en sus poemas, como en “Rincón poético”, que incluye poemas como “Instrucciones para escribir un poema”:

Lo difícil de un poema está en escribir el primer verso
(y el segundo), pero luego de ese laborioso comienzo,
Después de la lucha con el aburrimiento,
Usted podrá situar estratégicamente el nombre de una flor.¹²⁷

Con el transcurso del tiempo, la poesía de Darío Jaramillo llega a tener un carácter más intimista, con una entonación parecida al habla cotidiana y con un tono de conversación. Aunque reconoce y admite la existencia de muchas otras vías y muchos registros para hacer poesía, para él, las palabras que conducen al estremecimiento y a la revelación están «escondidas y marrulleras, entre la conversación cotidiana, entre los lenguajes de la radio o del cartel, entre el ruido de las canciones de todos los días».¹²⁸ Es un propósito que el poeta se esforzará en respetar como se puede averiguar en “Testimonio acerca de un hermano”, poema en que le habla a un hermano imaginario, en un registro coloquial:

Mi hermano habla poco
y en ciertos momentos de lucidez alcohólica me dijo
que él nunca morirá, que algún día se irá,
que a lo mejor desaparezca,
pero que siempre estaremos juntos, de algún modo,
como siempre.¹²⁹

Por otra parte, su obra novelística tiende a desdibujar las fronteras entre los diferentes géneros. Para Darío Jaramillo, la división en géneros literarios sólo tiene una utilidad pedagógica. Por eso, si tiene que definir la novela, sólo la concebirá como

¹²⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *Cuánto silencio debajo de esta luna*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, pp. 19-20.

¹²⁸ Darío Jaramillo Agudelo: “Un collage para borrar el tablero” en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Julio 2011), N° 733, pp. 11-25.

¹²⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *Aunque es de noche*, Valencia, Pre-Textos, pp. 43-45.

“narración larga” porque lo más importante para él es escribir sus obras de tal manera que su lectura produzca el mismo placer que la lectura de un poema.¹³⁰ Eso es un marco incontestable en el programa estético del autor colombiano caracterizado por una escritura que subvierte el canon literario y busca una nueva concepción de la novela, como se puede notar en *Cartas cruzadas* o *La voz interior*. En esta última, la hibridación genérica es una realidad palpable por la variedad misma de su composición: poemas en verso, aforismos, ensayos, fragmentos de diario íntimo, textos fragmentados e inacabados, cuentos, cartas y reseñas de lecturas. Esta novela de Darío Jaramillo responde más bien a la escritura miscelánea, la cual, según Matías Barchino, es una traducción de la diversidad, del pluralismo de la compleja era posmoderna que marca nuestros tiempos contemporáneos. Es un intento para abarcar la complejidad del mundo contemporáneo:

Esta nueva miscelánea parece predicar que a través de la mezcla heteróclita de elementos diversos y de fragmentos se puede acceder de forma más fiel a la vida compleja y muchas veces incoherente de este final del milenio que un relato autobiográfico tradicional.¹³¹

Por lo tanto, Darío Jaramillo tiende a una visión del mundo conforme con ese pluralismo y fragmentación reconocidos por todos como características de nuestra época contemporánea. En efecto, la fragmentación del personaje central en *La voz interior*, Sebastián Uribe, es una ilustración de esa visión posmoderna. Este último se desdobra en una multitud de personajes, todos escritores o/y aficionados de poesía, ilustrando así la fuga de la identidad en la era contemporánea, que se resiste también a la estabilización y a la consolidación como todos los demás referentes.¹³² Otra

¹³⁰ Véase Anexo, p, 537.

¹³¹ Matías Barchino: “La nueva miscelánea en el límite de los géneros literarios: formas mixtas y autobiográficas en la literatura hispanoamericana del siglo XX” en *Anales de la literatura hispanoamericana*, (1999), N° 28, Tomo I, pp. 87-102.

¹³² Véase. También en *Historia de una pasión*, el mismo Darío Jaramillo afirma esta conciencia de fragmentación refiriéndose a su propia persona: «El mismo sentido de la discontinuidad, de la

característica también determinante en su novelística es, sin lugar a duda, la fuerte influencia de la poesía. Lo poético atraviesa toda su narrativa en forma de una atmósfera, una sensibilidad y una manera de mirar las cosas que se refleja sobre todo en *La muerte de Alec*.¹³³ La poesía hace incursión en sus novelas, sea a través de los poemas en verso que aparecen en sus novelas o a través de la cualidad poética de su escritura que recurre muy a menudo al símbolo, la alegoría, la metáfora y la referencia o alusión intertextual o metapoética. Un ejemplo de la consolidación de lo poético en sus narraciones es el pasaje que se refiere a los ojos de Laura en su última novela. Esos ojos cuya dueña reivindica “su color castaño” crean en el protagonista de *La voz interior*, «un revulsivo de la percepción como lo es, en otro orden», por lo que pierden su color marrón oscuro para convertirse en ojos amarillos, volviendo a perder ese color para ser finalmente de todos los colores posibles:

Ojos de ámbar, ojos de vino de Jerez, ojos color de sol apagándose, ojos oscuros de tono claro, ojos claros de tono oscuro, ojos de maní, de macadamia, de nuez, ojos de almendra sin tostar, ojos de mostaza de Dijon, la más fuerte, ojos que Van Gogh hubiera pintado de amarillo para decirnos que no son amarillos, ojos de colores de día y otros colores de noche, de sepia, ojos de gato.¹³⁴

De manera mucho más profunda, lo poético se nota también en el personaje de Luis en *Cartas cruzadas*, que es una representación alegórica de Colombia, del proceso de degradación que lo lleva a la ruina. Para el autor de *Historia de una pasión*, la poesía, “el único género literario”,¹³⁵ es lo más importante, como relata en su obra autobiográfica: *Historia de una pasión*. Poesía y narrativa se retroalimentan, constantemente, en sus novelas: «La poesía convierte en literatura a la novela o al texto

fragmentación, me convierte en un hombre poco dado a la nostalgia y más volcado con curiosidad y con avidez al día de hoy», p. 39.

¹³³ Este aspecto particular de *La muerte de Alec* ha sido señalado por James Alstrum. Véase “La escritura alusiva y reflexiva de Darío Jaramillo” en Raymond Williams (coord.): *Ensayos de literatura colombiana*, Bogotá, Plaza & Janés, 1985, pp. 197-204.

¹³⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz interior*, Valencia, Pre-Textos, 2006, p. 397. De aquí en adelante, se citará por la misma edición.

¹³⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *Historia de una...op. cit.* p. 17.

para televisión, a la nota bibliográfica o a la crónica».¹³⁶ Por lo tanto, las novelas epistolares que ha escrito, es decir, *La muerte de Alec* y *Cartas cruzadas*, entran dentro de esta perspectiva de la desaparición de fronteras entre los diferentes géneros y, sobre todo, obedecen a esa tendencia de volver siempre a la poesía. Las cartas no son sólo una mera correspondencia entre dos personas, sino que también son una forma de “culto privado a la poesía”,¹³⁷ «una de las más nobles, más inmediatas y –por eso– más eficaces formas de poesía».¹³⁸ Otro de los elementos característicos y de mucho interés en su obra narrativa es, asimismo, la reflexión sistemática sobre los procesos de creación literaria a la que nos han acostumbrado sus personajes. En *Novela con fantasmas*, se analiza el papel del narrador omnisciente en la construcción del relato, que tiende a contradecir o/y relativizar las visiones que tienen algunos personajes: «La ventaja del narrador omnisciente consiste en que está en posición de conocer las mentiras de sus personajes. Ruth tiene veintisiete y no veintidós años».¹³⁹ Pero, a veces, ese narrador omnisciente se enfrenta a las limitaciones de su poder: «La desventaja del narrador omnisciente es que no es omnisciente. Desconoce por completo todo lo relacionado con fantasmas. Es la diferencia sabida entre Dios y los narradores omniscientes».¹⁴⁰ Esas reflexiones sobre el papel del narrador, las encontramos, también, en *El juego del alfiler*, novela en que la ficción se auto-examina, revelando su propio modo de construcción. En efecto, la ficción se afirma como un mundo inestable que depende más bien de la subjetividad, un mundo en que todo puede ocurrir en cualquier momento, sobre todo, con un narrador omnisciente consciente de su poder:

Una historia inventada es como una burbuja. Aquí estoy, hoy con una pluma Mont Blanc en la mano, mañana ante un procesador de palabras, amo y señor de

¹³⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *Historia de una....op. cit.* p. 17.

¹³⁷ *Ibid.* p. 26.

¹³⁸ *Ibid.* p. 25.

¹³⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *Novela con fantasma*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 24. De aquí en adelante, se citará por la misma edición.

¹⁴⁰ *Ibid.* p. 91.

este cuento, inflando la burbuja y también propietario del alfiler para hacerle plop a las historias y desaparecerlas.¹⁴¹

En la ficción de Darío Jaramillo, se examinan, también, las dificultades que encuentra el proceso de la creación, especialmente en lo relacionado con el lenguaje mismo. El protagonista de *Memorias de un hombre feliz*, el ingeniero Tomás, acostumbrado a la precisión de la máquina, se tiene que enfrentar con la imprecisión del lenguaje a la hora de contar su historia, que no es otra sino cómo acabó con la vida de su mujer, Regina. Le administra, progresivamente, pequeñas dosis de aspirina: «Esa inquietud, esa comezón intempestiva y recurrente [...] no era otra cosa que el desafío íntimo de buscar precisión en ese terreno deleznable del lenguaje y de emprender la tarea, novedosa pero muy atractiva, de convertir en palabras mi historia».¹⁴²

Así pues, con su espíritu subversivo, la novelística de Darío Jaramillo cuestiona los paradigmas de la literatura tradicional, planteando un funcionamiento y una visión estética, cuyos criterios están alejados de la estética de la literatura anterior. Sin embargo, conserva esa posición de ambigüedad propia de la posmodernidad¹⁴³ frente a la modernidad, una posición que lleva a un extremo que no alcanzan la mayoría de las novelas posmodernas. En efecto, con su anacronismo confeso, el autor de *Cartas cruzadas* tiene sus modelos más pragmáticos en el siglo XIX con nombres como los de Dickens, Tolstoi, Hugo, Pérez Galdós.¹⁴⁴ Esa influencia se notará particularmente en el carácter realista y el orden cronológico de sus novelas, el aspecto moral y algunos otros temas que trata en su narrativa. Aparte de este rasgo que constituye la particularidad de

¹⁴¹ Darío Jaramillo Agudelo: *El juego del alfiler*, Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 21. De aquí en adelante, se citará por la misma edición.

¹⁴² Darío Jaramillo Agudelo: *Memorias de un hombre feliz*, Bogotá, Alfaguara, 2000, p. 12. De aquí en adelante, se citará por la misma edición.

¹⁴³ María Carmen África Vidal en su libro: *¿Qué es el posmodernismo?...op. cit.* p. 11, señala este carácter ambiguo: «Intentar dar una definición del posmodernismo sería, cuando menos, paradójico, en tanto en cuanto la posmodernidad es una época caracterizada por la ambigüedad, el eclecticismo, la confusión». Hutcheon habla de posición contradictoria de la posmodernidad, refiriéndose a esa presencia del pasado que pretende sin embargo subvertir. Véase *A Poetics of Postmodernism. History....op. cit.* p. 4.

¹⁴⁴ Véase “Entrevista personal a Darío Jaramillo” en Anexo, p. 525.

su obra novelística, Darío Jaramillo, como todos los escritores posmodernos, visibiliza a través de sus escritos el carácter contradictorio y paradójico de la literatura contemporánea. Al mismo tiempo que subvierte la tradición moderna a través de sus cánones, manifiesta, no obstante, su reconocimiento hacia esa literatura. La escritura intertextual es recurrente en las novelas del autor colombiano, a través, no sólo de la parodia, sino también del pastiche o de las frecuentes citas a escritores. León de Greiff, Gabriel García Márquez, Felisberto Hernández, Julio Cortázar, Jean Cocteau, Mark Twain son algunos de estos escritores que suelen marcar de manera diferente su presencia en las novelas. Forman parte de la larga lista de autores que influyen y acompañan a Darío Jaramillo en el desarrollo de su pasión por la escritura.¹⁴⁵ Entonces, con esa relación ambigua con la estética moderna, se corrobora, así, la teoría sobre el agotamiento de la imaginación en la época contemporánea y la necesidad de recurrir al pasado:

El artista posmoderno, que ya no cree en su ego, ha aceptado con ironía la idea del agotamiento de la imaginación. El arte se crea ahora de forma paródica, mezclando estilos, con collages [...]. Siguiendo una ley de la historia que Heráclito denominó enantiodromia, el artista se da cuenta de que hoy, para crear algo nuevo, ha de tomar prestado del pasado, algo que se hace con la más descarada irreverencia.¹⁴⁶

De igual manera, la crisis de los “metarrelatos” señalada por François Lyotard como manifestación posmoderna, es una realidad que se trasluce a través de la actitud crítica y desmitificadora que tienen siempre sus personajes frente a cualquier ideología totalizante, sea religiosa o política. El escepticismo como postura ante la vida frente a toda verdad o certeza absoluta. En consecuencia, el uso de la ironía y el humor, la

¹⁴⁵ En esta lista estarían nombres como: Virginia Woolf, Jonathan Swift, Rabelais, Robert Louis Stevenson, Lewis Carroll, Mark Twain, León de Greiff, Cortázar, Proust, Onetti, Proust, Rubén Darío, Luis Cernuda, Rumbo, Malcom Lowry, Pessoa, Blaise Cendrars, Salinger, Forster, Edmund Wilson, Joseph Conrad, Stendhal, Álvaro Mutis etc. Véase Darío Jaramillo Agudelo: *Historia de...op. cit.* pp. 16-17. y p. 21.

¹⁴⁶ María Carmen África Vidal: *¿Qué es el posmodernismo?...op. cit.* p. 51.

paradoja o el interés por “la patafísica”¹⁴⁷ consolida una visión estética del autor que muestra no sólo la crisis de la verdad y, por lo tanto la posibilidad de la existencia de muchas verdades, sino que también rompe con la figura del escritor como vendedor de creencias. Al respecto, nos dice el propio Darío Jaramillo:

Pues bien, el método para escribir obedece a una ley patafísica, a un universo constituido por excepciones. Nada de lo que yo les diga tiene valor de prescripción. No dicto cánones. A lo mejor, el modo como yo lo hago sirva como ejemplo, como ejemplo positivo y bienpensante, o simplemente como vía de las negaciones: si este lo hace así, quiere decir que no debemos hacerlo así.¹⁴⁸

Sin lugar a duda, su producción novelística constituye una gran aportación a la novela en Colombia. En el presente trabajo nos centraremos en el análisis de tres de sus novelas más representativas: *La muerte de Alec*, *Cartas cruzadas* y *La voz interior*.

II.3. Una triple mirada desde lo polifónico: Análisis de *La muerte de Alec*, *Cartas cruzadas* y *La voz interior*

Como se ha expuesto en la introducción del presente trabajo, la elección de esas tres novelas está sujeta, en primera instancia, a cierta preferencia o gusto personal, criterio que sabemos siempre subjetivo. El motivo de tal inclinación responde, quizás, a cierta identificación con esa juventud revolucionaria en busca de su camino y ansiosa de libertad, que protagoniza *Cartas cruzadas* y *La voz interior*. Sin embargo, esta elección está guiada por un motivo fundamental: el interés por analizar la novelística de Darío Jaramillo desde su comienzo, para ver si existe una evolución o/y pervivencia de las ideas, temas y técnicas narrativas del autor. De ahí, la inclusión de *La muerte de Alec*,

¹⁴⁷ La patafísica se reivindica como la ciencia de lo particular, el estudio de las leyes que rigen las excepciones para explicar el universo, a pesar de que no hay sino ciencia de lo general. Alfred Jarry es considerado como el padre de esta ciencia. Raymond Quenau, Italo Calvino, Georges Perec, Boris Vian y todos los miembros del Colegio Patafísico se encargaron de hacer perdurar su legado. Véase Henri Behar: “La cultura potachique. A l’assaut du symbolisme. Le cas Jarry” en *Revue littéraire mensuelle* (1981), N° 623-624, pp. 17-34; Ryr Launoir: “Le collage de Pataphysique et Jarry” en *Revue littéraire mensuelle* (1981), N° 623-624, pp. 224-244 ; Juan Esteban Fassio : « Alfred Jarry y el colegio patafísico » en : http://www.triplov.com/surreal/alfred/_jarry.htm [10-03-2009]

¹⁴⁸ Véase Anexo, p. 547.

uno de sus primeros textos que contiene reflexiones metaliterarias y un homenaje al género epistolar, como las otras dos novelas de la tríada, pero cuyos puntos de disensión son más que los que comparten. Hay un punto de inflexión, pues, tras *La muerte de Alec* que es interesante subrayar. *Cartas cruzadas* y *La voz interior*, por su parte, han sido elegidas por ser, a nuestro parecer, novelas que ponen en práctica de forma idónea el programa estético expuesto por el autor colombiano en su libro autobiográfico, *Historia de una pasión*. Además, son las que más resaltan su compromiso con la realidad colombiana y su mirada crítica sobre el país. Al mismo tiempo, *La voz interior* presenta el interés de ser, hasta hoy, la única novela miscelánea basada en un diario íntimo que ha escrito, por lo que ofrece otra perspectiva a la hora de analizar su producción.

La muerte de Alec marca los principios de Darío Jaramillo como novelista y forma parte de las tres novelas que marcan en el año 1983 el mundo literario colombiano, por ser «una manifiesta evidencia de la constante renovación y riqueza de la novela colombiana».¹⁴⁹ Asimismo, Alfonso Vargas Franco señala el carácter innovador de esta novela que abre un nuevo camino en la narrativa del país de Darío Jaramillo, por ser «una de las pocas novelas colombianas en las que se logra crear una atmósfera de misterio y terror, un tema inexplorado en la narrativa colombiana»¹⁵⁰ y ser «escrita con un refinado virtuosismo poético».¹⁵¹ Esta primera novela, dividida en dieciocho capítulos, relata la muerte de Alec, un joven norteamericano fotógrafo y pianista que desaparece misteriosamente en las aguas de un río en San Francisco, sin

¹⁴⁹ Rhonda Dahl Buchanan: “Una voz nueva en la novela contemporánea: *La muerte de Alec* de Darío Jaramillo Agudelo” en Charles Nelson (coord): *Selected Proceedings of the Thirtieth-fifth Annual Mountain Interstate Foreign Language Conference*, Greenville, Ramón Fernández-Rubio, 3-5 octubre 1985, pp. 79-87. Esas tres novelas a las que se refiere el crítico fueron las ganadoras de los concursos literarios en Colombia en aquel año: *Trasplante a Nueva York* de Álvaro Pineda Botero, novela publicada por La Oveja Negra, ganó el premio de la mejor novela corta colombiana; David Sánchez Juliao fue el ganador del Tercer Concurso de Novela Colombiana de la Editorial Plaza y Janés, con su obra *Pero sigo siendo el rey*; *La muerte de Alec* de Darío Jaramillo gana el segundo premio en el mismo concurso.

¹⁵⁰ Alfonso Vargas Franco: Alfonso Vargas Franco: “Darío Jaramillo Agudelo: Poética y narrativa (1983-2000)” disponible en <http://poligramas.univalle.edu.co/24b/poeticaynarrativa.pdf> consultado el [3-10-2008].

¹⁵¹ *Ibid.* p.125.

que se halla nunca su cadáver. La novela está estructurada como una carta muy extensa que el narrador dirige a un protagonista de la historia, un “tú” enigmático. Se trata de una carta que se usa como forma de exorcismo y mediante la cual se atreve, por fin, después de siete años, a romper el silencio y afrontar todo lo ocurrido. En efecto, la desaparición de Alec aparece como una conspiración de fuerzas superiores y misteriosas que escogen al joven norteamericano como víctima y van dejando uno a uno los indicios de ese final trágico. La profecía de la adivina, “Madame Rur” es el primer índice: ve “la sombra de la muerte”¹⁵² entre los ojos de uno de los protagonistas, Buddy, un fontanero devoto de las ciencias ocultas y tres días después, en la frente del “tú” a quien se dirige el narrador en su diálogo epistolar: «Usted trae la muerte; ¡alguien que se le acerque morirá!». ¹⁵³ El segundo indicio viene, con más precisión, señalando a Alec como ese alguien cercano que va a morir, lo que genera un sentimiento de culpa en el narrador utilizado como instrumento en este acto: «Como si yo, al protagonizar el único acontecimiento que tú ignoras de todo esto, hubiera determinado lo que iba a ocurrir cuando, manipulado por una fuerza superior y ajena, señalé a Alec en una premonitora ruleta de la muerte». ¹⁵⁴ *La casa inundada*, el cuento del autor uruguayo Felisberto Hernández, es el tercer indicio que anuncia la forma cómo va a morir Alec, por una relación de simetría entre las dos historias. El marido de Margarita, la protagonista de este cuento, desaparece misteriosamente en las aguas de Suiza y nunca se encuentra su cuerpo. También, desaparecerá Alec en circunstancias similares, como ya hemos mencionado más arriba. Sin embargo, aunque el narrador logra armar las piezas del rompecabezas para intentar explicarse la muerte de su amigo, la atmósfera siniestra de misterio y terror se mantiene a lo largo de la novela, creando así en el lector un

¹⁵² Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte de Alec*, Santafé de Bogotá, Alfaguara, 1999, p. 36. De aquí en adelante se citará por la misma edición.

¹⁵³ *Ibíd.* p. 36.

¹⁵⁴ *Ibíd.* p. 12.

sentimiento de temor y una expectativa incesante y sin resolver. Tiembla con el narrador ante la posibilidad de desatar, otra vez, las fuerzas tan arbitrarias y desconocidas que planearon sobre la muerte de Alec:

Mientras he estado escribiendo esta historia, en ningún momento he tenido tanto miedo como ahora. Tengo el temor de desatar de nuevo los mecanismos que, en un plan misterioso, causaron la muerte de Alec. Cuando casi acabo, estoy aprehensivo de que, al terminar, algo que no está en mi poder evitarlo, algo fatal, ocurra al conjuro de esta historia.¹⁵⁵

No obstante, aunque la muerte de Alec constituye el eje central de la narración, las frecuentes digresiones sobre diferentes temas le roban, muy a menudo, el protagonismo. Esto se puede notar en la estructura misma de la novela. Ciertamente, es sólo a partir del cuarto capítulo cuando se empieza la historia de Alec y, a lo largo de los catorce capítulos siguientes, son frecuentes las reflexiones de corte filosófico, esotérico, literario, metafísico, que ponen en segundo plano la anécdota de esa misteriosa desaparición. La muerte de Alec actúa como un motor que desencadena, en el narrador, una serie de preocupaciones que le llevan a reflexionar sobre el destino mismo del ser humano y el sentido de la vida “artificiosa, barroca y retorcida”,¹⁵⁶ marcada por la fatalidad y donde todo sucede por una ineludible predeterminación:

Y ahora sabía con más estoica claridad de la que nunca antes lo había sabido, ahora lo sabía con todos mis gestos y en cada instante de mi vida, que todo llega, que no debo buscar nada, ya que todos los riegos estaban corridos y todos los plazos señalados sin yo saberlo, sin que pudiera evitarlo.¹⁵⁷

Esa preocupación por percibir y entender los misterios mismos de la vida lleva al narrador a reflexiones esotéricas sobre algunas ciencias ocultas como: la adivinación o la astrología; también sobre el simbolismo del fuego y el agua. Por lo tanto, la existencia humana es de naturaleza anti-racionalista y la sociedad racionalista, con sus leyes de causa y efecto, es incapaz de ofrecer una comprensión total de dicha existencia.

¹⁵⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte de...op. cit.* p. 98.

¹⁵⁶ *Ibíd.* p. 108.

¹⁵⁷ *Ibíd.* p. 55.

El narrador confía más en la percepción poética, considerada como una posibilidad mucho más rica de aprehensión de la realidad, por lo que arremete contra las bases mismas del conocimiento en la sociedad racionalista y la visión limitada que nos ha impuesto, donde el misterio y todo lo que está fuera de sus paradigmas son rechazados:

Pero mientras tanto, el racionalismo, el produzco–luego–existo, han implantado una visión del mundo unilateral y rígida, que tiene de su lado todo poder y autoridad, todo sistema de educación y que rige todos los términos de entendimiento de los hombres entre sí y la naturaleza. Por esto, la labor del poeta siempre tiene que comenzar por poner en duda todos los axiomas y evidencias, todos los supuestos edificados a partir de la causalidad y en el ideal de lo práctico, antes de poder mirar con ojos nuevos la vida y percibir sus milagros.¹⁵⁸

Como *La muerte de Alec*, su novela, *Cartas cruzadas*, publicada en 1995, es también otro homenaje al género epistolar donde Darío Jaramillo opta por la polifonía narrativa que confiere a cada personaje una voz propia. Esa segunda novela relata la historia de amor entre Raquel Uribe, una estudiante de periodismo y Luis Jaramillo, un especialista en la poesía de Rubén Darío y los modernistas, que se convierte en profesor de literatura en la universidad. Un amor de una intensidad y una belleza conmovedora, marcado por una simbiosis y una armonía entre esos dos jóvenes, entregados totalmente el uno al otro hasta el día en que Luis renuncia a la universidad para convertirse en un traficante de droga. La pareja y Esteban forman el núcleo principal de las relaciones en la novela, que aparecen a través de la correspondencia que mantienen cinco personajes, desde diversos puntos geográficos del planeta: Luis y Raquel viven en Bogotá, Claudia la hermana lesbiana de esta última y su novia Juana residen en Nueva York, Esteban el amigo entrañable de Luis desde la infancia, periodista deportivo en la radio y adicto al sexo con mujeres casadas, vive en Medellín. También, a veces, la correspondencia se hace desde otras ciudades de Estados Unidos a las que viaja Luis por motivo de conferencias en universidades norteamericanas, y más tarde, por sus negocios como

¹⁵⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte de...op. cit.* p. 15.

narcotraficante. La novela incluye, asimismo, el diario íntimo de Esteban durante un periodo de once años. Como el típico personaje intelectual que suele aparecer en la producción de Darío Jaramillo, retoma las reflexiones sobre los problemas de la creación literaria que aparecen, también, a lo largo de su correspondencia con Luis. De hecho, este aficionado a la poesía tiene como proyecto escribir un poema extenso, “*Nocturno*”, en homenaje a José Asunción Silva, por lo que mantiene una discusión con su amigo acerca de la poesía. Piensa que el asunto de la poesía es “nombrar esencias”¹⁵⁹, encontrar “verdades metafísicas”,¹⁶⁰ lo que Luis rechaza considerándolo como un problema filosófico para afirmar que “las palabras”¹⁶¹ y “la autonomía del objeto verbal”¹⁶² son la materia de la poesía. En esta discusión permanente sobre la literatura y sus problemas, Luis no deja de atacar el carácter dogmático de las teorías en la enseñanza de la literatura: «Litera—tarados quedan los muchachos: tarados literalmente llegan de teoría de la literatura uno».¹⁶³

Sin embargo, al lado de esta discusión estética que tiene, por supuesto, su importancia, *Cartas cruzadas* forma parte con *La voz interior*, de las novelas de Darío Jaramillo con una visión más crítica sobre la realidad colombiana. Así, desde una lectura sociológica, la novela que empieza en octubre del año 1971 y termina en noviembre de 1983, puede ser considerada como un recorrido crítico por una época de gran cambio histórico en Colombia que empieza a partir de los años sesenta:

Los que fuimos adolescentes en los sesenta hemos hablado de esa marca. A nadie le pasó tanto en esos años tan definitivos del crecimiento. Fue un remezón tan general que nadie dudaba de que estábamos ante un cambio geológico, el paso a una nueva era, la madrugada de un largo e inalterable y despreocupado día. Descubríamos principios nuevos y eternos, cuestiones permanentes.¹⁶⁴

¹⁵⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas cruzadas*, Santafé de Bogotá, Santillana, 1995, p. 21. De aquí en adelante, se citará por la misma edición.

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 21.

¹⁶¹ *Ibid.* p. 74.

¹⁶² *Ibid.* p. 74.

¹⁶³ *Ibid.* p. 61.

¹⁶⁴ *Ibid.* p. 45.

En el diario de Esteban, como en la correspondencia que mantiene este último con Luis y también con Claudia, se analiza con ironía y cierto escepticismo la agonía de un mundo tradicional, “la decadencia de la raza paisa” con sus valores y, la irrupción de un nuevo orden social, sin embargo, poco prometedor en cuanto a un futuro mejor. Esteban no es nada complaciente cuando desacredita y desmitifica la famosa teoría del orgullo de la “raza paisa” de la que se adueña la aristocracia; un orgullo basado en la capacidad de enriquecerse:

Imagínate, la raza. Como si esta mezcla de dispareja y reciente de conversos y prófugos con africanos pudiera llamarse raza. Porque a los pobres indios los exterminaron, lo cual los hace merecedores del viejo mote que tanto los enorgullece, “los yanquis de Suramérica”. Y después siguieron con los indios vecinos en el Sinú, mientras los parientes de los sinuanos que han sido desplazados por la ganadería extensiva se consumen de malaria en las bananeras de Urabá, de propiedad, otra vez, de los ricos de Medellín, es decir, de “la raza”.¹⁶⁵

Ante la decadencia de la antigua clase social dominante, emerge una clase de “nuevos ricos” con la irrupción en Medellín del fenómeno del narcotraficante, denunciado como el motor que desencadena ambición descontrolada de riqueza que infecta a los antioqueños, por la posibilidad fácil y rápida que constituye:

Son los dueños de todo y ostentan su poder sobre vidas y opiniones y haciendas. Son los dueños del contrabando, de fábricas, del deporte, de mucha gente con uniforme y sin uniforme. Son los propietarios –y lo exhiben– de las virtudes sociales [...] Son los dueños de todos, hasta de mi mejor amigo.¹⁶⁶

El nuevo orden está, asimismo, constituido por manifestaciones de rebeldía y el gran afán de libertad de aquellos años revolucionarios en todos los órdenes de la vida de esta generación de jóvenes. En el diálogo epistolar entre los personajes de *Cartas cruzadas*, las banderas de esa revolución aparecen a través de la militancia marxista en la universidad, del anarquismo de Claudia y su orientación sexual lésbica, de la gran liberalización sexual gracias a la ruptura de los tabúes en torno al sexo y la píldora, la

¹⁶⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 83.

¹⁶⁶ *Ibíd.* p. 472

marihuana, las drogas etc. No obstante, Raquel, en la larga carta que con fecha del treinta de noviembre de 1983, dirige a Juana, relativiza, ya en la madurez, el carácter trascendental de toda esa revolución. La analiza más bien como la insolencia de una juventud en plena crisis, prepotente, cegada por su ilusión de autenticidad:

Nuestra marca principal, acaso la que nos hace más detestables como generación, era la convicción de haber encontrado verdades definitivas. Antes que nada, nos sentíamos la encarnación de algo nuevo, distinto y –por fin– permanente sobre la faz de la tierra: qué ironía, una mediana información revelaba que esa novedad era mera ignorancia, y pocos años después la pollina le ha dado el sabor pintoresco y algo cursi de una nostalgia envejecida e irrecuperable. Creíamos en la autenticidad, en la lealtad, en la solidaridad, en la libertad, en asuntos que terminan con d de debacle. Eran nuestra moral, nuestras banderas.¹⁶⁷

Esas décadas de los sesenta y setenta aparecen, pues, como una suerte de nostalgia de la juventud por parte del autor –muchas de sus novelas se insertan en el mismo contexto histórico–.¹⁶⁸ Se retoma, pues, el análisis crítico de aquellos años en su última novela, *La voz interior*, pero poniendo el énfasis, en esta ocasión, en la crisis de valores y las consecuencias que genera. En efecto, esa novela–diario íntimo retrata el proceso de formación de la personalidad del joven Sebastián Uribe, atolondrado, melancólico y en total desacuerdo con una sociedad colombiana en plena crisis. Es una mirada crítica hacia un país enfrentado al debilitamiento de sus principales instituciones y estructuras, un país marcado por la erosión de su tejido social y la enajenación de sus miembros integrantes, que están desorientados, perdidos dentro del caos generado por los cambios que marcan la época:

Pero hablar de algunos [Los compañeros de colegio de Sebastián] sirve para definir la atmósfera que vivíamos y, con más crueldad, repasados sus destinos ulteriores, define una generación rota, a veces trágica, otras veces patética, siempre involucrada, ensartada en las extrañas púas de los años y acontecimientos que hemos vivido.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 46

¹⁶⁸ Además de *Cartas cruzadas* y *La voz interior*, véase también su novela *Memorias de un hombre feliz* (2000).

¹⁶⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 64.

Así pues, el personaje de Sebastián Uribe es uno de los símbolos de esa “generación rota” y encarna al joven colombiano en profunda crisis de identidad, perdido dentro de una sociedad en la que no puede reconocerse ni encontrar sus referentes. Colombia, a través de la visión de este alter ego de Darío Jaramillo, aparece como una sociedad “enferma”, atomizada, donde el triunfo del espíritu darwinista y el ejercicio de un individualismo irresponsable acaban convirtiéndose en las únicas normas de conducta válidas. La ambición vuelve, otra vez, como un tema que ilustra la enajenación general. A través de la obsesión y la ceguera por el dinero, se observa la imagen de poder, encarnada por dos arquetipos de la sociedad antioqueña: el gerente Espinosa y Martínez, el político. Asimismo, la figura de héroe en ascenso es representada por el narcotraficante, símbolo de éxito social que se personaliza a través de Mardequeo Arango Sanjuán: «La gente hace lo que sea para enriquecerse y es admirada si lo logra. Hay que ver cómo los miran y los admiran [a los narcotraficantes]. Hay que ver cómo ostentan y cómo detentan el poder que les confiere el dinero, el único poder que vale».¹⁷⁰ El estado como institución se enfrenta a una crisis de legitimidad y a la fragmentación de su poder. Todo esto tiene como consecuencia la privatización de la ley y la instauración de un clima de violencia generalizada en todo el país. El tío José Uribe y Bernal, un antiguo compañero del colegio de Sebastián, son otras tantas víctimas de la violencia del narcotráfico que marca aquellos años. Los cambios se notan, también, a través de la emergencia de una nueva imagen de la mujer que rompe con la tradicional. En el contexto de una Colombia marcada por la revolución sexual, el personaje de Laura simboliza a esta mujer moderna, fiel a su libertad frente a las normas sociales y religiosas; una mujer que viola “el tabú más intocable”, manteniendo sin ningún remordimiento una relación incestuosa con su hermano Eleazar:

¹⁷⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* pp. 358-359.

Cometí el mayor pecado, el más prohibido. Violé el tabú más intocable en todas las religiones y culturas y tan sólo me duele que no haya durado, que no haya sido posible esa transgresión porque mi hermano no resistió la fuerza telúrica que nos salía de las entrañas, de la sangre revelándose y rebelándose.¹⁷¹

Esta imagen contrasta con la de la tía Rita Eulalia, símbolo de la mujer tradicional y conservadora, guardiana de unos valores caducos, y vinculada con una Iglesia Católica que ha perdido todo poder de persuasión entre los jóvenes. Darío Jaramillo define su última novela en esos términos:

La voz interior es la biografía de Sebastián Uribe Riley, documentada con sus diarios y manuscritos, con testimonios de quienes lo conocieron y con los recuerdos de quien escribe esta “investigación biográfica” –así pretende ser escrita–. Bernabé, su amigo de la infancia. Sebastián no publicó más que un libro durante su vida, *Liturgia de los bosques*, pero llevó unos diarios que fueron descubiertos por su familia después de que él había muerto. Estos cuadernos reúnen más de veinte folios donde aparecen textos de escritores que él inventaba, cada uno con su estilo intencionalmente propio y con visiones disímiles, a veces opuestas, del universo.¹⁷²

Es, también, una invitación a la lectura. En efecto, es a través de la escritura, la literatura y la religión como Sebastián intenta a lo largo de la novela encontrarse a sí mismo y sobre todo, encontrar su autenticidad por medio de la recuperación de su voz interior. Por lo tanto, la literatura es «un antídoto contra el suicidio en tanto en cuanto entrega, divierte, llene los huecos del hastío y los ratos en que estás a solas sin poder hablar contigo mismo».¹⁷³ La poesía se convierte, asimismo, en una virtud moral, en un valor espiritual, y aparece como una escapatoria ante la amenaza del poder del dinero, el consumismo y el mundo material. En una sociedad colombiana fuertemente mercantilizada, la poesía es lo único que parece escapar de esa mercantilización. La fundación por Sebastián de la revista de poesía, *El Oso*, es un intento de apoyar esa tesis:

Con candidez, creo que el valor moral de la poesía consiste en que está fuera del infernal sistema de mercado. El poema no se vende por la simple razón de que

¹⁷¹ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 150.

¹⁷² Véase Anexo, p. 553.

¹⁷³ *Ibid.* p. 441.

no hay quien lo compre. Por eso mismo, el poema está exonerado de las leyes del mercado, es gratuita por naturaleza. El individuo que dedica su tiempo en algo inútil, intuyo, todavía posee un rescoldo ajeno a la mezquindad y a la codicia. [...] Tener una revista de poesía es decirle al mundo que no me interesa el dinero, que estoy fuera de lo que se compra y de lo que se exhibe.¹⁷⁴

Así pues, en esta tarea de búsqueda de uno mismo, el personaje de su abuelo norteamericano, Patrick Riley, desempeña un papel de guía espiritual en la construcción de la personalidad de su nieto. Es la luz que lo dirige hacia el descubrimiento de su verdadera esencia, por lo que esboza sugerencias sobre la posibilidad de encontrar otras vías para recuperar una identidad: «Estamos apostando a que la fortaleza interior es suficiente para sobrevivir, es más, para vivir de la mejor y la más escasa manera, con vida interior».¹⁷⁵ Llevar un diario íntimo como modo de conocerse a sí mismo y el retorno a los clásicos de la literatura es uno de los caminos que llevan a la recuperación de la voz interior. Por otra parte, con la educación que le proporcionan a su hijo, basada en el principio de la libertad individual, Bernabé y Mary Riley desempeñan un papel importante en esa búsqueda de identidad personal por parte de Sebastián.

Como ya se ha plantado en la introducción, para acercarse a una narrativa tan rica en contenido, perspectivas temáticas y recursos formales, nos proponemos ante todo dilucidar mínimamente el universo estético en que se mueve Darío Jaramillo, observar patrones, reglas, ideas y técnicas recurrentes para intentar trazar el perfil de este escritor difícil de catalogar, que apuesta por la libertad y el eclecticismo como principales fundamentos de su creación. La reivindicación de una literatura iconoclasta, que sólo obedezca al impulso interior de quien la escribe, a una especie de autenticidad esencial parece ser lo que más define su estética. La única función de la escritura, como señala uno de sus personajes en *La voz interior*, es «servir de alcantarilla de las voces de mis adentros, voces que gritan y piden desbordarse de las reglas de moral y urbanidad

¹⁷⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 362.

¹⁷⁵ *Ibid.* p. 185.

de la literatura [...]. No quiero tomar en cuenta ninguna norma de higiene literaria». ¹⁷⁶

La libertad y la rebelión ante cualquier forma de poder, el escepticismo ante la carga cultural heredada, el espíritu innovador y reestructurador, la fe en la posibilidad de mejora del individuo son elementos claves que guían su creación literaria. Por eso, todos los temas que aborda reflejan este espíritu. Además, el hombre y su situación existencial en el mundo es su gran centro de interés. Captar su realidad más íntima, revelarlo en su humanidad más expresiva a través de sus temores, conflictos contradicciones y esperanzas constituye el principal motivo de una narrativa que quiere estar constituida, ante todo, por “historias particulares”. ¹⁷⁷ Por eso, proyecta el foco de luz sobre las relaciones interpersonales, sean de amor, sean de amistad, tan complejas y problemáticas siempre, especialmente en una época moderna (o posmoderna) marcada por la incomunicación y la soledad del hombre, por una existencia vicaria.

¹⁷⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 240.

¹⁷⁷ Winston Manrique Sabogal: “País de novela. Tres miradas sobre el presente” Entrevista a William Ospina, Darío Jaramillo y Piedad Bonnett” en el País disponible en [://elpais.com/diario/2007/11/24/babelia/1195865411_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/11/24/babelia/1195865411_850215.html) [19 /10/ 2007]

III. Leitmotivos del desencanto y otros motivos recurrentes en la narrativa de Darío Jaramillo

“Nos aproximamos al milenio con el amor en las manos como un pájaro muerto. Aunque sigamos amando”

Isaías Gutiérrez.

“Sé que el amor
No existe
Y sé también que te amo”

Darío Jaramillo Agudelo.

III.1. Los difusos dominios del amor y la amistad

La amistad, y sobre todo el amor, son temas clásicos, universales de la literatura aunque el Romanticismo supone, sin duda alguna, entre todos los movimientos y corrientes estéticas, un quiebre y punto de inflexión en la exaltación de la pasión, las emociones y de los sentimientos personales. Tanto en la literatura universal como en la literatura hispanoamericana, especialmente en la de la segunda mitad del siglo XIX, momento en que dicha tradición romántica se traslada al continente, sobran los ejemplos de historias de amor concebidas como una pasión avasalladora para sus víctimas. Tristán e Isolda,¹⁷⁸ Romeo y Julieta de William Shakespeare¹⁷⁹ o María y Efraín del escritor colombiano Jorge Isaac¹⁸⁰ constituyen, entre otros muchos ejemplos, algunas de las parejas más representativas del amor romántico en la literatura. Cabe señalar, sin embargo, la evolución del concepto de amor a lo largo de la historia de la literatura. No siempre ha sido entendido de la misma manera. Hagamos un somero repaso. Desde la

¹⁷⁸ *Tristán e Isolda* es una leyenda de origen celta recogida en muchas obras medievales que trata de una historia de amor causado por un filtro amoroso, un amor adúltero entre Tristán y una Isolda ya casada, un amor con final trágico. La versión de Richard Wagner (1813-1883) es sin duda alguna una de las más exitosas. Se trata de un drama lírico que presenta en el Teatro Real de la Corte de Bavière en Munich, en 1865. Véase también: *El Tristán* del poeta alemán medieval, Godofredo de Estrasburgo (Muerto en 1215), obra que surgió entre los años 1200-1210.

¹⁷⁹ *Romeo y Julieta* es una obra del escritor inglés William Shakespeare (1564-1616). La primera edición aparece en el año 1595 y es también otra historia de amor trágico que conduce a los dos amantes, Romeo y Julieta, a la muerte.

¹⁸⁰ Jorge Isaac (1837-1895): *María*, Bogotá, Cruz y Cara de la Edición Norma, 1992. Es un clásico de la novela romántica colombiana. La obra fue escrita en 1867.

Edad Media hasta el Renacimiento, al margen de los diferentes matices, la tendencia más general implicaba una idealización de la mujer –la “Belle dame sans merci” del Amor Cortés en la poesía trovadoresca provenzal– y una sublimación del amor platónico, inalcanzable, imposible. Octavio Paz subraya, en uno de sus ensayos más célebres, que la esencia misma de la cortesía descartaba de su filosofía el placer carnal. El ritual del amor cortés es sólo un medio para cultivar la sensibilidad, una forma de arte: «La cortesía no está al alcance de todos: es un saber y una práctica. [...] El adepto debe cultivar su mente y sus sentidos, aprender a sentir, hablar y, en ciertos momentos, a callar. La cortesía es una escuela de sensibilidad y desinterés».¹⁸¹

El Barroco, con su tendencia moralizadora –y pese a esa otra vertiente escatológica, erótica y lúdica que cultivan desde Quevedo a Lope–, tampoco acepta o reconoce con facilidad el amor físico. El honor y el deber son los valores que se anteponen al amor y los que ponen freno a su natural desarrollo, como reflejan las comedias de Lope de Vega. Sin embargo, esto sólo responde al espíritu general de la época porque Sor Juana De La Cruz, Góngora y Quevedo, entre otros, burlan con ingenio toda censura.¹⁸² Es sólo con el Romanticismo, que aboga por la libertad individual y supone una aceptación total de las fuerzas e impulsos de la naturaleza, cuando el concepto de amor conoce una verdadera revolución. Caracterizado por una exacerbación de la pasión “decidida a enfrentarse a todo y a arrasar con todo”, da rienda suelta a la expresión del cuerpo a través de la sensualidad, la sexualidad.¹⁸³ Además, las nociones de pecado y de condena desaparecen porque la pasión lo justifica todo, de

¹⁸¹ Octavio Paz: *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1997, p. 35.

¹⁸² Véase Sor Juan De La Cruz: “Sonetos: De amor y discreción” en Sor Juana Inés de La Cruz: *Obras completas*, Vol. I, Edición a cargo de Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, pp. 287-298; Luis de Góngora: “La más bella niña (1580)” en Luis de Góngora: *Romances I*, Edición a cargo de Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, pp. 179-190; Francisco de Quevedo: *Poesía amorosa (Erato, sección primera)*, Edición de Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011.

¹⁸³ Los temas de la homosexualidad y el lesbianismo aparecen al final de Romanticismo. Fueron también junto al onanismo, el fetichismo, la sodomía, el vampirismo y el canibalismo, temas de los naturalistas, simbolistas y los decadentistas.

modo que no extraña el gran poder de atracción que tiene, por ejemplo, el tema del incesto entre los románticos. No obstante, ya en el siglo XX se deplora la deriva excesiva del amor hacia la sexualidad, lo que acaba por quitarle a éste su esencia, es decir el sentimiento, la emoción pura:

Se ha dado un giro de más de 180° para llegar al olvido, a la pérdida, a la abolición del verdadero, del auténtico amor, a ese amor que debe ser, por encima de todo, sentimiento y comunidad espiritual, a ese amor que contribuye al equilibrio humano.¹⁸⁴

Octavio Paz sigue la misma línea cuando denuncia la confiscación del erotismo por el poder del dinero en el mundo contemporáneo. Su consecuencia es la supresión de su dimensión pasional y espiritual. Por lo tanto, “el gran ausente de la revuelta erótica de este fin de siglo ha sido el amor”,¹⁸⁵ que implica la atracción tanto hacia el cuerpo como hacia el alma de la persona amada. Retomaremos esta idea más tarde. Sin lugar a dudas, la lógica del mercado afecta todas las áreas en la época contemporánea. Casi todo se mide ahora según el parámetro coste/ beneficio: «Cualquier forma imaginable de conducta se hace moralmente permisible en el momento en que se hace económicamente posible y adquiere “valor”; todo vale si es rentable».¹⁸⁶ Con la incorporación de los valores al mercado, las relaciones interpersonales tienden, también, a quedar reducidas a meras interacciones funcionales y prácticas. Ese carácter efímero del amor en nuestras sociedades posmodernas, es lo que deplora Ángeles Rubio. Es un amor que no escapa de la lógica de la sociedad de consumo, es decir, de la satisfacción inmediata y la nueva necesidad de reposición que supone. Para ella, la relación amorosa se ha convertido en “un simple producto perecedero” y ya no podemos esperar mucho

¹⁸⁴ José Antonio Pérez-Rioja: *El amor en la literatura*, Madrid, Tecnos, 1983, p. 295.

¹⁸⁵ Octavio Paz: *La llama doble...op. cit.* p.153.

¹⁸⁶ Véase Marshall Berman: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1991, p. 108.

del amor hoy en día.¹⁸⁷ No obstante, que el concepto de amor se haya ido modificando no quiere decir que haya dejado de ser una preocupación para el hombre moderno (o posmoderno). Sigue siendo un tema de interés, un motor o fuente de la literatura, del arte, del pensamiento. En Colombia, el amor no deja de inspirar a escritores como, por ejemplo, José Libardo Porras. Su novela *Fuego de amor encendido* (2003)¹⁸⁸ tiene como eje central el triángulo amoroso formado por tres jóvenes: Eloísa Alzate, una joven bella y atractiva, de carácter independiente; Julián, hijo único de una familia Restrepo conservadora y cristiana y, Antonio Santa María Upegui, uno de los mejores amigos de Julián, además compañero de estudios de él. En *Delirio* (2004)¹⁸⁹ de Laura Restrepo, el amor es también muy importante. Es la fuerza destructora que acaba con la familia de la protagonista, Agustina. El triángulo amoroso que forman los padres de ella, Carlos Vicente Londoño y Eugenia con la propia hermana de ella, Sofi, se desmorona cuando el hijo menor del matrimonio acaba con el secreto: la relación amorosa entre su padre y su tía. Esta última se marcha de la casa familiar para siempre con el hijo menor y Carlos Vicente muere de un infarto. El amor es, también, la única arma que posee Aguilar para salvar a Agustina de su delirio y la locura que se ha apoderado de ella. Este profesor universitario abandona su profesión, a su esposa y a sus dos hijos para irse con ella.

El amor, esta “especie de hechizo”,¹⁹⁰ es asimismo el gran tema de Darío Jaramillo,¹⁹¹ tanto en su poesía como en su novela. Definido como “sentimiento del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser”, el amor es por lo tanto inherente y propio de nuestra naturaleza. Es,

¹⁸⁷ Ángeles Rubio: *Remedios para el mal de amores. ¿Por qué nos enamoramos y qué hacer para no sufrir?*, Barcelona, AMAT, 2007, pp. 223-224.

¹⁸⁸ José Libardo Porras: *Fuego de amor encendido*, Medellín, Secretaría de Cultura ciudadana, alcaldía de Medellín, 2003.

¹⁸⁹ Laura Restrepo: *Delirio*, Bogotá, Alfaguara, 2004.

¹⁹⁰ Así es como define el amor el protagonista de novela de Darío Jaramillo, *Memorias de un hombre...* *op. cit* p. 207.

¹⁹¹ Véase Darío Jaramillo Agudelo: *Poemas de amor*, Bogotá, Fundación Simón y Lola Guberek, 1986.

también, «sentimiento hacia otra persona que naturalmente nos atrae y que, procurando una reciprocidad en el deseo de unión, nos completa, nos alegra y da energía para convivir, comunicar y crear».¹⁹² La amistad, definida como “afecto personal, puro y desinteresado, compartido con otra persona, que nace y se fortalece en el trato”¹⁹³ es otro tema importante en sus novelas. Tanto en *Cartas cruzadas* como en *La voz interior*, los sentimientos de amor y de amistad constituyen una suerte de oasis para los personajes. Son una tabla de salvación para no sucumbir a una realidad caótica que amenaza con contaminarlo todo. En efecto, tanto el amor como la amistad, en cuanto son vividos por sus personajes, se caracterizan por la pureza y la autenticidad, en contraste con la corrupción moral y la decadencia, reinantes en la sociedad colombiana.

III.1.1. Del amor “sólido” al amor “líquido”: la ruina de los afectos

Lo que suele prevalecer al principio de las relaciones de pareja en los personajes de Jaramillo es una tendencia hacia una visión romántica del amor con la idealización y la exaltación del yo que lo caracterizan. Se intenta devolver al amor, desde un punto de vista argumental y temático, toda la pureza y su esencia como sentimiento de comunión espiritual. En este sentido, Jaramillo se acerca en gran medida a la estética del “postboom” hispanoamericano, que reivindica el amor “maravilloso” –producto mercadotécnico del Realismo Mágico– como uno de sus mayores temas y referentes. Isabel Allende, una de sus escritoras más representativas, declara lo siguiente: «En la actitud frente al amor somos más optimistas [...]. Hay una especie de renovación [...] yo diría del Romanticismo, del amor, de los sentimientos».¹⁹⁴ Esta fe en los sentimientos es la consecuencia lógica de la vuelta al individuo y la fe en él atribuida al movimiento

¹⁹² Véase el *Diccionario De la Real Academia Española*, Vigésima segunda edición, 2001, p.140.

¹⁹³ *Ibid.* 138.

¹⁹⁴ Isabel Allende: “Isabel Allende” (entrevista anónima), *Nuevo Texto Crítico* (1991), Vol. 4, N° 8, p. 76.

estético. No obstante, esta visión romántica del amor en la narrativa de Darío Jaramillo se explica más bien por la gran influencia de la novela moderna romántica y sentimental del siglo XIX. Además, Víctor Hugo, figura ineludible del Romanticismo es uno de los modelos literarios del escritor colombiano.¹⁹⁵

Si *La muerte de Alec* deja al margen el sentimiento amoroso para volcarse totalmente en la amistad, *Cartas cruzadas* y *La voz interior* se caracterizan, al contrario, por reflejar esta renovación romántica en su narrativa. Eje central de *Cartas cruzadas*, el amor entre Raquel y Luis es lo primero que se confiesa en la primera carta que abre la novela. «Mi amigo: estoy enamorado, hermano. Perdida, locamente enamorado»¹⁹⁶ es lo que le dice Luis a su amigo Esteban. Es más, el amor se convierte también en el eje central de la vida de Raquel, es lo que sustenta y da sentido y arraigo a su existencia durante mucho tiempo: «Aquí la única ocupación era el amor. En mis ratos libres, asistía a la universidad. Pero mi oficio era el amor».¹⁹⁷ Entre los dos jóvenes, es amor a primera vista, un amor totalmente sujeto a la atracción física y mental que los une, un amor ajeno a todo cálculo, a cualquier consideración fuera de los sentimientos que sienten el uno por el otro. Así subraya la propia Raquel:

No conozco la seducción de la conquista [...]. Nos miramos y nos enamoramos y nos amancebamos en dos noches que duraron una noche de más de tres mil noches. Lo amé antes de saber sus costumbres, ni de dónde venía, ni su signo del zodiaco. Me amó a partir de esa primera mirada que nos cruzamos, antes de saber que soy zurda, que me gustan las novelas de Víctor Hugo, la limonada sin azúcar, las canciones de Aznavour y de Manzanero y los mariscos.¹⁹⁸

La magia de este amor a primera vista es lo que opera, también, entre Sebastián Uribe y Eva Peres en *La voz interior*: se volvieron inseparables al instante de conocerse y saber el nombre del otro, de dónde venían o qué hacían eran “trivialidades”¹⁹⁹ que no

¹⁹⁵ Véase “Entrevista personal a Darío Jaramillo” en Anexo, p. 525

¹⁹⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 9.

¹⁹⁷ *Ibíd.* p. 59.

¹⁹⁸ *Ibíd.* p. 114.

¹⁹⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 214.

tenían “la menor importancia”.²⁰⁰ Cabe recordar toda la importancia de la libertad individual en la cosmovisión romántica, por lo que el amor, dentro de este contexto, significa una emancipación de cualquier obstáculo, sea de orden social, cultural o religioso. Además de este amor a primera vista, la unicidad, comunión o fusión conforma la visión de este sentimiento en la narrativa de Darío Jaramillo. Quererse significa ser iguales, parecerse, ser dos en uno, como en la fábula platónica de los “medios seres”. La óptica de Raquel en *Cartas cruzadas* está alejada de la mirada realista, la cual, sí acepta hasta cierto grado la existencia y aun la necesidad de una simbiosis en la relación amorosa, pero reconoce y respeta las diferencias intrínsecas entre las personas que se aman: «Lo viví como compenetración, como asentimiento, como una telepatía que ahorra palabras, como una simbiosis que unificaba las sensaciones eróticas». ²⁰¹ Puede parecer contradictoria esa unicidad romántica con la piedra fundacional del amor mismo, o sea, la libertad. El proceso para lograrlo necesita la enajenación, aun voluntaria, de esa misma libertad y de la individualidad dentro de la relación amorosa, por lo que se reafirma la omnipotencia de la pasión:

Entre dos que se aman, como Luis y yo nos amábamos, ese aprendizaje se opera sin dificultad; ya ni recuerdo si dormía antes con las cortinas cerradas, el caso es que Luis las cerraba; ignoro cual de mis hábitos y cuáles de mis gestos se modelaron ante el espejo de Luis. Qué le aprendí, qué cambió él en mí, qué modifiqué en él.²⁰²

La conexión de Darío Jaramillo con la cosmovisión romántica acerca del tema del amor se evidencia aún más con las tramas que protagonizan, respectivamente, en *La voz interior* Sebastián y Eva por una parte, por otra parte Laura Arango y su hermano Eleazar. Son dos historias de amor que se cruzan, a través de la muerte, con el sentido de lo trágico que acompaña muy a menudo el amor romántico. El proceso de

²⁰⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 214.

²⁰¹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 59.

²⁰² *Ibid.* p. 115.

autodestrucción que empieza Sebastián Uribe cuando el cruel destino le arrebató a su mujer en un accidente de coche, recuerda a la vez la tristeza y toda la belleza a las cuales nos acostumbraron héroes románticos como Isolda o Romeo,²⁰³ tras la pérdida de la persona amada. Aunque no llega finalmente al suicidio, vive por largos meses esa desesperación romántica y la voluntad de no sobrevivir a su esposa, como plasma en su diario íntimo:

El infierno: no deseas estar vivo y no tienes ninguna energía para suprimirte del mundo [...]. El infierno: asco y apego de sí mismo. Abandono de toda estima. Abandono deliberado del aseo. «Quiero oler como huele mi alma» [...]. Degradarse, descomponerse, pudrirse y oler a podrido.²⁰⁴

Este derroche melodramático a través de la exageración de los rasgos sentimentales está presente, también, en *Cartas cruzadas*. Las temporales separaciones que vive la pareja central de la novela suponen todo un desgarró que despierta la empatía del lector hacia su dolor. Desde que Raquel se entera de que Luis está en el narcotráfico, sus llantos y las frecuentes caídas en la melancolía afectan, asimismo, al lector y despiertan su sensibilidad. Lo arrastra en su delirio, con la esperanza de que vuelva a reaparecer Luis, después de su desaparición fortuita. El lector anhela, como Raquel, que Luis haya conseguido escapar de los narcotraficantes:

De junio a junio. Esperé durante un año con la devoción de un loco. Llegué a cocinar entre dos porque tenía la certeza de que esa noche determinada él abriría la puerta [...]. Me aislé en una soledad desencantada y áspera. No veía a nadie, no llevaba ninguna vida social, no hablaba con nadie, a no ser que se tratara del trabajo. También hice tonterías extremas. De repente, entre sollozos, me despertaba pensando que Luis seguía su investigación, que de seguro, todos los días se ocultaba en la Biblioteca Nacional. Amanecía insomne, con los ojos muy abiertos, llenándome de evidencias de que allí lo encontraría; obvio; el lugar más ajeno a un asesino es una biblioteca.²⁰⁵

²⁰³ Cabe recordar que Isolda tras la muerte de Tristán decide poner fin a su vida. Lo mismo hace también Romeo, el cual al creer muerta a su Julieta, se envenena. Cuando Julieta se da cuenta de la tragedia, decide reunirse con él, dándose también la muerte con la espada de su amante.

²⁰⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 230.

²⁰⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 584.

Esa teatralización melodramática de los sentimientos es contraria, según Gilles Lipovetsky, a la “huida ante los signos de sentimentalidad”²⁰⁶ característica de nuestra época. La discreción en la manifestación de los afectos manda frente a la exhibición de las pasiones, las declaraciones ardientes de amor o los llantos.²⁰⁷ Por esta razón, este exceso sentimental es más bien una de las características del “postboom”, cuya voluntad de renovación del amor romántico ya hemos señalado en este capítulo. El melodrama, como reivindica Alejo Carpentier, sólo es una manera para una generación de escritores altamente volcados sobre la realidad de América Latina y sus hombres, de asumir plenamente y sin límites todos los rasgos que los definen. La descongelación de los sentimientos y de las emociones en la novela “postboom” es la expresión realista de una sensibilidad muy latinoamericana.²⁰⁸ El mismo Darío Jaramillo reconoce una manera particular de sentir el amor de los latinoamericanos, modelada por la música popular, que explica en cierto modo su gran sentimentalismo. Afirma que son: «Desgarrados como el tango, sentimentales como el bolero, espontáneos como las rancheras».²⁰⁹ Por lo tanto, su visión romántica del amor, es también expresión de realismo en un agudo observador de su mundo y del ser humano en general.

Entre las parejas que integran esta visión romántica del amor en la narrativa de Darío Jaramillo figuran también los padres de Esteban que constituyen un ejemplo muy poderoso a pesar de su condición de personajes secundarios en *Cartas cruzadas*. El sentimiento que les une es tan grande y tan fuerte que ninguno de los dos puede sobrevivir sin su otra “mitad”. Toda la belleza de este amor aparece a través de las siguientes reflexiones de Esteban en su diario íntimo, tras la muerte de su padre. A pesar

²⁰⁶ Gilles Lipovetsky: *La era del vacío...op. cit.* p. 77.

²⁰⁷ *Ibid.* p. 77.

²⁰⁸ Alejo Carpentier: “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo” en *Ensayos...op. cit.* p. 161.

²⁰⁹ Véase “Entrevista personal a Darío Jaramillo” en Anexo, p. 522.

de sus reticencias, tiene que admitir lo obvio. Su madre, al saber que su marido está condenado, se deja morir por amor:

Un día dejó de comer [...]. Tenía ganas de morirse. Como si adivinara que no podía sobrevivirlo. Sin él, el aire sería insuficiente. Tenía miedo de habitar un mundo donde no estuviera mi padre. No sé si esto era amor o si se trataba de acostumbramiento que es el más semejante sustituto del amor. O si era una división de tareas tan estricta entre uno y otro, de dos seres que siempre han permanecido juntos, que cuando uno de los dos presiente que el otro le va a faltar, se enfrenta al horror del vacío, a la impotencia para realizar por sí mismo las tareas que correspondían al otro, a la certeza de no poder ver una madrugada sin percibir la respiración de su otra mitad que duerme al lado.²¹⁰

La intensidad del sentimiento que une a esta pareja es tal que trasciende, incluso, el “hasta que la muerte nos separe” que define al amor romántico. Los padres de Esteban son los nuevos Romeo y Julieta modernos que hacen revivir este mito trágico. La muerte ni siquiera define los límites, el horizonte de este amor; marca el comienzo de una nueva etapa, su continuación en otro mundo. El padre, en cuanto sabe que su amada mujer ya no es de este mundo, se deja invadir y vencer por el veneno de la enfermedad para poder reunirse con ella en la muerte, en el más allá. Como le comenta Luis a su amigo, su muerte es una bella prueba de amor: «Lo mejor que puedo pensar de tu padre es que se murió de amor. Me dices que cuando se enteró de la muerte de tu madre, ya no quiso vivir más. Se murió de amor y, pienses lo que pienses de él, eso es hermoso».²¹¹

Asimismo, el incesto que está en el centro de la otra historia de amor protagonizada por Laura y su hermano Eleazar tiene claros antecedentes en la literatura romántica.²¹² Es sin duda alguna la mayor fuerza antagónica que se enfrenta y desafía el tabú sexual, y no es sin razón por lo que Esteban Tollinchi lo ve como la forma más extrema de la cual dispone el hombre para rebelarse contra la norma: «Pero la forma

²¹⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas....op. cit.* p. 120.

²¹¹ *Ibid.* p. 117.

²¹² Sobre el incesto en el Romanticismo véase las novelas siguientes: *René* (1902), de François -René de Chateaubriand, *Los elixires del diablo* (1816) de Hoffman o *Pierre* (1852), de Herman Merville Ed. Harper & Brothers.

extrema de la rebelión en contra de la ley, la sociedad y la moral, en contra del tabú más sagrado, se alcanza en el incesto».²¹³ Por lo tanto, no extraña la fascinación que tuvo el tema en la literatura romántica, la cual quería una ruptura con la tradición clasicista y su conjunto de reglas estereotipadas y da una gran importancia al sentimiento. Además, el rasgo revolucionario del romanticismo es incuestionable: la búsqueda constante del libre albedrío, de la libertad auténtica. Así pues, la presencia del incesto en la literatura ha sido favorecida, en gran parte, por la emancipación de la psicología de la filosofía y la teología:

El desarrollo de la introspección, de la interioridad, y ésta favorece la atención a los subterráneos instintivos y pasionales que antes se creían superados en el realismo –esos instintivos y pasionales que antes se creían superados en el realismo –es decir–, favorece la percepción de la naturaleza doble del alma.²¹⁴

Por eso, el incesto, considerado como algo “demoníaco y misterioso” por los teólogos cristianos, es ante todo una manifestación abierta y desinhibida de la sexualidad que afirma la libertad del hombre ante cualquier cultura y sus normas. La relación entre Laura y Eleazar pone en tela de juicio y, cuestiona los fundamentos culturales y religiosos mismos que encadenan la violencia de los impulsos sexuales. Estos fundamentos regulan las conductas sexuales en la sociedad y deciden con sus códigos de conducta cuáles son las personas que pueden mantener relaciones sexuales entre ellos. El amor que une a los dos hermanos, aunque prohibido, parece estar por encima de cualquier norma establecida:

Me aclaró con una caricia que no era de hermano, una caricia frenética que no rechacé porque no tuve el impulso de rechazar y él se sintió autorizado para continuar con locura, con una pasión desenfadada [...]. Me envolvió, me atrajo, me desnudó, hicimos el amor con demencia febril. Nos mordimos, nos lamimos, nos entregamos hasta el fondo. Mi hermano y yo.²¹⁵

²¹³ Esteban Tollinchi: *Romanticismo y modernidad, ideas fundamentales de la cultura del siglo XX, Vol. I, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico*, 1989, p. 353.

²¹⁴ *Ibíd.* p. 354.

²¹⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 148.

Ya advertía Georges Bataille sobre la imposibilidad por parte de la sociedad de garantizar la inviolabilidad de las propias normas que establece: «Hay en la naturaleza, y subsiste en el hombre, un impulso que siempre excede los límites y que sólo en parte puede ser reducido».²¹⁶ Por esa razón, aunque los protagonistas tienen plena conciencia de estar violando el más sagrado de los tabúes, de ir en contra de una de las mayores prohibiciones en muchas sociedades, el incesto sigue siendo la afirmación más radical de la libertad sexual del hombre. Aboga, también, por el reconocimiento de la naturaleza humana en su totalidad y por dejar actuar al hombre conforme a su instinto o esencia:

Cometí el mayor pecado, el más prohibido. Violé el tabú más intocable en todas las religiones y culturas y tan sólo me duele que no haya durado, que no haya sido posible aquella trasgresión porque mi hermano no resistió la fuerza telúrica que nos salía de las entrañas, de la sangre revelándose y rebelándose.²¹⁷

La relación incestuosa desata, además, la pasión, la libera de cualquier limitación impuesta por la cultura y su moral religiosa, afirmándola a través del gran poder que tiene, un poder capaz de vencer cualquier norma establecida. Es un amor romántico que se concentra en:

La exaltación de la pasión, en la creencia de que la pasión lo justifica todo. Acá importa el frenesí, el arranque, la vehemencia, el hombre arrastrado por una fuerza mayor que él. Es una pasión decidida a enfrentarse a todo y a arrasarlo con todo. El amor romántico significa la emancipación de la psiquis de las trabas substancialistas, materialistas y religiosas.²¹⁸

Con todo, el amor entre los hermanos Laura y Eleazar es un amor romántico por la abstracción que se hace de la relación consanguínea que existe entre ambos, por toda la pasión que lo mueve, y también, por el final trágico que tiene. Está al margen de toda cordura, de toda razón aceptada por la sociedad. Traducido en lenguaje biológico, ese

²¹⁶ Georges Bataille: *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 44.

²¹⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 150.

²¹⁸ Esteban Tollinchi: *Romanticismo y...op. cit.* p. 354.

amor es asimilado a la fuerza que tienen a menudo los fenómenos naturales –vendaval, tormenta, terremoto– sobre el hombre, la cual llega a veces a superar la fuerza y el entendimiento de este último.²¹⁹ Como subraya la misma Laura, el amor y la atracción sexual que hay entre su hermano y ella es más intensa e irrenunciable que cualquier otra cosa en el mundo:

Pero lo que me sobrevino el lunes primero de diciembre de 1969 fue un cambio geológico, una catástrofe natural, un sismo, un temblor en mis entrañas, otra cosa distinta, lejos de cualquier cordura, de toda razonamiento, lejos de toda norma, contra todas las normas, contra el mundo, una revolución de planetas, una fuerza, una energía que me tomaba, que me superaba, que me trascendía. Un estremecimiento cósmico, algo muy distinto a aquellas tibiezas con que Sebastián me acariciaba.²²⁰

Cabe señalar el carácter universal de su prohibición por existir en todas las sociedades, y sólo es una prohibición que responde a una necesidad de preservar cierto orden colectivo determinado por las reglas que rigen los sistemas y modalidades de alianzas en cada sociedad. Es la prohibición que impone una limitación a los impulsos sexuales.²²¹ Claude Lévi-Strauss corrobora esa idea al considerar la prohibición del

²¹⁹Octavio Paz añade que: «La atracción que experimentan los amantes es involuntaria, nace de un magnetismo secreto y todopoderoso; al mismo tiempo, es una elección. Predestinación y elección, los poderes objetivos y los subjetivos, el destino y la libertad, se cruzan en el amor». Véase a Octavio Paz: “La llama doble” en *Obras Completas VI*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, p. 886.

²²⁰Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 151.

²²¹ Claude Lévi-Strauss rechaza la teoría desarrollada por Lewis H. Morgan y Sir Henry Main según la cual la prohibición del incesto es una medida destinada a proteger a la especie de los resultados nefastos que engendran las relaciones consanguíneas. Por eso, contrapone el ejemplo de las sociedades pospaleolíticas que utilizaban procedimientos endogámicos de reproducción que llevaron a la existencia de especies cultivadas o domesticadas a un grado cada vez mayor de perfección. Rechaza también las teorías desarrolladas por sociólogos o psicólogos entre los cuales figuran Westermarck y Havelock Elli que postulan la prohibición del incesto como un sentimiento de repugnancia instintiva, de horror al incesto que genera en el hombre el pensamiento de mantener relaciones sexuales con un consanguíneo. Pone en duda tal teoría por la imposibilidad misma de generalizar la existencia de este sentimiento en todas las personas: «Pero nada más sospechoso que esta supuesta repugnancia instintiva, ya que el incesto, si bien prohibido por la ley y las costumbres, existe y, sin duda, es más frecuente que lo que deja suponer la convención colectiva de silenciarlo. Explicar la universalidad teórica de la regla de la universalidad del sentimiento o de la tendencia es abrir un nuevo problema, puesto que el hecho que se supone universal no lo es en manera alguna». Véase Claude Lévi-Strauss: *Las estructuras elementales del parentesco*, Buenos Aires, Paidós, 1969, pp. 45-59. Véase, también, Sir H. S. Maine: *Dissertation on Early law and custom*, Nueva York, 1886, p. 228; Havelock Elli: *Sexual selection in Man*, Filadelfia, 1906; E. Westermarck: *The history of human marriage*, Vol. I, p. 250 y sigs; Vol. II, p. 207 y sigs.

Así pues, la teoría de Lévi- Strauss sobre la prohibición del incesto se relaciona más bien con las reglas que se establecen en cada sociedad para determinar las relaciones sexuales. Éstas, no siempre obedecen a criterios biológicos, sirven más bien a los intereses de cada comunidad o sociedad. Por lo tanto, lo que se

incesto como algo que marca el paso del hombre de la naturaleza a la cultura. Se encarga de determinar con exactitud qué hombre y qué mujer deben unirse sexualmente:

Considerada como interdicción, la prohibición del incesto se limita a afirmar, en un campo esencial para la supervivencia del grupo, el predominio de lo social sobre lo natural, de lo colectivo sobre lo individual, de la organización sobre lo arbitrario.²²²

Con todo, el incesto es muy relativo y difiere de una sociedad a otra, dependiendo de las conveniencias de cada una de esas sociedades, por lo que obedece más a la subjetividad de cada cultura. Por consiguiente, como ya se había señalado en el primer capítulo, la falta de remordimiento por parte de Laura, después de haber cometido “el mayor pecado” –su relación incestuosa fue “la más perversa y hermosa”²²³ historia de su vida –, es pues la manifestación de su liberación frente a una cultura antioqueña que intentaba encadenar su ser en sus códigos de conducta. La calma y la frialdad con que asume su relación incestuosa –propone a su hermano llevar una doble vida y seguir con la relación en secreto –es una muestra de fidelidad a lo más auténtico de su ser, a su interioridad misma, lo que no puede asumir su hermano que acaba por suicidarse:

Siento rabia contra Eleazar, siento rabia contra su cobardía. Simplemente Eleazar no estaba dispuesto a afrontar una doble vida. Tampoco sabía lo que quería y disfrazaba su confusión con una culpa que, en sus delirios, me atribuía a mí: decía que sentía remordimientos por involucrarme en su pasión, por

puede considerar como una relación incestuosa en una sociedad dada puede no serlo en otra. Para ilustrar su teoría, nos da los siguientes ejemplos sobre las diferencias de concepciones de lo que es una relación incestuosa, según la sociedad occidental moderna y ciertas tribus norteamericanas: «Muy restringida [la prohibición del incesto] en nuestra sociedad, llega a abarcar los grados de parentesco más distantes en ciertas tribus norteamericanas. Es innecesario agregar que, en este último caso, la prohibición afecta menos a la consanguinidad real, a menudo imposible de establecer, a veces inexistente, que al fenómeno puramente social por el cual dos individuos sin verdadero parentesco se encuentran situados en la clase de “hermanos” o de las “hermanas”, de los “padres” o de los “hijos”[...]. Otros [sistemas], ven en la alianza del tío materno con su sobrina, y más raramente de la tía materna con el sobrino, tipos de matrimonios muy recomendables y a veces prescriptos, mientras que una pretensión análoga por parte del tío paterno o de la tía paterna suscitaría el mismo horror que el incesto con los padres, con los cuales se asimila a estos colaterales». Véase Claude Lévi- Strauss: “El universo de las reglas” en *Las estructuras elementales...op. cit.* pp. 65-78.

²²² Claude Lévi- Strauss: *Las estructuras elementales...op. cit.* p. 82.

²²³ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p.149.

haberme seducido. Que debió guardar su secreto, matar su amor con distancia, mantenerlo latente, no sé. Pero no fue capaz.²²⁴

Así pues, el final trágico que tiene esa relación incestuosa por parte del hermano se explica por su incapacidad de superar la prohibición que se expresa a través de ese tabú sexual, como subraya el propio Darío Jaramillo: «Pero Eleazar sí se siente culpable, siente que ha trasgredido un límite y eso lo conduce al suicidio».²²⁵ Con estas palabras, se confirma la postura del escritor colombiano hacia la carga cultural que heredamos de la sociedad. Su actitud hacia ella es de una rebeldía constante y una permanente búsqueda de vías de emancipación, con el objetivo de llegar a la máxima autenticidad. Eleazar no fue, pues, capaz de asumir y aceptar el lado oscuro que existe en todo ser, el cual John P. Conger denomina bajo el término de “la sombra” y define como:

La parte reprimida de nuestro ego y se refiere a aquellos aspectos de nosotros mismos que somos incapaces de reconocer. El cuerpo que se oculta bajo nuestros disfraces expresa de forma incuestionable lo que nuestra conciencia se esfuerza en negar.²²⁶

Georges Bataille corrobora, también, esta idea. Considera el sentimiento de culpa como una mera interiorización de la prohibición misma, por lo tanto, algo muy relativo que depende de la fortaleza interior de la persona, y sobre todo, de su relación con la institución. He aquí lo que dice al respecto:

La verdad de las prohibiciones es la clase de nuestra actitud humana. Debemos y podemos saber exactamente que las prohibiciones no nos vienen impuestas desde fuera. Esto nos aparece así en la angustia, en el momento en que

²²⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* pp. 149-150..

²²⁵ Véase “Entrevista personal a Darío Jaramillo” en Anexo, p. 534.

²²⁶ John P. Conger: “El cuerpo como sombra” en Carl G. Jung (coord.): *Encuentro con la sombra: el poder del lado oscuro de la naturaleza humana*, Barcelona, Kairós, 2004, pp. 151-156. Para Jung, el cuerpo se ha convertido en un objeto mortecino, a fuerza de almacenar el flujo espontáneo de nuestra energía vital que asfixiamos y reprimimos. Es el lugar que hospeda toda nuestra vitalidad primitiva y natural que se opone a la vida racionalizada, por lo que constituye la sombra y, corresponde al inconsciente de Freud, a los impulsos crueles, sádicos, lascivos y envidiosos que nuestra conciencia reprime.

trasgredimos la prohibición, sobre todo en el momento suspendido en que, sin embargo cedemos al impulso al cual se oponía.²²⁷

El amor es, sin la menor duda, un acto de libertad y sólo puede construirse y desarrollarse gracias a esa libertad que significa, también, emancipación hacia cualquier imposición externa a los impulsos naturales del corazón. Octavio Paz agrega al respecto de esa atracción que: «El amor se presenta, casi siempre como una ruptura o violación del orden social; es un desafío a las costumbres y a las instituciones de la comunidad. Es una pasión que, al unir a los amantes, los separa de la sociedad».²²⁸ Ese desafío a las instituciones y reglas establecidas aparece también en la segunda novela de Darío Jaramillo a través de la relación entre el ex cura Germán López y Ester Fernández, la madre de Raquel. Ambos contravienen el orden religioso en sus elementos más sagrados. Para el primero, el amor que siente por su prima es más poderoso que su amor por Dios y su respeto a la religión, y acaba dejando la sotana por él. La segunda, por su parte, prefiere romper su matrimonio, abandonar marido e hijas, y seguir la llamada de su corazón: se enamora de su sicoanalista y se va a vivir con él. Asimismo, la historia de amor entre Claudia y Juana que se desarrolla en paralelo al amor entre Raquel y Luis en *Cartas cruzadas* tiene una alta carga simbólica en este espíritu de transgresión que marca la visión del amor en Darío Jaramillo. Es una relación que encaja perfectamente en el espíritu posmoderno que rompe con el sistema binario tradicional, legado por la modernidad. La homosexualidad tanto femenina como masculina considerada, en su momento, contra natura, es a la vez subversión e insubordinación de la

²²⁷ Georges Bataille: *El erotismo...op. cit.* pp. 42-43.

²²⁸ Octavio Paz: “La llama doble” en *Obras Completas VI...op. cit.* p. 959. El escritor mexicano ve en la concepción occidental del amor elementos constitutivos como la transgresión, el castigo y la redención. Da como ejemplo *Fausto* de Goethe, *Tristán e Isolda* de Wagner y *Aurelia* de Nerval. Además agrega que: «El sentimiento amoroso es una excepción dentro de esa gran excepción que es el erotismo frente a la sexualidad. Pero una excepción que aparece en todas las sociedades y en todas las épocas. No hay pueblo ni una civilización que no posea poemas, canciones, leyendas o cuentos en los que la anécdota o el argumento –el mito en el sentido original de la palabra– no sea el encuentro de dos personas, su atracción mutua y los trabajos y penalidades que deben afrontar para unirse». Véase p. 886.

heterosexualidad. Es un reconocimiento de la existencia de otras identidades sexuales negadas por el *diktat* de la heterosexualidad impuesta por la sociedad patriarcal y la moral cristiana. Con todo, Darío Jaramillo toca el tema de manera tímida, en comparación con escritores colombianos coetáneos como Gustavo Álvarez Gardeazábal, Albalucía Ángel o Fernando Vallejo²²⁹ que lo tratan de forma más explícita y recurrente. Aunque no se extiende mucho sobre los detalles de la relación amorosa entre Claudia y Juana, ello no le quita belleza y lirismo a su historia. En palabras de Raquel, Juana es “el amor”, el “Norte” de su hermana mayor. Se trata de un amor verdadero, auténtico, que integra la dimensión pasional y espiritual de este sentimiento. La misma Claudia, tan promiscua, se resuelve a sacrificarlo todo por esta relación: «Con ella, lo más importante no es el deseo, pero la amo tanto que puedo sacrificar cualquier aventura por estar con ella».²³⁰

En resumen, la visión romántica del amor en la narrativa de Darío Jaramillo, además de devolverle a éste toda su esencia como sentimiento y toda su belleza como una relación extraordinariamente humana que une dos almas, se revela también como una actitud de rebelión hacia la imposición de la sociedad, la moral y la religión. Las formas en que se expresa este amor romántico son todas muy subversivas y reivindican la libertad del hombre y su elección en cuanto a la orientación de su vida. Por todas estas razones, sólo podemos estar de acuerdo con Donald Shaw²³¹ que ve en el redescubrimiento del amor, en *Cartas cruzadas*, una de las características más significativas de la literatura del “postboom”. Esta especie de neorromanticismo a través de la vuelta al mito de la idealización de la relación amorosa, al amor con vocación para

²²⁹El tema de la homosexualidad es tratado por estos autores con más profundidad. Véase Óscar A. Díaz-Ortiz: G. Álvarez Gardeazábal y A. Ángel: “insubordinación del género sexual para restablecer una identidad gay” en María Mercedes Jaramillo (coord.): *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX, Vol. III, Híbridez y alteridades*, Ministerio de la cultura, Colombia, 2000, pp. 225-257. Véase también María Mercedes Jaramillo: “Fernando Vallejo: desacralización y memoria” en Betty Osorio (coord.): *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX, Vol. II...op. cit.* pp. 407-439.

²³⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 196.

²³¹ Donald Shaw: “Darío Jaramillo’s *Cartas cruzadas* (1995) as a post-boom novel”...*loc. cit.* pp. 19-35.

toda la vida hace también que *Cartas cruzadas* responda, en cierto modo, sea voluntariamente o no, a la consigna comercial o de mercado de la mayoría de los escritores incardinados en el “postboom”, que incide en una búsqueda de una aceptación pública y lectora mayoritaria. El amor romántico sigue teniendo ese poder de convocatoria en nuestros días. A nuestro parecer, el hecho de que la historia de amor entre Raquel y Luis sea la espina dorsal de la novela es uno de los factores que contribuyen a que *Cartas cruzadas* sea su novela más susceptible de alcanzar éxito comercial. No en vano, el amor es uno de los sentimientos más empáticos que existe entre la humanidad. Como dice Luis en *Cartas cruzadas*: «La gente adivina el amor cuando ve el encuentro de dos enamorados y se complace con el resplandor que sale de ellos, en esa fosforescencia que produce sonrisas de asentimiento a la vida».²³²

No obstante, esta actitud más positiva –incluso de una ingenuidad deliciosa– y el optimismo hacia el amor se puede apreciar en Darío Jaramillo por la gran esperanza que suelen tener sus personajes en esta “especie de hechizo”.²³³ Como dicen de manera tan acertada Elisabeth y Ulrich Beck: «Tuyo para siempre» y la clásica fórmula «Hasta que la muerte nos separe» sólo conforman la institución del amor romántico como ideal central de nuestra sociedad.²³⁴ Es una mitología que se ha erigido en utopía emocional de carácter masivo, alimentada, en gran medida, por la literatura, el cine y las canciones populares. La propia Raquel, en *Cartas cruzadas*, confiesa haber pasado toda la adolescencia fascinada y obsesionada con el amor, sin saber realmente lo que era. Fue «la niña que amó el amor sin saber de qué se trataba, confundiéndolo con el lloriqueo de un cantante de moda».²³⁵ Esta construcción cultural del amor es una experiencia universal que viven todas las personas y está directamente relacionada con el “capital

²³² Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 104.

²³³ Darío Jaramillo Agudelo: *Memorias de un hombre feliz...op. cit.* p. 207

²³⁴ Ulrich Beck y Elisabeth Beck-Gernsheim: *El normal caos del amor. Las nuevas formas de la relación amorosa*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 113.

²³⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* pp. 58-59.

simbólico” de Pierre Bourdieu.²³⁶ Así pues, a pesar del paso del tiempo y de todos los cambios en los modos de pensar y actuar, las chicas, fundamentalmente —la marca de género sigue existiendo—, siguen soñando todavía con el “Príncipe azul” y las parejas, al menos en la adolescencia y primera juventud, también sueñan con que sus relaciones sean como los cuentos de hadas. No obstante, el amor no siempre triunfa y tampoco tienen un final feliz todas las historias de amor. «El amor humano es la unión de dos seres sujetos al tiempo y a sus accidentes»,²³⁷ y Eros parece estar poseído por el espectro de Tánatos; tiene “una patológica tendencia suicida”, por lo que el amor está destinado a morir algún día.²³⁸ Por lo tanto, al margen de esa visión romántica del escritor colombiano, la tendencia general es hacia una visión más realista, e incluso descreída, del amor. El escepticismo posmoderno hacia cualquier doctrina, idea y postulado y el pesimismo hacia el amor acaban alterando, de manera considerable, la visión optimista y *naïve* del principio. Hay un deseo de creer en la ilusión romántica del amor (su lado duradero), y al mismo tiempo, una resistencia a ver el amor como una fe en que creer, aun menos como una fe por la que vale la pena hacer sacrificios. Así, el amor se convertirá en un sentimiento “líquido”, que se volatiza antes de consolidarse, atestiguando así el carácter frágil y transitorio de los vínculos en nuestra era contemporánea, o cierto nihilismo que cuestiona su misma existencia.²³⁹ Son éstos argumentos que, si no permiten refutar totalmente la adscripción de la segunda novela

²³⁶ El capital simbólico es, según el pensador francés, un capital fundado sobre el conocimiento y el reconocimiento, la reputación, la representación, la consagración confiere cierta autoridad social. Es un “crédito impartido a aquellos que tuvieron suficiente reconocimiento para estar en condiciones de imponer el reconocimiento” de opiniones, ideas etc., pero ese poder simbólico se ejerce esencialmente mediante las palabras, como discurso performativo. Véase Pierre Bourdieu: “El capital simbólico” en *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 189-225; *Cosas dichas*, Buenos Aires, Gedisa, 1988, pp. 140-141.

²³⁷ Octavio Paz: *La llama doble...op. cit.* p. 111.

²³⁸ Zygmunt Bauman: *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Madrid, Fondo De Cultura Económica, 2008, p. 23.

²³⁹ Eloy Fernández Porta desarrolla la misma idea cuando habla de «la idea de la relación [amorosa] como circulación libre e indefinida, encarnada en la Venus vulgar de Platón y ensalzada en la Venus vagabundo de Lucrecio». Véase su ensayo: *CRO\$. La superproducción de los afectos*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 41.

de Darío Jaramillo a la llamada novela del “postboom”, al menos la matizan y relativizan. Reflejan asimismo una ambivalencia que atraviesa toda su narrativa y que oscila entre diferentes visiones y tendencias, a veces contradictorias e irreconciliables.

Además, como afirma Peña Gutiérrez, esto se nota en toda su producción:

En sus poemas como en sus novelas, Jaramillo Agudelo ha vislumbrado la inutilidad de la búsqueda del amor, pero jamás ha cesado en continuarla. Desde su bella novela [...] de 1983, pasando por sus poemas del 86, Poemas de amor, hasta sus dos últimas novelas, del 95 y 96, la incredulidad en el amor y la búsqueda del sentido del amor, contradictoria y simultáneamente, lo han obsedido de manera irremediable para fortuna de nuestra literatura.²⁴⁰

Ahora bien, como se puede averiguar en *Cartas cruzadas*, si bien algunas historias de amor resisten y sobreviven con el tiempo, la principal historia de amor no puede escapar de la corrupción ambiental en la sociedad antioqueña y cae vencida por la ambición económica descontrolada y la sombra del narcotráfico. El amor tiene una fecha de caducidad: «El único eterno es Dios. Es un imposible que el amor humano pueda ser eterno»;²⁴¹ esa es la amarga realidad que descubre Raquel, después de casi una década de amor romántico con Luis, en “un planeta para dos”²⁴² donde todo era perfecto:

Pienso en el lugar común acerca de que la intensidad del amor hace que dure poco [...]. El Luis que yo amaba no existía sino en el pasado, y este Luis supo que yo no podría amarlo a él [...]. Duramos casi diez años en una especie de encantamiento. Han pasado como cuatro desde cuando adiviné que todo había acabado y he gastado todo este tiempo en un proceso doloroso de olvido.²⁴³

La ambición por el dinero y el código estricto del narcotráfico –temas sobre los cuales volveremos más adelante– son más fuertes que el amor que une a la pareja. La base en que se había construido y consolidado este último, es decir, la total confianza y la entrega absoluta al otro, se ve destruida por las mentiras y la traición de Luis. Al

²⁴⁰ Isaías Peña Gutiérrez: “Darío Jaramillo Agudelo. Sus novelas. El amor, un pájaro muerto” en *Revista de estudios colombianos* (1998), N° 18, pp. 14-19.

²⁴¹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 112.

²⁴² *Ibíd.* p. 114.

²⁴³ *Ibíd.* pp. 261-262.

meterse en el negocio del narcotráfico, sin decírselo a su mujer, socava los valores mismos sobre los cuales se ha construido esta relación. Ataca al mismo tiempo los referentes que sirven de luz y de guía a la pareja; Raquel acaba perdiendo el horizonte en esta relación:

Una mentira significaba la eventualidad de todas las mentiras. Una grieta en la fe era la pérdida de la fe. El amor equivalía a una simbiosis absoluta y yo jugaba limpio. Mi ética estaba impuesta por mi relación con Luis. Yo lo amaba pero él, engañándome, pronunciando cualquier mentira, la más anodina, negaba esa simbiosis, ese amor.²⁴⁴

Idealista empedernida, Raquel parece ser una mujer destinada a un solo y único hombre. Aunque es consciente y acepta que Luis pertenece al pasado y ha salido definitivamente de su vida, cree en el mito romántico de la exclusividad que estipula que existe un solo y único amor verdadero, una sola posibilidad de amar y no varias. Tras su larga lucha por salir adelante, se enfrenta a la duda sobre su capacidad de repetir el idilio que vivió con Luis:

Escribo esta carta para afirmar, de un modo testimonial, a manera de catarsis, que soy posible sola. Que existo sin Luis. Afirmer esa convicción me ha costado tanto, ha consumido tanto de mí, que ya no me queda una Raquel que pueda enamorarse. ¿Podría yo vencer este miedo que se me aparece en la boca del estómago?²⁴⁵

El enfoque del desamor con Germán López, el ex-sacerdote, es muy diferente. Su perfil se adapta más al individuo posmoderno que analiza Gilles Lipovetsky: un individuo al cual no podemos en absoluto poner la etiqueta de “desapego emocional”²⁴⁶ que algunos analistas quieren atribuir a nuestra era contemporánea. Para el pensador francés vivimos sin duda alguna en una época en que el hombre busca –quizás, con más

²⁴⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 411.

²⁴⁵ *Ibíd.* p. 359.

²⁴⁶ Gilles Lipovetsky se opone a esta tesis que desarrollan pensadores como Chr. Lasch. Según él, las esperanzas de encuentros a través de la red o los pequeños anuncios son pruebas de que el individuo contemporáneo sigue buscando el apego emocional, quizás más desesperadamente. La posición de Christopher Lasch es opuesta a la de Lipovetsky, alega que los riesgos de inestabilidad que afectan a las relaciones amorosas en la sociedad contemporánea conducen al desapego emocional y a una tendencia a la huida ante los sentimientos y el compromiso. Véase: Christopher Lasch: *La cultura del narcisismo* (Traducción de Jaime Collyer), Barcelona, Andrés Bello, 1999, pp. 229-250.

intensidad que nunca— un apego emocional con toda la intensidad posible. Sin embargo, se enfrenta, por desgracia, a la brevedad de las relaciones amorosas.²⁴⁷ Eterno enamorado, Germán parece ser un abonado al desamor, como subraya Esteban:

Él lleva no sé cuántos matrimonios —sin contar concubinatos, se encarga él mismo de aclarar—. También insiste en que siempre se enamora tan perdidamente que va a dar al altar con toda la irresponsabilidad imputable a un enamorado, un obnubilado que cree que ahora sí va a durar toda la vida. Y nunca ha traspasado los cinco años.²⁴⁸

La lógica del consumismo, más presente en *La voz interior*, y característica fundamental de las sociedades contemporáneas, parece haber alcanzado también la actitud del cura frente al amor. La liberación de la sociedad antioqueña ante la moral religiosa, la creciente permisividad y la libertad sexual que ya hemos señalado más arriba, implican una vida más flexible basada en la libre elección. En efecto, la elección personal posibilitada por la exacerbación de la libertad individual y la realización de los deseos en “la era del hedonismo”²⁴⁹ son marcas propias de nuestra época. Ante la inconstancia y la precariedad del amor, siempre existe la posibilidad de volver a buscarlo de nuevo, por lo que Germán sigue fiel a su filosofía: «Pero los otros matrimonios —precisa— los ha roto siempre en el mismo instante en que ve que no funcionan».²⁵⁰ Con él, el amor se convierte en un producto: si ya no satisface sus exigencias lo tira para adquirir otro. Al respecto, es interesante la reflexión que hace Ángeles Rubio acerca de esa extensión de la lógica de la sociedad de consumo, a los asuntos amorosos. Califica nuestra época contemporánea de “un mundo de corazones rotos”.²⁵¹ Cuando nuestra necesidad del amor es mayor que nunca, sólo nos enfrentamos a la decepción y la frustración. Señala el hedonismo y el escepticismo, banderas

²⁴⁷ Gilles Lipovetsky: *La era del vacío...op. cit.* p. 77.

²⁴⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 461.

²⁴⁹ Es el término que utiliza Gilles Lipovetsky para denominar la época contemporánea. Utiliza también el término de “era de la desintegración”, cuando ya no hay centro para sostener las cosas. Véase Gilles Lipovetsky: *La era del vacío...op. cit.* p. 105.

²⁵⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 461.

²⁵¹ Ángeles Rubio: *Remedios para el mal de amor...op. cit.* p. 224.

incontestables de la posmodernidad, como los responsables de la conversión del amor en un producto perecedero. Siempre hay esa “nueva necesidad de reposición”²⁵² que parece ser finalmente el motor de esa inconstancia en las relaciones amorosas. No obstante, más allá del espíritu de consumismo que afecta también a los vínculos sentimentales, se esconde algo más profundo. La fragilidad de las relaciones amorosas se explica, fundamentalmente, por el gran sentimiento de inseguridad que sienten los hombres en general, hacia los vínculos humanos en la era del capitalismo tardío. El hombre contemporáneo tiene alta conciencia de que éstos ya no se estructuran dentro de un marco duradero y confiable. Sabe que la fluidez, la fragilidad y la transitoriedad son las claves que definen ahora cualquier vínculo: «Las relaciones son una bendición a medias. Oscilan entre un dulce sueño y una pesadilla, y no hay manera de decir en qué momento uno se convierte en la otra».²⁵³ Eso es lo que, en opinión de Zygmunt Bauman, provoca deseos conflictivos que se manifiestan en «el impulso de estrechar los lazos, pero manteniéndolos al mismo tiempo flojos para poder desanudarlos».²⁵⁴ El deseo de amar y de ser amado, necesidad afectiva en la vida de cualquier persona, corre paralelo a la necesidad de ser independiente y autónomo en la posmodernidad. Asimismo, los costes psíquicos y emocionales de las rupturas sentimentales hacen que muchos prefieran mantener relaciones o lazos más superficiales. Los “amigos con derecho a roce” es un tipo de relación puramente contemporánea, inventada para huir de los compromisos emocionales, como lo es también la nueva fórmula *light* encontrada para sustituir al matrimonio convencional: la “pareja de hecho”. Ésta, a lo mejor, es más tranquilizadora en la medida en que alimenta la ilusión de que deja una margen de

²⁵² Ángeles Rubio: *Remedios para el mal de amor...op. cit.* p. 223. Ángeles Rubio explica precisamente esta necesidad de reposición por la lógica misma del mercado moderno y el consumismo. No hay tiempo para la espera, lo que prima es la satisfacción inmediata y luego la búsqueda ya de otro producto. Véase también Eloy Fernández Porta: *CRO\$. La superproducción de los afectos.....op. cit.*

²⁵³ Zygmunt Bauman: *Amor líquido.....op. cit.* p. 8.

²⁵⁴ *Ibid.* p. 8.

libertad más amplia que el matrimonio convencional y, por lo tanto, un menor compromiso con la pareja. Todo depende de los pactos que firman los dos implicados.

No obstante, esta subrayada contradicción del escritor colombiano sobre su visión del amor, aunque encaja perfectamente en el espíritu posmoderno marcado por la inseguridad y la inestabilidad ante cualquier certeza, traduce sobre todo la propia incapacidad de Darío Jaramillo por entender lo que es realmente el amor y fijar una idea definitiva respecto a este sentimiento. La mayor atracción del amor, nos dice el autor de *La muerte de Alec*, reside afortunadamente en su carácter de eterno “misterio”, en esta apasionante búsqueda sin fin de su sentido.²⁵⁵ En esa incapacidad de captar la esencia del amor y de revelar su alma, Stendhal añadiría que:

L’amour est comme ce qu’on appelle au ciel la voie lactée, un amas brillant formé par des milliers de petites étoiles dont chacune est souvent une nébuleuse. Les livres ont noté quatre ou cinq cents petits sentiments successifs et si difficiles à reconnaître qui composent cette passion, et les plus grossiers, et encore en se trompant souvent et en prenant l’accessoire pour le principal.²⁵⁶

Por esa razón, el amor aparece en la narrativa del escritor colombiano como algo sólido y frágil a la vez, como una cosa y su contrario. Nadie puede tampoco afirmar su existencia con una certeza total. En *Cartas cruzadas*, la misma Claudia que cree en este sentimiento, vuelve para negarlo, personificando así toda esta contradicción que habita a Darío Jaramillo: «El amor es un accidente. El amor es una ilusión».²⁵⁷ A través de los intentos por resolver este embrollo, caben todas las posibilidades. Del amor romántico ligado al “para siempre”, al amor con fecha de caducidad, se llega, en gradación lógica a una posición aun más radical que se traduce en la negación de la existencia del amor o/y de cualquier compromiso. Si Raquel, Luis, Claudia y Juana creen en el amor, Esteban, por el contrario, se caracteriza por su duda y descreimiento hacia este sentimiento.

²⁵⁵ Véase “Entrevista personal a Darío Jaramillo” en Anexo, p. 521.

²⁵⁶ Stendhal: « Préface » en *De l’amour*, Paris, Calmann-Lévy, 193?., p. X.

²⁵⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 543.

Representa el polo opuesto en este grupo de amigos: «Nunca nadie aportará una prueba incontrovertible de que un amor fue real»,²⁵⁸ dice él. Cuando se trata de la relación de pareja, es un individuo “vacunado contra el amor”²⁵⁹ que desarrolla una estrategia de autoprotección hacia este afecto. Él, como Carlota –la mujer con que solía acostarse– cultivan el desinterés sentimental por el miedo al sufrimiento y a la decepción que les podría generar. Carlota afirma ella misma su reacción defensiva hacia este sentimiento: «Mira, después de lo que he vivido, y nunca lo sabrás, no puedo creer en el amor y me niego a él porque sé que me hace daño. No me interesa el amor».²⁶⁰ La independencia afectiva es, también, lo que pretende salvar Esteban. Ante la fuerza incontrolable y avasalladora del amor, declara:

Porque, si eso es el amor, aún tengo más razones para despreciarlo que cuando creía que no existía. El amor, una ansiedad, una contradicción a toda lógica, una necesidad a adicto, siempre insatisfecha, donde una dosis no gratifica sino que genera el tembloroso e imperativo deseo de la próxima dosis.²⁶¹

Para estos dos personajes, los compromisos incondicionales y duraderos son sinónimos de opresión y de dependencia paralizante que amenazan su libertad, es aceptar ser “un rehén del destino”.²⁶² Ambos conforman por sus tendencias narcisistas lo que Gilles Lipovetsky considera como «una estructura constitutiva de la personalidad posmoderna»,²⁶³ es decir, el narcisismo contemporáneo. Este narcisismo ha nacido en un contexto de individualización y es resultado del abandono de los valores y de la esfera pública generada por la desconfianza hacia las instituciones políticas, y la “hiperinversión” en el espacio privado.²⁶⁴ Además, en una sociedad hedonista, la salud

²⁵⁸ Zygmunt Bauman: *Amor líquido...op. cit.* p. 509.

²⁵⁹ *Ibid.* p. 261.

²⁶⁰ *Ibid.* p. 230.

²⁶¹ *Ibid.* pp. 234-235.

²⁶² *Ibid.* p. 71.

²⁶³ Gilles Lipovetsky: *La era del vacío...op. cit.* p. 52. El pensador define el narcisismo como: «Un nuevo estadio del individualismo y designa: el surgimiento de un nuevo perfil inédito del individuo con sus relaciones con él mismo y su cuerpo, con los demás, el mundo y el tiempo, en el momento en que el capitalismo autoritario cede al paso al capitalismo hedonista y permisivo». Véase la página 50.

²⁶⁴ *Ibid.* pp. 51-52.

física y psicológica se convierte en el ideal de vida de la figura del narciso; una figura que resulta ser una adaptación a una sociedad contemporánea fragmentada, con una tendencia creciente hacia el individualismo.²⁶⁵ Asimismo, la negación ante cualquier compromiso es el otro corolario de este repliegue defensivo ante el amor. El ideal de abnegación, una condición necesaria para la fortaleza y la supervivencia de la relación amorosa, se ve desvalorizado a través del personaje de Carlota:

No quiero la intimidad de nadie, no deseo compartir mi vida diaria, no estoy dispuesta a exponer mis hábitos de cada día a la vigilancia de un testigo que, con el exiguo pretexto del amor, me imponga la civilizada obligación de respetar sus manías.²⁶⁶

El “fin de los metarrelatos”,²⁶⁷ de las grandes interpretaciones generales como el socialismo, el cristianismo o la ideología del progreso anunciaba algo más que la deslegitimación de las fuentes de saber en la era posmoderna. El escepticismo posmoderno alcanza a todas las creencias, y sobre todo, ya no vale la pena morir o sacrificarse por ninguna fe. La nueva ética cultural de la sociedad contemporánea se basa esencialmente en “la liquidación de los valores sacrificales”, y el hedonismo.²⁶⁸ La relación misma que mantiene Carlota con Esteban es una exacerbación de la rebelión de ambos, contra cualquier nexos emocional, contra cualquier compromiso amoroso. Se despojan de sus identidades sociales y se convierten en dos individuos sin nombres reales y sin vida, que sólo se encuentran para satisfacer las necesidades de sus cuerpos:

Me seguiré llamando Carlota. Te seguirás llamando Carlos. No sabrás nada de mí ni e dirás nada de ti. Nos encontraremos para hacer el amor, para comer y beber, pero no existiremos más que como cuerpos desnudos que se satisfacen,

²⁶⁵ Gilles Lipovetski: *La era del vacío...op. cit.* p. 55. Nos parece muy importante lo que precisa al respecto el sociólogo: «La pasión narcisista no procede de la alienación de una unidad pérdida, no compensa una falta de personalidad, genera un nuevo tipo de personalidad, una nueva conciencia, toda ella indeterminación y fluctuación». Véase p. 58.

²⁶⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 230.

²⁶⁷ François Lyotard: *La condition post...op. cit.* pp. 63-68.

²⁶⁸ Gilles Lipovetsky: *El crepúsculo del deber...op. cit.* p.12. Como afirma, la nueva ética que prevalece en las sociedades posmodernas no ordena ningún sacrificio mayor, ningún arrancarse de sí mismo porque se ha repudiado “la retórica del deber austero” y al mismo tiempo, hay una coronación de “los derechos individuales a la autonomía, al deseo, a la felicidad” y lo único que tiene crédito hoy en día, son “las normas indoloras” de la vida ética. Véase pp. 13-15.

no como vidas que llevamos por fuera de nuestra cama de hotel. Cuerpos, no vidas.²⁶⁹

Darío Jaramillo parece haberse inspirado en la película de Bertolucci, *El último tango en París* (1972), para ilustrar el proceso de despersonalización del sexo entre ambos personajes, provocado por la huida ante el sentimiento amoroso. Paul (Marlon Brando), el personaje principal, es un hombre que se ha quedado viudo recientemente y que se encuentra casualmente con Jeanne (María Schneider) cuando ambos visitan un piso en París. Después de hacer el amor apasionadamente y el mismo día, aun sin conocer sus nombres respectivos, deciden construir una relación en el anonimato. Para evitar cualquier vínculo afectivo, Paul propone también a su amante una relación sólo basada en el sexo. Intercambiar nombres o biografías queda fuera de juego.²⁷⁰ Con todo, la huida ante el compromiso emocional necesita un despliegue de estrategias que deshumanizan el sexo. La promiscuidad es una práctica que entra dentro de esta lógica defensiva. Cambiar frecuentemente de pareja sexual se vuelve necesario cuando se busca el desapego emocional. Y estamos de acuerdo con Christopher Lasch, cuando considera la promiscuidad como “la forma predominante de escapar de las complejidades emocionales”²⁷¹ en la época contemporánea. Es cierto que la liberación sexual contribuyó a la desinhibición y la separación de sexo y amor, pero las nuevas formas de encuentro facilitan más la promiscuidad. Gracias a las nuevas tecnologías puestas al servicio de la sexualidad, quizás nunca haya sido tan fácil y tan rápido encontrar una pareja sexual. Internet o el teléfono móvil sirven para el envío de imágenes de desnudos, para la búsqueda de un eventual interesado en encuentros

²⁶⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 231.

²⁷⁰ Véase también Juan Orella (coord.): *Celuloide posmoderno. Narcisismo y autenticidad en el cine actual*, Madrid, Encuentro S. A., 2010, pp. 123-124.

²⁷¹ Christopher Lasch: *La cultura del narcisismo...op. cit.* p. 243. Entre otras formas de desapego emocional y de evasión de los sentimientos, Lasch menciona también el escape a través de las drogas o la opción de vivir solos, cada vez más creciente en nuestros días. Véase pp. 241-250.

sexuales ocasionales, sin vínculo afectivo alguno. En palabras de Bauman: «Las agonías actuales del *homo sexualis* son las del *homo consumens*. Nacieron juntas. Y si alguna vez desaparecen, lo harán codo a codo».²⁷² Así pues, Esteban es, entre todo su grupo de amigos, el más promiscuo. Es un adepto al sexo con mujeres adúlteras, “un puto”²⁷³ que se gasta su dinero en “viajes y viejas”²⁷⁴ en los hoteles. El tema del adulterio que acompaña muy a menudo la vida sexual de Esteban es otra marca de influencia del siglo XIX, en la narrativa de Darío Jaramillo. Es una constante en las novelas de aquella época con ejemplos cumbres como: *Anna Karénina* de Lev Tolstoi,²⁷⁵ *Fortuna y Jacinta* de Benito Pérez Galdós,²⁷⁶ *La Regenta* de Leopoldo Alas Clarín, *Madame Bovary* de Gustave Flaubert o *Chéri* de Colette. En la novela de Flaubert, la protagonista, Emma Bovary, se deleita en la práctica del adulterio cuyos placeres liberadores exalta:

Jamais elle n'avait eu les deux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épanché sur sa personne la transfigurait. Elle se répétait: « J'ai un amant! Un amant ! » se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entrait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire.²⁷⁷

Esteban no es el único personaje de Darío Jaramillo que tiene relaciones carnales con mujeres adúlteras. Sebastián Uribe en *La voz interior* mantiene también una breve relación con Olivia Bidastein, la mujer de John, el amigo de su abuelo y con Ana, la mujer de un narcotraficante. Helen Schmitt es otra mujer adúltera de esta novela: fue la amante del abuelo Patrick Riley, durante veinticinco años y estando casada con el banquero y amigo de éste. Volviendo a *Cartas cruzadas*, como confiesa el

²⁷² Zygmunt Bauman: *Amor líquido...op. cit.* p. 71.

²⁷³ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 261.

²⁷⁴ *Ibid.* p. 261.

²⁷⁵ Véase Lev Tolstoi: *Anna Karénina*, Edición de Josefina Pérez Sacristán y traducción de L. Sureda y A. Santiago, Madrid, Cátedra, 1995.

²⁷⁶ Benito Pérez Galdós: *Fortuna y Jacinta*, España, Edimat, 2001.

²⁷⁷ Gustave Flaubert: *Madame Bovary. Moeurs de province*, Introduction de Édouard Maynial, Paris, Garnier Frères, 1951, pp. 151-152.

mismo Esteban, la promiscuidad constituye un refugio ante su incapacidad de enamorarse, y la monogamia está fuera de su mundo ético:

No, me he hallado el amor de mi vida (¡qué cursi me siento!), pero lo he reemplazado por otros componentes que rodean el sexo. Se trata de aprovechar las ventajas en el comportamiento que tenemos por haber nacido después del descubrimiento de la penicilina y del anticonceptivo.²⁷⁸

Sin embargo, este mismo personaje que se desvincula de cualquier compromiso con una pareja sentimental, es quien se apega intensamente en la amistad. El amor necesita la simbiosis y la fusión de dos individualidades para la construcción de una identidad colectiva que trascienda esas mismas individualidades. La amistad, por el contrario, permite preservar la individualidad y un grado mayor de autonomía. Ante la fragilidad del amor, la amistad es el último vínculo social que permite mantener la esperanza y la fe en una posible conexión espiritual con el prójimo para superar la incomunicación del hombre posmoderno.

III.1.2. La amistad como último refugio y certidumbre

“Amistad nunca mudable
por el tiempo o la distancia,
no sujeta a la inconstancia
del capricho o del azar,
sino afecto siempre lleno
de tiernísimo cariño,
tan puro como el de un niño,
tan inmenso como el mar”

José Zorrilla.

En *Cartas cruzadas*, la historia de amistad entre Luis y Esteban, la más especial que nos ha ofrecido hasta ahora la obra de Darío Jaramillo, tiene lugar entre dos personalidades totalmente diferentes. Como analiza Raquel, las concesiones en cuanto a los hábitos son ajenas a la amistad, peor, son susceptibles de acabar con ella:

²⁷⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* pp. 14-15.

El ejemplo que se me ocurre, es la relación de dos amigos como Esteban y Luis que eran, más que amigos, hermanos, pero que nunca podrían vivir juntos; al uno le gusta la música a todo volumen; el otro la prefiere bajito. Esteban bebía y fumaba. El primero noctámbulo, el segundo diurno como las aves de corral. Te hablo de amigos que pueden ir juntos al fin del mundo, pero que no se aguantarían en la rutina diaria y que, a lo mejor, debilitarán su afecto con los roces de la convivencia en un solo espacio.²⁷⁹

La literatura española, con *Don Quijote de la Mancha*²⁸⁰ de Miguel Cervantes nos ofrece, también, un ejemplo de una amistad entre dos personalidades tan opuestas como Don Quijote y Sancho Panza. El primero es un solitario, un idealista al máximo nivel obsesionado por los libros de caballerías y que acaba por confundir ficción y vida real, recorriendo toda España para combatir el mal y proteger a los oprimidos. El segundo, su escudero Sancho Panza, es sin embargo, totalmente diferente. Es más comunicativo y mucho más realista y pragmático tiene los pies en la tierra, según una interpretación que se ha universalizado. Como diría Francesco Alberoni, «ninguna forma de amor respeta tanto la libertad del otro como lo hace la amistad»,²⁸¹ por lo que Esteban, curado de la pasión del amor, se entrega totalmente a la amistad que le une a Luis. Siempre fueron fieles los dos al pacto de sangre que hicieron una tarde del treinta de octubre del año 1958, al principio de la adolescencia:

Ese día caminábamos del colegio hacia su casa; Luis se detuvo frente a la Bolivariana y me propuso que hiciéramos un pacto de sangre. Allí mismo nos pinchamos las palmas de las manos y nos juramos lealtad y respeto eternos. Una hermandad.²⁸²

A pesar de la diferencia de personalidades, lo que posibilita, pues, la cercanía y la complicidad entre los amigos son las afinidades que parecen ser la piedra angular en la que se fortalece la amistad. En el caso de Luis y Esteban, además de la simpatía que

²⁷⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 115.

²⁸⁰ Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, Zaragoza, Edelvives, 2005.

²⁸¹ Francesco Alberoni: *La amistad. Aproximación a uno de los más antiguos vínculos humanos*, Barcelona, Gedisa, 1986, p. 37. Véase también Octavio Paz “La amistad” en *La llama doble...op. cit.* pp. 111-115. Véase también Enrique Rojas: *Cómo conectar con los demás. Amigos. Adiós a la soledad*, Madrid, Temas de hoy, 2009.

²⁸² Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 25.

existe entre ambos, la pasión por la literatura, sobre todo por la poesía, es un elemento clave en su relación amistosa. El “poema magno” de Esteban y la tesis de Luis sobre Rubén Darío son muy a menudo los temas predilectos de su correspondencia, como notamos en una de las cartas que el novio de Raquel le escribe a su amigo:

No creas que me olvido de reclamarte tus poemas. Te oí, todo lo atento que pude, tu disquisición sobre la búsqueda poética. Y la he rumiado y rumiado. Y te concedo el beneficio de la duda acerca de lo tendencioso que puede ser un profesor que lee textos del modernismo y que, por lo tanto, piensa que el asunto de la poesía son palabras y que cree en la autonomía del objeto verbal: del poema como realidad aparte.²⁸³

Esta conexión gracias al amor por la literatura es lo que crea, asimismo, un acercamiento creciente entre Sebastián Uribe y Bernabé en *La voz interior*: «Nuestra amistad fue creciendo con el tiempo a medida que identificábamos gustos parecidos [...], la afición por la lectura, el intercambio de libros, las conversaciones interminables sobre autores y novelas».²⁸⁴ Sin embargo, en la relación entre esos dos jóvenes, además de las pasiones que comparten, la amistad es como una escuela de vida por la necesidad de tener un compañero con quien atravesar, entender y superar todas las transformaciones y sacudidas emocionales que implica la adolescencia. Como Tom Sawyer y su amigo Huckleberry Finn, los héroes de Mark Twain,²⁸⁵ uno de los “dioses lares” de Darío Jaramillo a quien el escritor colombiano considera además como “el mejor escritor nacido en Estados Unidos”,²⁸⁶ la amistad de Sebastián y Bernabé es toda una aventura. Van juntos a la exploración y al descubrimiento de los misterios de la vida, como constata el propio Esteban:

El ejercicio de buscar palabras en una edad de confusión interior forzosamente nos llevó a las confidencias, a tomarnos una confianza [...]. Con él compartí los sucesivos experimentos y olvidos del alcohol, la marihuana, el marxismo, las putas, la cocaína, el psicoanálisis [...] y la rumba pesada.²⁸⁷

²⁸³ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 74.

²⁸⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 13.

²⁸⁵ Véase Mark Twain (1835-1910): *Las aventuras de Tom Sawyer*, 1876.

²⁸⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *Historia de una...op. cit.* pp. 15-16.

²⁸⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* pp. 16-17.

Entre Esteban y Raquel, la novia de su mejor amigo, el acercamiento es posible desde el descubrimiento de afinidades comunes, como los gustos musicales, el oficio de periodista, que comparten, o el desprecio hacia Cecilia. Como comprueba Raquel, esas afinidades son las que atestiguan la existencia de una amistad con el reportero deportista y “el origen verdadero”²⁸⁸ del afecto que tenían el uno por el otro. Con Claudia, la construcción y el fortalecimiento de su relación amistosa con Esteban sigue las mismas pautas y se cimenta en el mundo ético que comparten ambos. En este sentido, se trata de una amistad con un carácter compensatorio: todo lo que Esteban no puede compartir con un Luis más puritano como compañero de aventuras sexuales y vida nocturna, es posible con Claudia.²⁸⁹ Encuentra en ella su doble femenino: «Me siento más inclinada a contarle esta historia [Su aventura con Carlota] a Claudia que a Luis. Su amoralidad, su promiscuidad, acaso la hacen más apta para desenredar el ovillo que, a estas alturas, comienza a desenredarse solito».²⁹⁰

Además, la amistad no puede ser unilateral. Es un afecto que sólo puede existir en un clima de reciprocidad, cuando las dos partes implicadas la aceptan. Así pues, queda excluido el temor al rechazo y la confianza absoluta en el otro es uno de sus fundamentos. La correspondencia que mantienen Luis y Esteban a lo largo de la novela es un testimonio de esa gran confianza que existe entre ambos. No hay ningún secreto entre ellos, ningún tema tabú. Esteban, incluso, se burla abiertamente y sin ningún temor de Cecilia, la hermana de su amigo:

En una inauguración de una exposición de pintura en Finale, adonde viene la flor y nata de este pueblo, todos emperifollados, si alguien pregunta por la vampira de la fiesta, de inmediato sabes a quién se está refiriendo. Cecilia se nota demasiado y puede hacer el ridículo [...] Se ve como una puta. Una puta muy joven, bonita y cara.²⁹¹

²⁸⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 113.

²⁸⁹ *Ibíd.* p. 188.

²⁹⁰ *Ibíd.* p. 241.

²⁹¹ *Ibíd.* p. 14.

Sin embargo, la amistad entre Sebastián Uribe y Bernabé en *La voz interior* es diferente. La confianza necesaria en esa forma de amor que les une tiene límites. Aunque es el último el mayor confidente que jamás tuvo el introvertido Sebastián, el joven Uribe nunca comparte totalmente su vida con nadie. Su diario íntimo es un territorio vedado a cualquier persona, incluso a su mejor amigo. Nunca nadie sospechó que llevaba una vida secreta, con facetas de su personalidad totalmente desconocidas.

Como afirma Bernabé:

El diario es, ante todo, el vívido testimonio de sus batallas interiores, mucho más profundas, mucho más inesperadas, tanto que yo, que aspiraba a conocerlo, que era ungido por su madre como su amigo más cercano, encontré allí a un desconocido, un entrañable desconocido.²⁹²

La existencia de esos límites no altera en nada la calidad de esa amistad. Lo que más importa son las afinidades que existen entre ambos: la simpatía, la solicitud que muestran el uno hacia el otro, el comportarse bien. Años después de la muerte de Sebastián Uribe, descubrimos, pues, con Bernabé, las pruebas de la pureza de la amistad de Sebastián por él:

En esas páginas, aparece el placer de mi compañía, la atención con que Sebastián examinaba, a solas, mis puntos de vista en las discusiones, el nudo que se le armaba con mis comentarios imprudentes, frases sueltas sin pensar que para él se tornaban en un problema metafísico. Allí está, constante, de qué modo le preocupa mi bienestar. También constan las críticas más sangrientas, las que nunca me hizo para evitar herirme, pero que procuraba hacérmelas saber con delicadeza.²⁹³

Así como subraya también el narrador en *La muerte de Alec*, esos límites son más bien una muestra de afecto, de preocupación por el bienestar del amigo. Por eso, el tema de la muerte de Alec fue tabú durante muchos años, hasta que decidió por fin hablar de ello con su amigo, el “tú” al que dirige la larga carta que constituye la novela: «En toda amistad, aparecen con el tiempo temas vedados [...]. La más fraterna amistad exige evitarle al otro un dolor inútil, un recuerdo punzante. He aquí los límites de una

²⁹² Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 28.

²⁹³ *Ibíd.* p. 45.

amistad ilímite».²⁹⁴ Asimismo, en *Cartas cruzadas*, la amistad entre Esteban y Luis no se altera por el cambio de vida de este último al introducirse en el negocio del narcotráfico. En tanto que se salve el fundamento de esta relación, es decir, la reciprocidad en el sentimiento, Esteban sigue fiel al pacto de sangre que le liga para siempre a su amigo. Su lealtad hacia él nunca experimenta ninguna duda, ni siquiera pasajera: «Nada puede afectar este juramento, que no significa el acuerdo con lo que el otro hace sino lealtad en todas las situaciones».²⁹⁵ Ahora bien, la amistad en la visión de Darío Jaramillo es, pues, una forma de humanidad, pero en un área más reducida. Desarrolla cualidades como la preocupación por el bienestar del prójimo y fomenta un mundo ético conformado por el buen comportamiento, la igualdad y el respeto. Supera todas las divisiones y barreras sociales. Asimismo, cuando es una amistad pura y sana, está fuera del alcance de los deseos de fusión, posesión y poder sobre el otro inherentes a la relación amorosa, los cuales constituyen su mayor amenaza. Como dice Octavio Paz, “el ideal de una sociedad civilizada –nunca realizada– sería una república de amigos”.²⁹⁶ La amistad es una relación más susceptible que el amor de sobrevivir al paso del tiempo porque es menos asfixiante; allí, se respetan y aceptan con más facilidad las diferencias, se deja más libertad y espacio al otro. La condición social de Esteban no es un obstáculo para su amistad con Luis. El primero es de una familia de ricos empresarios –aunque nunca gozó del dinero de sus padres antes de la muerte de ambos– mientras que el segundo pertenece a una familia muy humilde. El sentimiento de inferioridad que rompe el principio de igualdad inherente a este afecto, y la envidia, sólo aparecen en esa relación cuando la amistad entra en crisis: “Si la única manera de seguir siendo tu amigo es volverse millonario, pues me dedicaré a hacer plata”.²⁹⁷ El

²⁹⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte...op. cit.* p. 11.

²⁹⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 388.

²⁹⁶ Octavio Paz, *La Llama doble...op. cit.* p. 114.

²⁹⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 282.

amigo es, por lo tanto, quien “intuye y apela a la parte mejor de nosotros, la más buena, más humana, espontánea, sincera, libre de envidia y gentil”.²⁹⁸ La generosidad de Esteban con sus amigos no tiene límite. Con Claudia, Raquel y, sobre todo con Luis, se comporta como un mecenas dispuesto a cualquier cosa con tal de alegrarles la vida o evitar que se la arruinen. El párrafo siguiente es un ejemplo significativo de su inmensa humanidad. Está dispuesto a cualquier cosa para salvar a su amigo Luis del narcotráfico:

Si es por dinero, perdona mi franqueza que tal ves juzgues descarado, pero tú tienes un amigo rico que te puede regalar los gustos que ambicionas. Me disculparás que sea tan directo en esta pregunta: qué libros, qué ropas, qué viajes, dime qué quieres, tan sólo dímelo, frota la lámpara que yo soy tu genio encantado que puede solucionar tus antojos de dinero. Somos hermanos. Si el dinero es la razón de esta aventura, te la puedes ahorrar. No tienes la disculpa. Ante mí, ni siquiera tienes la justificación del dinero.²⁹⁹

Las relaciones interpersonales en la novelística de Darío Jaramillo no escapan en general de la contaminación por la lógica del mercado,³⁰⁰ una seña de identidad de la sociedad contemporánea que ya hemos señalado en varios momentos de este trabajo. El poder y la violencia son los elementos que median entre las personas y rigen las relaciones interpersonales transformadas en meras interacciones funcionales y prácticas. El análisis de Sebastián Uribe en *La voz interior* pone en evidencia toda una mentalidad que vicia las relaciones entre los colombianos, unas relaciones en que no caben el respeto, el amor y la preocupación por el bienestar del prójimo:

Hemos aceptado como categoría del trato social que el mundo se divide en vivos y bobos. Y todos quieren ser vivos. Tomar lo que puedan. Asaltar la nevera. Acabar con todo, en una permanente actitud de saqueador. Ése es el vivo. El modelo social.³⁰¹

²⁹⁸ Francesco Alberoni: *La amistad...op. cit.* p. 44.

²⁹⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 332.

³⁰⁰ Esa reducción de las relaciones interpersonales a interacciones prácticas y funcionales, desprovistas de toda gratuidad sentimental en las novelas de Darío Jaramillo se nota por ejemplo en el matrimonio de Tomás y Regina en *Memorias de un hombre feliz*, Bogotá, Alfaguara, 2000. Es la historia de un matrimonio que ve las bases de su unión truncadas desde el principio: Regina, por su deseo de tener hijos, manipula el joven Tomás hasta llevarle al altar, y seguirá viviendo con él manipulándole hasta que este último decide librarse de esa mujer que le arruinó la vida, asesinandola con pequeñas dosis de aspirina. Regina era alérgica a este medicamento. *En Novela con fantasma...op. cit.*, Ruth corresponde al amor puro que le profesa Don Lázaro con una codicia disfrazada de amor fingido.

³⁰¹ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 129.

La gratuidad en los sentimientos y los afectos es lo que falta, tanto en el mundo contemporáneo como en la visión de Darío Jaramillo sobre la sociedad colombiana. Es obvio que *Cartas cruzadas* es, también, un homenaje a la amistad en toda su pureza. Un sentimiento libre de cualquier interés, una forma de solidaridad que significa dedicación total al bienestar del prójimo son el cimiento de todas las relaciones amistosas entre los personajes. En *La voz interior*, por el contrario, la amistad, cuando ya no es personal, pierde a veces toda su nobleza y se convierte en un instrumento más para servir a los intereses materialistas o rompe con el principio de igualdad. La falta de gratuidad en los afectos se materializa en el personaje de Martínez. La amistad que le unía a Sebastián, así como a todos los miembros del club de lectores, cobra la forma de una solidaridad de grupo, basada en la afición a algunos autores. Se trata más bien, como dice Bernabé, de “una cofradía de investigadores, de curiosos de los trabajos, de insatisfechos con los que veíamos en clase”,³⁰² con el “*Index Librorum Prohibitorum*”³⁰³ que limitaba la libertad de los alumnos en el colegio de los Jesuitas en cuanto a sus lecturas. Sin embargo, con Martínez, esa amistad en forma de camaradería se revela en toda su superficialidad, carente de ideales, como se nota a través de su actitud de oportunista: «Era muy patético verlo [Sebastián] sin trabajo fijo, tan inútil, y tan dedicado a unas labores de marciano, como hacer libros que no lee nadie».³⁰⁴ Y luego en la página siguiente, ante la posibilidad de aprovechar la ocasión para reforzar su imagen de poder, el cambio de opinión es asombroso:

-¡Yo siempre dije que Sebastián tenía un gran talento! Cuéntalo en su biografía. Pienso que mi apoyo económico para su sostenimiento y el de su revista, fue definitivo para que pudiera escribir una obra tan valiosa [Su diario] ¡Para mí es un orgullo haber sido el mecenas de un escritor tan importante! [...]. A propósito, si quieres seguir escribiendo las biografías de tus compañeros importantes, creo que puedo conseguir financiación para que escribas la mía.³⁰⁵

³⁰² Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 65.

³⁰³ *Ibíd.* p. 69.

³⁰⁴ *Ibíd.* p. 355.

³⁰⁵ *Ibíd.* p. 356.

Asimismo, esa amistad, nacida en el colegio de los Jesuitas, pierde su sentido de afecto noble cuando no puede ser desconectado de la lucha, la manipulación, la competencia y el poder. Es lo que comprueba Bernabé, años más tarde, cuando vuelve a encontrarse con Martínez y Espinosa, también miembro del club de lectores. El reencuentro sólo da cabida a la condescendencia y el paternalismo con que unos superiores reciben a un ex compañero del colegio; ambos son respectivamente político y gerente de éxito. El trato de igual a igual desaparece: «Ambos Martínez y Espinosa, desde el poder, desde la figuración, desde el dinero, podían verme como un fracasado, un don nadie, una insana y pobretona pollina de biblioteca. Ante ellos mismos, condescendían a recibirme».³⁰⁶

Con esa superficialidad y falta de ideales en la amistad, la visión de Darío Jaramillo refleja tan sólo la tendencia a la banalización y desnaturalización de este afecto en el mundo contemporáneo. En general, el autor colombiano aborda el tema de la amistad con mucho optimismo y mucha sensibilidad hacia la nobleza y autenticidad primigenia de este afecto. Lo presenta como una de las escasas relaciones interpersonales que le queda al hombre moderno para ser él mismo, porque está ajena a cualquier *diktat* que no sea el de la interioridad. Sería injusto negar que siga existiendo todavía la amistad verdadera y auténtica que buscamos todos. No obstante, tampoco podemos no ver en las nuevas formas de entablar amistad a través de las redes sociales, una desacralización de la amistad misma. Son relaciones interpersonales que se construyen en general sin tomar en cuenta la sensibilidad afín, los gustos, la simpatía, los valores compartidos. A veces, se incorporan “muñecos indiscriminadamente” y hacer amigos resulta algo trivial y de una facilidad extraordinaria e irreal:

³⁰⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 378.

Basta con que nosotros hagamos clic en un botón y el otro haga lo mismo [...] Para tener amigos no hace falta ser *cool*, simpático, guapo, bueno, de puta madre o dar lástima, sino simplemente tener una cara (o una foto de algo que se le asemeje).³⁰⁷

Esas nuevas formas de amistad que se construyen vía las redes sociales deshumanizan, en cierto modo, las relaciones porque sólo son el trato interpersonal entre las imágenes en que nos convertimos en la red. Muy a menudo, hacen caso omiso de la personalidad que configura la particularidad de cada individuo, y hacen entrar a la amistad en un proceso de masificación que le quita toda su esencia como pasión rara.³⁰⁸ Zygmunt Bauman, a través de sus reflexiones sobre estos nuevos modos de relacionarse en el mundo contemporáneo, no sólo realza la falta de anclaje y la superficialidad de estos vínculos, sino que también les niega su carácter de relación. Prefiere hablar de “conexión”, porque según piensa, el mayor logro de la proximidad ha sido hacernos tomar conciencia de la gran diferencia entre estar comunicado y estar en relación.³⁰⁹ El extraordinario desarrollo de los medios de comunicación al que se asiste hoy en día permite, en cierto modo, abolir las distancias entre las personas, pero la proximidad virtual posibilitada por las conexiones a través de la red significa, paradójicamente, distancia. Primero, está la distancia física porque todo queda en el ámbito de lo virtual. En segundo lugar, la cercanía virtual sólo dura un momento, el tiempo que dura la conexión, el *chateo*, el mensaje enviado y leído; «los espasmos de la proximidad virtual terminan, idealmente, sin dejar sobras ni sedimentos duraderos. La proximidad virtual puede ser interrumpida, literal y metafóricamente a la vez, con sólo apretar un botón».³¹⁰ La amistad vuelve a ser un lujo cuando nace desde lo más auténtico de la

³⁰⁷ Juan Faerman: *Faceboom. Facebook, el nuevo fenómeno de masas*, Barcelona, Alienta, 2010, p. 93.

³⁰⁸ Véase Eloy Fernández Porta: *CRO\$. La superproducción de los afectos...op. cit.* Reflexiona sobre la existencia de un mercado afectivo que quita toda autenticidad a pasiones como el amor y la amistad que ya no son la expresión de la vida interior. Con el nuevo trato interpersonal a través de los medios técnicos e informáticos como Internet, hemos aceptado “la plutocracia de las relaciones, entendida como exhibición numérica y contable del depósito financiero de los amigos”. Véase p.138.

³⁰⁹ Zygmunt Bauman: *Amor líquido...op. cit.* p. 88.

³¹⁰ *Ibíd.* p.88.

persona, es decir, de su interioridad. Raquel, en *Cartas cruzadas*, la define como una pasión que permite superar la masificación social, un proceso de individuación y un chispazo que nace de algo tan primitivo como el instinto:

Nace de un instinto, de una sensación visceral que se produce en nuestro metabolismo en el mismo instante en que entramos en contacto –por la palabra o la mirada–, ese segundo en que dos desconocidos dejan de serlo y se convierten para el otro –por una pregunta, un tropezón– en individuo diferenciado de los demás seres anónimos que circulan alrededor como parte de la masa.³¹¹

Es, también, una forma de superar el aislamiento, la soledad y la fragmentación social a los que se enfrenta el hombre moderno. Esteban vivió toda su vida un desgarramiento interior, generado por la falta de amor y de ternura que padeció por parte de unos padres viajeros que lo rechazaron y lo abandonaron en manos de las criadas. Desde su nacimiento, fue un eterno “huérfano con la eterna esperanza de dejar de serlo”³¹² algún día, sin nunca lograrlo. Despreciado por sus padres y con unos hermanos ausentes, su amigo Luis es su salvación para llenar este vacío emocional, superar su aislamiento y su soledad. Con esta amistad, recrea la familia que siempre le faltó: en Luis encuentra un hermano y en Doña Gabriela, una madre sustituta que le llena de cariño y de cuidados:

Mi única familia fue la de Luis, familia precaria, familia prestada. Y mi único hermano ha sido él, hermano desde ese día en que, niños nos hicimos ese juramento de sangre que nunca ha perdido importancia para mí, y cada vez más deja de ser un rito infantil para convertirse en el testimonio más fehaciente de solidaridad que he recibido en toda mi vida.³¹³

Este apoyo psicológico y emocional aparece, asimismo, como uno de los aspectos más valorados de la amistad en la obra de Darío Jaramillo. Cuando la familia falla en su papel como primer ámbito donde se desarrolla y construye el equilibrio emocional, o sencillamente cuando las adversidades de la vida están al acecho, la

³¹¹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 211.

³¹² *Ibíd.* p. 118.

³¹³ *Ibíd.* p. 126.

amistad es un área que impide que se sucumba. El amigo es siempre un oído disponible, un confidente que, al escuchar, alivia las penas o sufrimientos. Es, también, una luz que guía cuando uno se pierde en el laberinto o la oscuridad. Muchas de las cartas que se escriben los diferentes amigos en *Cartas cruzadas* o en *La muerte de Alec* –compuesta por una única y larga carta–, tienden a la confesión–catarsis. Raquel, perdida en el dolor de la separación con Luis y el desamor, encuentra en la larga carta que le escribe a su amiga Juana la forma de exorcizar su drama amoroso y la esperanza de poder enfrentar su nuevo destino. Escribirle a Juana –“su paño de lágrimas”³¹⁴– es la única manera de sobrevivir antes de su partida a Nueva York para empezar una nueva vida con su hermana Claudia:

Como ves, todo esto es una cancelación. Con la bendición de comenzar de nuevo allá una segunda vida, tengo la opción de exorcizar la anterior, de contarla –de contarme– en una especie de informe final. Mientras espero, gastaré mis horas de agonía y prenatales escribiéndote en esta carta mi catarsis, no importa cuantas páginas se lleve, hasta terminarla.³¹⁵

Una catarsis es, también, la larga carta del narrador de *La muerte de Alec* a su amigo anónimo, el “tú” al que se dirige en esta primera novela de Darío Jaramillo. Es un ejercicio de “exorcismo”³¹⁶ para superar su sentimiento de culpabilidad por la muerte de Alec. Al margen de las cartas como forma de búsqueda del apoyo psicológico del amigo, en *La voz interior*, Sebastián Uribe, mientras dura la cercanía física con Bernabé, acude a él personalmente para aliviar su pena cuando rompe con Laura Arango. Es más, es él, el amigo que le guía con sus palabras, para que se dé cuenta de que puede superar el dolor de su ruptura: «*En plena crisis, me ayudaron mucho unas palabras de Bernabé: “Hasta hace poco usted podía vivir sin ella”*».³¹⁷ La amistad es, pues, una reconciliación con los valores sacrificales, cuya deserción en la sociedad

³¹⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 37.

³¹⁵ *Ibíd.* p. 30.

³¹⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte...op. cit.* p. 12.

³¹⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 144.

contemporánea es obvia. La actitud de Esteban es la confirmación de que la amistad es, también, una superación del egoísmo y el hedonismo, característicos de nuestra época. Da prioridad a la necesidad de confesión de su amigo frente a la suya propia, cuando está, sin embargo, desgarrado por su aventura con Carlota. Incluso saca placer de este sacrificio:

Existe cierta homeopatía entre los amigos. Recibir la carga de un problema del otro, así sea apenas por vía de la confidencia, alivia las propias penas [...]. Sentirme útil para alguien que quiero anuló mi necesidad de contar mi novelita erótica.³¹⁸

A través del amor y la amistad, las relaciones interpersonales logran liberarse del *diktat* de la sociedad colombiana, de la contaminación por la lógica del mercado y de todos los tipos de mezquindades que puedan existir en ellas. Son una expresión del hombre desde su más profunda interioridad y, también, un ejercicio de autenticidad. En la visión del escritor colombiano sobre esos dos tipos de afectos, subyace cierta fe hacia la supervivencia de los valores altruistas de preocupación y dedicación al bienestar del próximo. Esta declaración del narrador de *La muerte de Alec* podría servir de lema para sus protagonistas:

Con igual y desapacible lógica he descartado toda fórmula de salvación personal y toda propuesta para mejorar el mundo; tan sólo soy capaz de fanatismo con mi gente, ellos son mi religión única, mi único régimen contra la desesperanza y los únicos compañeros de mi soledad.³¹⁹

Frente a la precariedad, volatilidad y vulnerabilidad del amor, la amistad conforma uno de los temas más recurrentes en la narrativa de Darío Jaramillo. A pesar de que la confianza en el sentimiento amoroso acaba alterándose, derrotada por el escepticismo, el nihilismo posmoderno y la corrupción, el escritor colombiano sigue creyendo y apostando todavía por la fe en el individuo. Confía en la posibilidad de

³¹⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* pp. 238-239.

³¹⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte...op. cit.* p. 32.

comuni3n sentimental y espiritual con el pr3jimo, como 3ltima esperanza, 3ltima utop3a o ilusi3n que le queda al hombre moderno a la que aferrarse, cuando todo se desmorona a su alrededor. En un autor profundamente rom3ntico como Dar3o Jaramillo, que suea con la reconciliaci3n del hombre con el pr3jimo –aunque en un 3mbito m3s reducido e 3ntimo–, el amor y la amistad podr3an ser la respuesta adecuada para superar el debilitamiento de las comunidades, la individualizaci3n, la alienaci3n y la soledad del hombre contempor3neo. As3 pues, fuera de los territorios tan profundamente humanos del amor y la amistad, la barbarie avanza a paso de gigante y expande sus dominios, arrastr3ndolo todo en su labor destructiva. Desde una mirada muy cr3tica y realista, Dar3o Jaramillo ofrece su visi3n personal sobre un t3pico de la literatura colombiana: el narcotr3fico y su violencia caleidosc3pica, mostrando as3, su lado m3s comprometido con la realidad de su pa3s.

III.2. Territorios de la barbarie y nuevos ídolos

“Plantas carnívoras,
arañas vegetales esperando su mosca.
Es también tiempo de cacería y somos presa,
también presa son los cazadores.
Tiempos de sálvese quien pueda,
tiempos del pez grande y su banquete.
Nadie puede tener aire de víctima,
la compasión sería delatarse,
Todos tienen apariencia de verdugos.
plantas carnívoras,
acostumbradas a la usura,
con facilidad volverán la muerte una costumbre”

Darío Jaramillo.

III.2.1. Hacia un caleidoscopio del narcotráfico y la violencia

Desde la Conquista y la Colonia, pasando por la Independencia hasta llegar a nuestros días, América Latina ha estado perseguida por la misma pesadilla: la violencia. Su historia está llena de represión colonialista, dictaduras sangrientas, masacres, guerras civiles, desapariciones y muchas otras atrocidades. Si nos centramos únicamente en la segunda mitad del siglo XX y eludimos la violencia anterior –que alcanza dimensiones desproporcionadas durante la Conquista Española–, los ejemplos de barbarie son incontables. El genocidio de la población maya marca un periodo particularmente sangriento de la historia reciente de Guatemala, bajo los regímenes dictatoriales de Romeo Lucas García y Efraín Ríos Montt. Entre marzo de 1981 y marzo de 1982, estos dos dictadores fueron los responsables de setenta y siete masacres, con un saldo de 3.102 víctimas, sólo en la parte norte de Quiché.³²⁰ En Chile, la dictadura de Augusto

³²⁰ Victoria Sanford: *Violencia y genocidio en Guatemala*, Guatemala, F & G Editores, 2004. La violencia contra la comunidad maya fue un intento no confesado de hacer desaparecer a todo un grupo cultural, a toda la población indígena. Representaron durante la dictadura de Lucas García y Ríos Montt, el 73% de las víctimas, frente a sólo 17% entre la población Ladina. Además, tachados de comunistas, los sobrevivientes eran perseguidos, metidos en campos de concentración donde morían al poco tiempo. Véase, también, Comisión para el Esclarecimiento Histórico (Prólogo de Edelberto Torres-Rivas): *Guatemala: Causas y orígenes del enfrentamiento armado interno. La metáfora de una sociedad que se castiga a sí misma*, Guatemala, F & G Editores, 2006; María Luisa Cabrera Pérez-Armiñan: *Violencia e*

Pinochet (1973–1990) deja una huella imborrable en la memoria por la crueldad y barbarie por la que se caracterizó. Fue terrorismo de estado en su sentido más amplio, con centros clandestinos de detenciones, persecuciones, torturas y desapariciones.³²¹ En Argentina, por su parte, la dictadura militar de 1976 a 1983 constituye uno de los periodos más violentos de la historia del país. La represión implacable de las fuerzas adversarias al régimen se hace a través de la llamada “guerra sucia”. Muchos argentinos, incluso niños y mujeres, desaparecen en campos de concentración como la ESMA, la Escuelita, el Vesubio o el Olimpo. Otros desaparecen en fosas comunes o, simplemente, son arrojados desde helicópteros militares al Río de la Plata.³²²

La más reciente violencia relacionada con el narcotráfico en Colombia y México –y Centroamérica, especialmente en Honduras– es otro episodio doloroso que se añade a esta pesadilla que persigue al subcontinente. Por esta razón, a América Latina le parece difícil deshacerse de la etiqueta de “bárbara”, un calificativo que se le aplica, desde instancias eurocéntricas y occidentales, a partir de los principios del Descubrimiento y la Colonización española. “Barbarie” era la palabra que simbolizaba a la vez la diferencia y la inferioridad –por atraso y exotismo – de los autóctonos del Nuevo Mundo, frente a la pretendidamente superior “civilización” de los españoles y los europeos en general.³²³ La mirada de Occidente sobre ella no parece haber cambiado

impunidad en comunidades mayas de Guatemala. La masacre de Xamán desde una perspectiva psicosocial, Guatemala, F & G Editores, 2006.

³²¹ Véase Mark Ensalaco: *Chile bajo Pinochet. La recuperación de la verdad* (Traducción de Jesús Izquierdo Martín), Madrid, Alianza, 2002; René García Villegas: *Soy testigo: dictadura, tortura, injusticia*, Santiago de Chile, Amerindia, 1990.

³²² Véase Hugo Vezetti: *Pasado y presente, guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009; CONADEP (Comisión Nacional Argentina para los Desaparecidos): *Nunca más*, Buenos Aires, Eudeba, 2003; Osvaldo Bayer, Julio Argentino Roca (coord.): *Historia de la crueldad argentina*. Tomo I., Buenos Aires, Centro cultural de la cooperación Floreal Gorini, 2006.

³²³ La dicotomía “Civilización/Barbarie” sirvió a los primeros españoles que llegaron a América Latina, para interpretar la diferencia que notaban entre ellos y los indígenas que encontraron allí. En su concepción, España y obviamente el Viejo Mundo representaban “la civilización” por su nivel de educación, su religión cristiana, su sistema sociopolítico y económico, por su cultura. Lógicamente, la América Latina que descubrieron con unas costumbres distintas de las suyas, con su religión pagana y sus dioses, sacrificios humanos, no podía ser en sus mentes otra cosa sino el territorio de la “barbarie”. En consecuencia, los indígenas se convirtieron, también, en seres inferiores a los que tenían que civilizar.

“La barbarie” se podía asimilar al “salvajismo” como se puede apreciar por ejemplo en una de los relatos de Cristóbal Colón: « Entendió también que lexos de allí avía hombres de un ojo y otros con hoçicos de perros que comían los hombres, y que en tomando uno lo degollavan y le bevían la sangre y le cortavan su natura [...] Dize más el Almirante: « Esta gente es muy mansa y muy temerosa, desnuda como dicho tengo, sin armas y sin ley» Todo esto dize el Almirante» Véase los fragmentos de las crónicas del primer viaje de Colón cuando descubrió Las Indias. Están recogidos en Fray Bartolomé de Las Casas: *Obras completas 14*, Edición de Consuelo Valera, Madrid, Alianza, 1992, pp. 41-178. En una de las cartas de Américo Vespucio, se puede notar también como los indios son presentados como hombres que viven en el “Estado natural”, sin autoridad ni leyes. Lo que prevalece para ellos es, más bien, la ley del ojo por ojo y diente por diente. La carta de Vespucio viene a confirmar, otra vez, la teoría de la tabla rasa que niega la existencia de cualquier civilización u organización en El Nuevo Mundo, para legitimar la conquista y la colonización: «Lo que de su vida y costumbres conocimos fue que todos van desnudos, tanto los hombre como las mujeres, sin cubrir vergüenza ninguna, tal como salieron del vientre de sus madres. [...] No ni tienen capitán alguno, ni andan en orden, pues cada uno es señor de sí mismo; y las causas de sus guerras no son la ambición de reinar, ni por extender sus dominios, ni por codicia desordenada, sino por una antigua enemistad que tuvieron entre sí en tiempos pasados; y cuando les preguntamos por qué guerreaban, no nos sabían dar otra razón sino que lo hacían por vengar la muerte de sus antepasados o de sus padres. Éstos no tienen rey ni señor, ni obedecen a nadie, y viven en entera libertad [...] No tienen justicia ni castigan al malhechor, ni el padre ni la madre castigan a los hijos [...] Su modo de vivir es muy bárbaro» Véase también Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888): *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga, aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina* (Escrito en 1847), Caracas, Ayacucho, 1993; Natsuko Matsumori: *Civilización y Barbarie. Los asuntos de Indias y el pensamiento político moderno* (1492-1560), Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

Estas crónicas, con la imagen negativa que ofrecen de América Latina y sus autóctonos, no dejan de tener una influencia en la literatura europea de aquel tiempo. *La tempestad* (1611) de William Shakespeare es, sin lugar a duda, un ejemplo claro. Ambientada en una isla del Nuevo Mundo, su obra está marcada por la misma dicotomía Civilización/ Barbarie. Uno de sus personajes, Ariel, simboliza la “civilización” oponiéndose, así, a otro de sus personajes, Calibán. Presentado como “un esclavo salvaje y deforme”, este autóctono de la isla es la personificación de la “barbarie” y, es retratado desde la etiqueta de su pretendida inferioridad, como “un monstruo sórdido o monstruo necio”. Asimismo, la visión negativa sobre los indígenas se puede notar en el siguiente pasaje del libro que presenta a Calibán como un ser poco más que animal, incapaz de hacer el bien: “¡Esclavo repugnante! Jamás la virtud dejará en ti huella alguna. Sólo sirves para el mal...Me dabas lástima y puse todo mi empeño en enseñarte a hablar. Y ora te enseñaba esto, ora lo otro. Cuando tú [salvaje, no sabías ni lo que eras; cuando sólo dabas gritos tal una alimaña, yo te proporcioné palabras con que expresar tus propósitos, pero tu instinto vil, por mucho que aprendieras, siempre retenía lo que la virtud jamás podrá tolerar”. Véase William Shakespeare: *La tempestad*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 151. La teoría de la tabla rasa sobre una América Latina que no tenía ninguna cultura, ninguna civilización y tipo de organización antes de la llegada de los españoles es, sin embargo, rechazada por algunos. No prospera entre primitivistas como Alonzo Zorita, Vasco de Quiroga o Fray Bartolomé de Las Casas que se esfuerzan en refutarla. Este último se convirtió en el mayor defensor de los indígenas. Intentaba demostrar que la población autóctona que encontraron allí era gente dotada de razón y de inteligencia, gente ingeniosa con sus habilidades, gente que tenía su propio sistema de organización socioeconómica y política. Según Bartolomé de Las Casas, nada justificaba, por lo tanto, su pretendida inferioridad como humanos. Su visión, al igual que la de los primitivistas tendía, incluso, hacia una idealización de los autóctonos, los cuales encarnaban a su parecer, el “buen salvaje”, con toda la pureza que implicaba. Véase Fray Bartolomé de Las Casas: “La Apologética Historia Sumaria” en *Obras Completas 6*, Edición De Vidal Abril Castelló, Jesús A. Barreda, Berta Ares Queija y Miguel J. Abril Stoffels, Madrid, Alianza, 1992, pp. 287-492; El Alonso de Zorita: *Relación de los señores de la Nueva España*. Edición e introducción de Germán Vázquez, Madrid, Historia 16, 1992. El binomio civilización/barbarie vertebraba también la literatura hispanoamericana. ¿Quién es el ser hispanoamericano y cuál es su identidad? Son cuestiones que preocupan y suscitan un gran interés para muchos escritores de diferentes generaciones. Los treinta primeros años del siglo XX están marcados por una preocupación cultural por lo autóctono. Por ejemplo, la “novela criollista” busca la particularidad del hispanoamericano a través de todo lo que representaba los caracteres nativos: la naturaleza exótica del subcontinente, el protagonismo del indio, el negro o el mulato como personajes representativos de una identidad nacional. El gaucho argentino, el llanero venezolano, el jíbaro portorriqueño son encarnaciones de esas particularidades regionales. Asimismo, la “novela indigenista” tiene como propósito la rehabilitación del indígena, y también, demostrar que son ellos, los colonizadores, la encarnación de la “barbarie” por el abuso de poder y la crueldad con que tratan a los indígenas. Algunos escritores del “Boom” utilizan la

mucho, como deplora García Márquez en su discurso de aceptación del Premio Nobel, en 1982. La dicotomía “civilización/barbarie” pervive en una mentalidad europea que la utiliza como paradigma, para apreciar su diferencia con el subcontinente:

Extasiados [Los europeos] en la contemplación de sus propias culturas, se hayan quedado sin un método válido para interpretarnos. Es comprensible que insistan en medirnos con la misma vara con que se miden a sí mismos, sin recordar que los estragos de la vida no son iguales para todos, y que la búsqueda de la identidad propia es tan ardua y sangrienta para nosotros como lo fue para ellos. [...]¿Por qué la originalidad que se nos admite sin reservas en la literatura se nos niega con toda clase de suspicacias en nuestras tentativas tan difíciles de cambio social? ¿Por qué pensar que la justicia social que los europeos de avanzada tratan de imponer en sus países no puede ser también un objetivo latinoamericano con métodos distintos en condiciones diferentes? No: la violencia y el dolor desmesurados de nuestra historia son el resultado de injusticias seculares y amargas sin cuento, y no una confabulación urdida a 3 mil leguas de nuestra casa.³²⁴

Para García Márquez, el supuesto “retraso” de la América hispánica con respecto a Europa, sólo se debe a la relativa juventud del subcontinente. La violencia debe ser vista como una etapa transitoria, como lo fue para Europa que tiene, también, su pasado sanguinario y cruel. Aceptar que América Latina está haciendo su camino a su ritmo y se dirige hacia la construcción de estados más estables, con más justicia social, es la única manera de rendirle justicia, de respetarla en su diferencia.³²⁵

En el caso de la Colombia contemporánea, la violencia tiene como punto de partida el conocido fenómeno del “Bogotazo”, nombre acuñado para designar la ola de violencia que conduce el país hacia un caos generalizado, tras el asesinato el 9 de abril de 1948 de Jorge Eliécer Gaitán. En efecto, el crimen perpetrado por los conservadores

misma estrategia de revalorización y rehabilitación de un pasado precolombino mítico minusvalorado por la colonización para abordar el tema de la identidad latinoamericana. Se preocupan por demostrar la existencia de una rica cultura precolombina como parte integrante de la identidad latinoamericana. Las novelas regionalistas hacen suya la afirmación de la identidad a través de la cultura oral y el lenguaje coloquial de las diferentes zonas de la América Hispánica. Véase Carlos J. Alonso: “La novela criollista” en Roberto González Echevarría (coord.): *Historia de la literatura hispanoamericana. Siglo XX*, Vol. II, Madrid, Gredos, 2006, pp. 214-230; Luis Iñigo Madrigal (coord.): *Historia de la literatura hispanoamericana. Del neoclasicismo al modernismo*, Tomo II, Madrid, Cátedra, 1987.

³²⁴ Gabriel García Márquez: “La soledad de América Latina”, Discurso ofrecido durante la entrega del Premio Nobel de literatura, 8 de diciembre de 1982, disponible en http://www.literaterra.com/gabriel_garcia_marquez/discurso_premio_nobel/, consultado el [19/03/2011].

³²⁵ *Ibid.*

contra este líder del partido liberal que era muy popular entre las clases desfavorecidas por sus ideas revolucionarias, desató la represión y la venganza inmediata de sus partidarios liberales. Numerosos edificios religiosos sufrieron el ataque de los liberales: colegios, la Universidad Javeriana, el Palacio Arzobispal. Eso se explica por la posición de la Iglesia Católica: estaba muy comprometida con el partido conservador por lo que desempeñaba, también, un papel importante en el mantenimiento del *status quo*. Por este motivo, rechazaba el liberalismo que era asociado, muy a menudo, al comunismo. Eran también frecuentes las limpiezas sectarias que dejaron centenares de muertos, consecuencia del enfrentamiento entre las dos bandas rivales: liberales y conservadores. Una localidad podía ser víctima de la violencia del partido rival, y por supuesto la venganza era inmediata, lo que generaba un círculo vicioso de violencia sectaria. Asimismo, el ejército y la policía no lograban escapar de la violencia: apoyaban a “las guerrillas de la paz” formadas por campesinos conservadores. La lucha por el control de las tierras implicaba a todos: alcaldes, jueces, sacerdotes, notarios, policías, políticos etc.³²⁶ Así pues, en aquellos años del sectarismo bipartidista, la violencia se convirtió en la única forma de comunicación en el territorio colombiano hasta el año 1957, con la instauración del Frente Nacional. Fue la fórmula encontrada para acabar con este conflicto y pacificar las relaciones entre los dos partidos. Se trataba de un acuerdo basado en un sistema de alternancia en el poder entre liberales y conservadores. No obstante, este pacto bipartidista acabó por crear una situación de monopolio político que frustraba la emergencia de un sistema más democrático en el país. Cerraba las puertas a los demás partidos y frustraba, asimismo, la participación verdadera en la vida política de cualquier otra formación ajena a esta coalición. Los partidos de izquierdas estaban

³²⁶ Marco Palacios: “La violencia política en la segunda mitad del siglo XX” Marco Palacios (coord.): *Colombia país fragmentado...op. cit.* pp. 631-677. Véase también Heráclito Landínez Suárez (coord.): *El precio de ser liberal. Ensayo sobre la violencia en Colombia, en especial aquella que se dirige contra los dirigentes del partido liberal*, Santafé de Bogotá, Dirección Nacional Liberal, 1998.

excluidos por un sistema que no permitía la expresión verdadera de ninguna otra ideología, por lo que se frustraba todo intento de cambio político. La población tampoco estaba involucrada en la toma de decisiones. Este continuismo político sacaba a la luz un sistema político todavía muy tradicionalista y conservador, que contrastaba con una modernización económica que se hacía más palpable con la industrialización, la fuerte urbanización del país, y el desarrollo de los medios de comunicación. El crecimiento económico había, además, favorecido la emergencia de nuevas fuerzas sociales con nuevas demandas, las cuales empezaban a negar las viejas formas de socialización, a través de los dos partidos tradicionales. Sin embargo, todas las formas de protesta social eran reprimidas de manera sistemática por las fuerzas militares y policiales. La garantía de la seguridad nacional y, sobre todo, “la legislación de excepción” –una ley promulgada nueve años antes que volvió a incorporar el Congreso en 1961 bajo la presidencia de Alberto Lleras Camargo–, permitían legitimar esas represiones. Así, tanto las marchas de las masas campesinas como de las masas urbanas o las protestas estudiantiles eran consideradas, muy a menudo, como una amenaza para la seguridad nacional. Por ejemplo, sólo desde 1957 cuando empezaba el Frente Nacional hasta febrero de 1971, el país estuvo en estado de sitio durante poco más de diez años en total, por muchos motivos como: la manifestación de estudiantes en la ciudad de Cali o el paro cívico en la zona petrolera, entre otros.³²⁷

En la administración del país, la ocupación de los cargos burocráticos obedecía, también, a una lógica de clientelismo erigido como patrón de comportamiento por la coalición bipartidista. Las élites de los dos partidos del Frente Nacional instrumentalizaron y utilizaron las instituciones estatales con el objetivo de servir a sus

³²⁷ Véase Mauricio García Villegas: “Constitucionalismo perverso. Normalidad y anormalidad constitucional en Colombia: 1957-1997” en Boaventura de Sousa Santos (coord.): *El caleidoscopio de las justicias en Colombia*, Tomo I, Bogotá, Siglo del hombre editores y Universidad de los Andes, 2001, pp. 317-370.

intereses personales a través de la creación de cargos públicos que ellas mismas ocupaban con sus partidarios. A esta situación de exclusión, se añadió el fenómeno del “bandolerismo” que hizo peligrar la pacificación de las relaciones entre liberales y conservadores. En efecto, fue otra forma de expresión de la violencia sectaria. Se trataba para los gamonales y caciques de ambos partidos de apoyarse en grupos de insurrectos, teniendo como meta la apropiación de las propiedades de un rival político y la protección sus intereses electorales.³²⁸ Con esta fragmentación del poder estatal, sobre todo, con la creación de los grupos paramilitares en el año 1961 por el gobierno de Guillermo León Valencia, y la impunidad frente a todos estos crímenes, se complicaba más aún el problema de la violencia en Colombia.

En consecuencia, la lucha del resto de la población contra el sistema bipartidista sólo podía, pues, seguir las mismas pautas de comportamientos entronizadas por la coalición, es decir, actuar al margen de la ley. Fue en este contexto en que nació el “Nacionalismo Revolucionario” que apelaba a una oposición más radical contra la dictadura de los dos partidos, a través de la lucha armada. El Frente Unido del padre Camilo Torres,³²⁹ el Ejército de Liberación Nacional y las Fuerzas Armadas

³²⁸ Gabriel Ricardo Nemogá: “Contexto social y político de las transformaciones institucionales de la administración de justicia en Colombia” en Boaventura de Sousa (coord.): *El caleidoscopio de las justicias...op. cit.* pp. 215-260.

³²⁹ Padre Camilo Torres (1929-1966) es un gran símbolo de la revolución colombiana y latinoamericana. A pesar de ser un cura aristócrata, por formar parte de una familia de la burguesía nacional de Colombia, se acerca, sin embargo, y toma partido por la masa popular, acorralada por la pobreza, el hambre y la miseria frente a una minoría dirigente que se enriquece cada vez más. El padre Camilo Torres, con otros jóvenes sacerdotes de su generación, como el padre Arias defensor de los campesinos, el padre Juan Cuervo, el padre Martín entre otros, decide actuar para que se alcance el cambio anhelado por sus fieles y luchar por más justicia social. Graduado en Sociología en la Universidad de Lovaina, profesor de la Facultad de Sociología y capellán de la Universidad Nacional, este cura intelectual empieza su combate en el ambiente universitario con la organización de congresos y seminarios donde expone los problemas colombianos y propone algunas soluciones. Su obra *La revolución: imperativo cristiano* es de suma importancia en esa lucha intelectual: invita a los cristianos a ser conscientes del imperativo de buscar soluciones a los problemas sociales del país y de la necesidad de diálogo entre todas las facciones de la revolución. El libro aboga, también, por una lucha que será respaldada por las ideologías cristianas y marxistas. En su Plataforma para un movimiento de unidad popular, expone su plan de acción política con dieciséis puntos entre los cuales se destaca: la socialización de la tierra, la abolición del sistema de libre empresa y de la legislación indígena, la política educativa y la reforma universitaria. Se acerca asimismo a la izquierda en busca de más unidad en esta lucha y crea el Frente Unido con el Partido Social Demócrata-Cristiano, el Movimiento Revolucionario Liberal, la ANAPO, los grupos comunistas, pero es

Revolucionarias de Colombia fueron las tres organizaciones que encabezaron la revolución. No obstante, la falta de unidad y de coordinación en esta lucha supuso el debilitamiento y fracaso de la revolución colombiana.³³⁰ Asimismo, si al principio lo que buscaban esas guerrillas armadas era la revolución social, se operó rápidamente un cambio de objetivos. En las partes del territorio que controlaban, sobre todo, en el medio rural, se aliaron con algunos gobiernos locales para tener un mayor control de tierras y, también confabularon con los narcotraficantes en sus empresas criminales.³³¹

Todo este contexto de crisis, conformado por la deslegitimación creciente de las instituciones estatales, la frustración de las demandas sociales de más justicia e igualdad, la impunidad y la fragmentación del poder del estado, constituía un clima favorable para el narcotráfico. Por lo tanto, se habían creado unas condiciones propicias por el aprovechamiento de la privatización de la ley por parte de este último, con el objetivo de servir a sus propios intereses. La guerra entre los diferentes carteles por el control de las tierras de la coca, las matanzas de campesinos, los asesinatos de autoridades y los secuestros son algunas otras formas de una violencia que se agudiza. El narcotráfico es “el gatillo que disparó los índices de criminalidad”³³² en Colombia, sobre todo, durante las décadas de los ochenta y noventa. Con la posibilidad de enriquecimiento que supone un negocio tan lucrativo para una población dominada por la pobreza y sin mucha esperanza de salida, la violencia empieza a legitimarse en las

una alianza que no resiste el paso del tiempo, a causa de las divergencias en las ideologías. El cura revolucionario fue víctima de mucha presión por parte de la Iglesia que condenó su actividad política: le retiraron de la capellanía de la Universidad, de la Escuela de Administración Pública. Ante tanta presión, acaba dejando la sotana y se incorpora a la guerrilla del Ejército de Liberación Nacional, una carrera guerrillera de muy poca duración: muere acribillado el 15 de febrero de 1966. Véase Germán Guzmán Campos: *Camilo Torres, el cura guerrillero*, México, Siglo XXI, 1977. La primera edición fue publicada por las Ediciones Especiales de la Prensa, 1967 en Bogotá; Javier Ocampo López: “El padre Camilo Torres y la rebelión de las sotanas” en *Las ideologías en la historia contemporánea de Colombia...op. cit.* pp. 22-38. Para la obra del Padre Camilo Torres, véase: *La revolución: imperativo cristiano*, Bogotá, Ediciones del Caribe, 1965; Walter Borderick: *Camilo Torres Restrepo*, Santafé de Bogotá, Planeta colombiana, 1996; La “Plataforma del Frente Unido” se puede ver en *Hora Cero*, México, N° 1, 1967.

³³⁰ Javier Ocampo López: *Las ideologías en la historia...op. cit.* pp. 46-48.

³³¹ Marco Palacios (coord.): *Colombia país frag...op. cit.* p. 655.

³³² *Ibid.* p. 655.

mentalidades. Se convierte, también, en un problema con el que tienen que lidiar cada día los colombianos, a pesar de que el territorio de la violencia se está trasladando hoy, a México de forma vertiginosa.

El narcotráfico y la violencia son dos temas extremadamente relacionados en la novelística de Darío Jaramillo. El narcotráfico contribuye a que la violencia se expanda más en Colombia, pero, al mismo tiempo, explica en gran medida el aumento de las grandes fortunas. Es con este tema con el que el escritor colombiano muestra su mayor compromiso literario hacia la realidad sociopolítica de su país, entrando así en una larga tradición literaria, sobre todo si hablamos de la violencia. Hay que señalar, sin embargo, que por ser una novela de otra índole –más de intriga detectivesca y lúdica–, *La muerte de Alec* queda entre las novelas de nuestro *corpus* al margen de este compromiso sociopolítico.

Sin pretender entrar en un profundo análisis de la temática de la violencia en la literatura colombiana, es necesario hacer un pequeño repaso por el asunto. La violencia siempre ha estado presente en la literatura colombiana por lo que Raymond Williams³³³ llega a considerar la novela de Eugenio Díaz (1803–1865), *Manuela* (1858), como la primera “novela de la violencia”.³³⁴ Los conflictos ideológicos presentes en la novela y la subversión de la jerarquía social son sus argumentos para apoyar esta tesis. Su posición va en contra de la mayoría de los especialistas sobre el tema que sitúan los principios de la “novela de la violencia”, a partir del año 1948.³³⁵ Este último argumento

³³³ Raymond Williams: “*Manuela*: La primera novela de la “violencia” ” en Johnathan Tittler (coord.): *Violencia y literatura en Colombia*, Madrid, Orígenes, 1989, pp. 19-29. Véase también Fernando Ayala Poveda: *Manual de la literatura colombiana*, Bogotá, Panamérica, 2002, pp. 246-251. Considera esta obra de Eugenio Díaz como “la primera novela americana social y, naturalmente la primera colombiana que tiene indudables méritos”, p. 246.

³³⁴ El término fue acuñado por Hernando Téllez que comentaba la actualidad del país en la década del cincuenta en “Lecturas Dominicales” de *El tiempo*. Véase Hernando Téllez (textos no recogidos en libros), *Colección Autores Nacionales*, N° 45-46, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1979.

³³⁵ El crítico va en contra de la mayoría de los especialistas del tema que sitúan la existencia de la novela de la violencia a partir de 1948 con el asesinato de Gaitán. Véase Gerardo Suárez Rendón: *La novela sobre la violencia en Colombia*, Bogotá, Luis F. Serrano, 1966.

dejaría fuera también *La vorágine* (1924),³³⁶ una obra de suma importancia en la historia literaria colombiana, que no sólo consagra la novela moderna en el país de García Márquez, sino que también, por su alto valor documental y denunciatorio de la violencia cruda y las masacres por el control de las tierras, constituye en su tiempo una de las mayores marcas de compromiso sociopolítico de la literatura con la “barbarie” cíclica que marca la historia de Colombia, la cual sólo cambia de demonio según el momento histórico. Como señala Juan Lovelick, *La vorágine* “significó en su tiempo la máxima tensión de un americanismo violento, desgarrado”.³³⁷

Ahora bien, lo que sin embargo no plantea ninguna duda es el papel de motor que desempeña el asesinato el 9 de Abril de 1948 del líder popular, Jorge Eliécer Gaitán, en el despertar generalizado de la conciencia política de los escritores. La literatura colombiana no pudo desmarcarse de una situación de violencia social que se imponía de por sí, la cual les exigía un mayor compromiso con la realidad sociopolítica, como confirma Gabriel García Márquez. Según él, la novela de la violencia rompía por fin con una literatura que carecía de “un auténtico sentido de lo nacional”, por haberse apartado de los verdaderos problemas a los que se enfrentaba Colombia. La novela de la violencia era “el primer drama nacional” del que eran conscientes, la “única explosión literaria de carácter nacional” que tuvieron, en su historia, los colombianos.³³⁸ El número de novelas publicadas durante el periodo en que se sitúa la “novela de la violencia” es muy revelador sobre el impacto de ésta en los escritores. En menos de dos décadas, la producción de este tipo de novelas que refleja la violencia política que sufrió Colombia de 1948 a 1967 alcanzó el número de setenta. Nunca antes un motivo

³³⁶ José Eustasio Rivera: *La vorágine*, Buenos Aires, Losada, 1953.

³³⁷ Juan Lovelick, “Prólogo” en José Eustasio Rivera, *La vorágine*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1976, pp. IX- XLIII.

³³⁸ Gabriel García Márquez: “La literatura colombiana, una fraude a la nación” en Jacques Gilard (Recopilación y prólogo): *Gabriel García Márquez. Obra periodística 3. De Europa y América*, Santafé de Bogotá, Norma, 1997, pp. 575- 579.

sociopolítico había sido un estímulo tan grande para escritores que surgieron de todos los sectores de la sociedad; entre ellos había políticos, sacerdotes, periodistas, médicos, políticos, militares etc.³³⁹

Lo más urgente era, por lo tanto, dar cuenta de lo que pasaba, del horror de la violencia a través de una narrativa testimonial. Todo ello explica que la tendencia general en los principios de la “novela de violencia” fuera hacia la plasmación de la violencia en la literatura, a través de escenas de horror, muertos, sangre y barbarie. Eran, en su mayoría, novelas demasiado apegadas a la historia que reflejaban los hechos de una manera mecánica.³⁴⁰ La novela de Daniel Caicedo, *Viento seco* (1953), es muy ilustrativa de esa insistencia en escenas particularmente sangrientas y violentas. Está ambientada en el periodo que va del año 1946 hasta el año 1953 con los trágicos acontecimientos que ocurren en el Departamento del Valle. Tiene como punto de partida dos hechos verídicos, ocurridos en el año 1949: la masacre del pueblo de Ceylán y la matanza en La Casa Liberal de la región de Cali por los conservadores. Es una novela claramente partidista, que se empeña en sacar a la luz toda la barbarie por la que los conservadores se caracterizan durante ese periodo:

El descuartizador tenía maniatado a Jorge López, jefecillo liberal de la vereda, a quien pinchaba con un afilado cuchillo de matarife. Los gritos le causaban satisfacción. Le torturó largo rato, con destreza inigualable. Le cortó los dedos de las manos y los pies, le mutiló la nariz y las orejas, le extrajo la lengua, le enucleó los ojos y a tiras, en lonchas de grasa, músculos y nervios, le quitó la piel.³⁴¹

³³⁹ Augusto Escobar Mesa: “Literatura y violencia en la línea de fuego” en María Mercedes Jaramillo (coord.): *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del Siglo XX, Vol. II...op. cit.* pp. 321-338.

³⁴⁰ He aquí lo que dicen al respecto Piñero, B. y Pérez, A. a propósito de la literatura de la violencia: “Literatura de la violencia. La llamamos así cuando hay un predominio del testimonio, de la anécdota sobre el hecho estético. En esta novelística no importan los problemas del lenguaje, el manejo de los personajes o la estructura narrativa, sino los hechos, el contar sin importar el cómo. Lo único que importa es la defensa de una tesis. No hay conciencia artística previa a la escritura; hay más bien una irresponsabilidad estética frente a la intención clara de la denuncia”. Véase “literatura y subliteratura en Venezuela a partir de la década del sesenta” en *Letras* (1976-1977), 34-35, pp. 145-158.

³⁴¹ Daniel Caicedo: *Viento seco*, Buenos Aires, Nuestra América, 1954, p. 61. La novela fue publicada por primera vez en 1953, pero se desconoce la editorial. Véase también Manuel Antonio Arango: “Daniel Caicedo. Viento seco” en *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*, México, Fondo De Cultura económica, 1985, pp. 127-137.

Como en el caso de Daniel Caicedo, se trataba en la mayoría de los casos de escritores sin mucha experiencia de escritura, y sólo animados por su deseo de compromiso, de no quedarse en estado de letargo cuando su país estaba abrumado por la violencia y la injusticia. Se deploraba, por lo tanto, la falta de calidad literaria en la mayoría de las obras que inauguraron el género, y el despilfarro ante la gran oportunidad que constituía el contexto sociopolítico para hacer “una gran novela”. La prisa por dar su testimonio fue más fuerte que la búsqueda de mayor calidad estética.³⁴² Sin embargo, esa tendencia cambia con la aparición de las “novelas de la violencia” que se centran más en los mecanismos que desatan la violencia, como en el caso de *La calle 10* (1962) de Manuel Zapata Olivella. La novela toma el “Bogotazo”³⁴³ para concretar la violencia, pero insiste más en las condiciones de vida infrahumanas de los personajes, los moradores de la calle 10. La gran miseria de todos esos marginados: mendigos, niños sin techo, prostitutas, vagabundos que viven en la calle es lo que, en una gradación de los hechos, lleva ineluctablemente al estallido de la rebelión y la violencia. Primero, es a través del periódico “*La voz del pueblo*” como esos marginados hacen oír sus voces, y luego, al final de la novela, se sugiere de manera muy clara la inminencia de la revolución armada: «Rengifo [el ex soldado] descolgó el fusil de su hombro y trató de romperlo contra el suelo, pero el poeta se lo impidió con ambas manos. —¡Guárdelo, hermano, mañana, muy pronto, lo necesitaremos!».³⁴⁴ Las novelas de Gabriel García Márquez: *La mala hora* (1960), *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) y *Cien años de soledad* (1967); *Marea de ratas* (1960) y *Bajo Cauca* (1964) de Arturo Echeverri Mejía; *El día señalado* (1964) de Manuel Mejía Vallejo; *El gran Burundún–Burundún ha muerto* (1952) de Jorge Zalamea; *La casa grande* (1952) de

³⁴² Gabriel García Márquez: “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia” en Jacques Gilard (Recopilación y prólogo): *Gabriel García Márquez. Obra periodística 3....op. cit.* pp. 561-565. Véase también la revista *Eco* (Noviembre 1978), Vol. 34, N° 205, pp. 104-108.

³⁴³ El “Bogotazo” es la violencia nacida con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de Abril de 1948.

³⁴⁴ Manuel Zapata Olivella: *La calle 10*, Bogotá, Casa de la Cultura, 1962, p. 126.

Álvaro Cepeda Samudio son repertoriadas por Augusto Escobar Mesa como obras que forman parte de esta segunda línea.³⁴⁵

La necesidad de verter la experiencia de la violencia en la literatura no se acaba con el final del ciclo de la “novela de la violencia”, aunque constituye esta última, el subgénero de mayor expresión literaria del tema en toda la historia de Colombia. El tratamiento del tema se vuelve una constante en la literatura del país de García Márquez, cuando Colombia sigue todavía azotada hasta el día de hoy por la violencia que se instala en la vida cotidiana de sus habitantes. Sólo que en esta continuidad, se buscan nuevas formas de expresarla, de ficcionalizarla. Como afirma de manera muy acertada el escritor colombiano William Ospina:

Es [la violencia] una realidad tan abrumadora, tan agobiante, tan omnipresente, que es imposible que los escritores no le hagan caso y no la traten; e incluso que a veces no se pierdan un poco en dar el testimonio de lo que está pasando. Pero todo eso sirve para que tarde o temprano emerja una gran obra literaria, una que reciba el tributo de toda esa experiencia y madure en algo más trascendente.³⁴⁶

Darío Jaramillo forma parte de la nueva generación de escritores contemporáneos que se comprometen con el tema de la violencia y del narcotráfico. Deja atrás la violencia política que marca la “novela de la violencia” para centrarse en el fenómeno del narcotráfico como principal motor de una barbarie generalizada, más complicada. Cabría señalar, sin embargo, que estos temas nunca son centrales en sus novelas, tan sólo constituyen una realidad de la sociedad colombiana que le hacen plantearse interrogantes y le despiertan curiosidad e interés. No podía además quedar insensible ante el fenómeno de la violencia en su país: él mismo fue víctima de un

³⁴⁵ Augusto Escobar Mesa: “Literatura y violencia en la línea de fuego” en María Mercedes Jaramillo (coord.): *Literatura y cultura...op. cit.* p. 327.

³⁴⁶ Winston Manrique Sabogal: “Tres miradas sobre el presente” entrevista a William Ospina, Piedad Bonnett y Darío Jaramillo Agudelo en *El País*, disponible en http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Pais/novela/elpepuculbab/20071124elpbabnar_1/Tes consultado el [19/10/2010].

atentado atribuido a los narcotraficantes y en estas circunstancias perdió una pierna.³⁴⁷ En *Cartas cruzadas* como en *El juego del alfiler*,³⁴⁸ el narcotráfico forma parte del núcleo argumental, pero el comercio de cocaína sólo constituye para el autor “una situación muy novelable”.³⁴⁹ El autor de *La voz interior* es un escritor realista. Éste, según la definición de Jacques Dubois, es ante todo un inventor de mundos que cuenta una historia singular, situada en un medio concreto, pero nunca hace del análisis de lo social un propósito inmediato. Por eso, si visibiliza y analiza las estructuras profundas del universo particular que evoca, lo hace siempre sin espíritu de sistema y de manera oblicua.³⁵⁰ Por eso, a pesar de la evidente influencia de la novela moderna del siglo XIX, la narrativa de Darío Jaramillo se desmarca del naturalismo que marca la tendencia de algunos autores de esa época, principalmente el francés Émile Zola. Éste aboga por la aplicación de la ciencia moderna a la literatura, por lo que pone bajo el sello del naturalismo «todo escritor que, queriéndolo o no, utiliza la fórmula científica, estudia el mundo por medio de la observación y el análisis, negando lo absoluto, lo ideal revelado e irracional».³⁵¹ Unas páginas adelante, añade que: «El naturalismo es puramente una fórmula, el método analítico y experimental. Si utilizáis este método, cualquiera que sea vuestra retórica, sois naturalistas».³⁵² El novelista naturalista es, por consiguiente, alguien que rechaza la imaginación como principal fundamento de su escritura para convertirse en “un convencido soldado de lo verdadero”,³⁵³ en “la

³⁴⁷ Véase Darío Jaramillo Agudelo: *Historia de una...op. cit.* pp. 47-48.

³⁴⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *El juego del alfiler....op. cit.*

³⁴⁹ Javier Rodríguez Marcos: Mapa literario de Colombia. Darío Jaramillo Agudelo “En Colombia la creación es una forma de defensa”, *El País*, disponible en http://www.elpais.com/articulo/semana/Jaramillo_Agudelo/Dario/Colombia/creacion/forma/defensa/elp/epute/20030712/elpabese_1/Tes consultado el [19/10/2010].

³⁵⁰ Jacques Dubois: *Stendhal une sociologie romanesque*, Paris, La Découverte, 2007, p. 12.

³⁵¹ Émile Zola: “Carta a la juventud” en *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*, Traducción de Jaume Fuster, Barcelona, Península, 2002, pp. 95-143.

³⁵² *Ibíd.* p. 131.

³⁵³ Émile Zola: “Carta a la juventud” en *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artíc...op. cit.* p. 127.

verdad”³⁵⁴ misma, porque parte de la experiencia va directa a los hechos, se documenta sobre ellos para luego transmitirlos de manera fiel en sus obras. Zola, para caracterizarse a sí mismo y a todos los escritores naturalistas con el objetivo de diferenciarse de los románticos, “retóricos”³⁵⁵ en su opinión, con su lirismo que no es sino “mentira”³⁵⁶ y cuyas obras tilda de “construcción de lengua edificada en el aire”,³⁵⁷ afirma lo siguiente:

Nuestra virtud no está en las palabras sino en los hechos; somos los activos obreros de que sondeamos el edificio, indicamos las vigas podridas, las grietas interiores, las piedras desempotradas, todos los deterioros que no se ven desde fuera y que pueden provocar la ruina de todo el monumento.³⁵⁸

Darío Jaramillo concibe ante todo sus novelas como historias particulares y rechaza de antemano la idea de pensar un país como objeto de una novela.³⁵⁹ Por eso es, como Stendhal, un escritor que se ocupa principalmente de las almas de sus personajes, que hurga en sus recovecos más íntimos para librar todos sus secretos. Por eso, como el escritor francés, considerado como “el maestro de la desilusión”,³⁶⁰ su realismo estriba en vislumbrar el largo proceso que lleva del idealismo a la pérdida de las ilusiones o/y a un idealismo reformado, como experimentan las mayoría de sus protagonistas. Sin embargo, ello no resta importancia a su papel de crítico que hace una transposición literaria de la sociedad de su tiempo a la que estudia, observa y analiza de manera minuciosa. La observación de la sociedad colombiana constituye, asimismo, un punto de referencia en la construcción de su narrativa, pero siempre queda en un plano muy secundario.

³⁵⁴ Émile Zola: “Carta a la juventud” en *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos...op. cit.* p. 122.

³⁵⁵ *Ibid.* p. 103.

³⁵⁶ *Ibid.* p. 99.

³⁵⁷ *Ibid.* p. 103.

³⁵⁸ *Ibid.* pp. 139-140.

³⁵⁹ Winston Manrique Sabogal: “País de novela. Tres miradas sobre el presente”, Entrevista a Darío Jaramillo, Piedad Bonnett y William Ospina, disponible en http://elpais.com/diario/2007/11/24/babelia/1195865411_850215.html consultado el [19/ 10/ 2010].

³⁶⁰ Véase Harry Levin: “Stendhal” en *El realismo francés (Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust)*, Traducción de Jaume Reig, Barcelona, Lia, 1974, pp. 109-186.

El narcotráfico, como mero comercio de drogas, no constituye en sí un problema en la novelística del escritor colombiano. La visión abierta sobre diversos tipos de droga como el hachís, la cocaína o la marihuana va conforme al espíritu subversivo y libre de las décadas de los sesenta y setenta en Colombia. Como subraya Luis, uno de los protagonistas de *Cartas cruzadas*, el consumo de droga entre los jóvenes de su época participa, también, del espíritu de transgresión de una generación inconformista y rebelde como la suya. La exhibición del gusto por la yerba es el máximo signo de revolución cuando Los Rolling Stones, las estrellas musicales que marcan la época, hacen gala de su gusto por la droga, que reivindican a través de sus canciones, y también, de su consumo:

Se denotaba cierto placer en la transgresión, signo de los tiempos, transgresión convalidada por la confesión pública de John Lennon, o la aparatosa excarcelación de Mick Jagger o por lo que sucedía en el campus de Nueva York o San Francisco [...]. Con fumar marihuana –esa especie de yerba aromática– se viola el tabú de la prohibición; y la inhibición con respecto a las drogas duras que existe por efecto de la prohibición, se deshace en humo.³⁶¹

El consumo de droga está bastante presente entre la juventud que aparece en las novelas de Darío Jaramillo. Claudia –“anarquista, enemiga de toda autoridad”– y Esteban son dos prototipos de esa generación irreverente y los que más consumen drogas entre sus amigos.³⁶² También en *La voz interior*, Sebastián Uribe utiliza las drogas como arma de rebeldía ante la crueldad del destino que le arrebató a la mujer de su vida, y ante su propia persona. Perderse en las drogas –«en ese momento, él ya tenía su propio mundo de viciosos y traficantes que lo surtían de opio, de ácido, de heroína, según el delirio en que anduviera»– es su forma de rebelarse contra su propia vida, de “aniquilarse”.³⁶³

³⁶¹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* pp. 71-72.

³⁶² *Ibíd.* p. 154.

³⁶³ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* pp. 233-234.

La novela de Andrés Caicedo, *Que viva la música* (1977), es también otro testimonio sobre cómo la droga se convierte en un marco generacional para la juventud colombiana de los años sesenta y setenta en Colombia. Los jóvenes protagonistas de su novela, perdidos y sin referentes dentro de una sociedad colombiana con la que no se identifican, se rebelan y buscan su identidad misma a través de la droga, el Marxismo y el Rock and Roll.³⁶⁴

Con todo, pese a que se puede llegar a situaciones dramáticas de dependencia como en el caso de Bernal, – “se le corrió el coco con la droga y dilapidó una fortuna” –,³⁶⁵ hay toda una exaltación de los estupefacientes. El poema “*Hachís*” es un homenaje a la felicidad extrema que produce su consumo, un homenaje a la libertad que simboliza. Su carácter subversivo y provocativo se transparenta, sobre todo, a través de elementos y vocablos religiosos o espirituales como: “Sagrado”, “Rito”, que se asocian al hachís:

Y expele el humo
Sagrado.
Usted inhala
El humo de la dicha.
Lo que sigue
Es la euforia
Contenida,
El rito
De la transformación
En gato.³⁶⁶

Asimismo en *Cartas cruzadas*, Luis propone la marihuana: «Para preparar niños para la primera comunión. Y como cura para insomnes».³⁶⁷ Existe, por lo tanto, una correlación entre la prohibición y la atracción hacia todas esas sustancias ilegales. La ilegalidad, con su dosis de adrenalina, es lo que actúa directamente en el éxito del consumo de droga, y por supuesto, de su comercio. En consecuencia, el compromiso del

³⁶⁴ Andrés Caicedo (1953-1977): *Que viva la...op. cit.*

³⁶⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 72.

³⁶⁶ *Ibíd.* p. 546.

³⁶⁷ Darío Jaramillo: *Cartas.....op. cit.* p.73.

escritor colombiano va más allá de la denuncia única del fenómeno del narcotráfico. La búsqueda de soluciones es, también, una preocupación muy presente en su novelística. Si el enorme éxito del tráfico de droga reside en la relación riesgo/ganancia, como subraya Esteban en *Cartas cruzadas*, –“altísimo riesgo, directamente proporcional a la ganancia”–³⁶⁸ sacarla de la ilegalidad es lo que la convertiría, pues, en un negocio menos atractivo. La legalización es planteada como la solución adecuada o al menos como una esperanza para acabar con todo el caos generado por este negocio. Luis, a pesar de pertenecer al mundo del narcotráfico y de ser uno de sus mayores defensores, tiene una visión muy acertada sobre el hecho de que la pasión que desata la cocaína sólo es debida a todo el dinero que mueve el negocio. Por eso, está convencido de que la cocaína tendrá el mismo destino que el cannabis en Estados Unidos:

La cocaína no es el demonio que pintan. Sí, es muy buen negocio y por eso se está volviendo una obsesión nacional. Van a hacer lo mismo que con el cannabis, esa especie de yerba aromática para seminaristas, convertida en vaho del demonio por cuenta de la propaganda. La prohibición de la marihuana es tan estúpida como si, por ejemplo, el chocolate, que hacía levitar a los aztecas, estuviera vedado y perseguido. Los gringos hicieron grandes campañas y grandes barbaridades persiguiendo la marihuana mientras tuvieron que importarla. Pero cuando los cultivos –tercero o cuarto producto en la agricultura estadounidense– estuvieron en Hawai o en Oregón, en Louisiana o Tennessee, entonces la marihuana desapareció del centro del escenario.³⁶⁹

La posición de Raquel en cuanto a lo absurdo de toda la pasión que desata la lucha contra el narcotráfico es similar a la de su novio, pero se centra en razones más humanas. Analiza la prohibición de la cocaína desde la perspectiva de su sensibilidad hacia el devenir del planeta, más amenazado por problemas como el hambre, las armas o el saqueo por el consumo abusivo. La cocaína se convierte en “un muy útil sofisma de distracción”,³⁷⁰ ante todos esos problemas. La desmitificación misma de la cocaína participa también, pero de manera más sutil, de la ridiculización de la prohibición de las

³⁶⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 507.

³⁶⁹ *Ibíd.* p. 475.

³⁷⁰ *Ibíd.* p. 533.

drogas en general. La propuesta de Claudia de seguir la lógica de la prohibición extendiéndola a todos los productos relacionados con el alcohol, por la poca probabilidad de realizarse, pone en evidencia el carácter ilógico e inútil de la prohibición. He aquí lo que dice al respecto: «Aunque no entiendo por qué la coca o la cannabis están prohibidas por la ley, el día que quieran combatir el consumo de la cocaína, tendrán que prohibir también el consumo de etílicos: lo uno va con lo otro».³⁷¹ Esa posición de Darío Jaramillo hacia la legalización del narcotráfico es compartida por muchos de sus compatriotas. La escritora Laura Restrepo aboga por la legalización en el mismo sentido que el autor de *Cartas cruzadas*, y es muy optimista sobre la posibilidad de que, gracias a ella, Colombia llegue por fin a ser algún día un país sin violencia, donde reine una paz duradera:

Cuando a mí me preguntan si hay alguna solución para el problema aparentemente insoluble del narcotráfico en Colombia yo le digo que sí, hay un inicio de solución que se resume en una palabra: legalización. El día que legalicen la droga, porque lo van a hacer, ¿alguien se va a acordar de que existía una nación llamada Colombia que se desangró por la guerra contra las drogas?³⁷²

El escritor y periodista Santiago Gamboa va incluso más allá de la legalización de la droga en Colombia y propone, asimismo, una intervención del gobierno en la producción y la inversión de las ganancias en áreas como educación, salud y desintoxicación de los drogadictos.³⁷³ El mexicano Octavio Paz considera su ilegalización como “estúpida” y el narcotráfico como “uno de los grandes negocios del siglo XX”.³⁷⁴

³⁷¹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 201.

³⁷² Roger Santodomingo: “El Delirio de Laura Restrepo”, entrevista a Laura Restrepo, disponible en http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_3533000/3533808.stm, consultado el [10/03/2008].

³⁷³ Miguel Valera Hernández: “Acabar con las mafias del narcotráfico, legalizando el uso de las drogas”, Entrevista a Santiago Gamboa, disponible en <http://www.proyectoveracruz.com/?p=1096>, consultado el [17-05-2011].

³⁷⁴ Octavio Paz: *La llama doble...op. cit.* p. 160. Véase también Otto Morales Benítez: “El proceso de paz en Colombia: La lucha contra la violencia” en Jonathan Tittler (coord.): *Violencia y literatura en...op. cit.* pp. 197-222.

Hay que señalar que el problema del narcotráfico, la guerra entre los cárteles de la droga y los problemas de violencia que generan traspasan las fronteras colombianas. México se ha convertido en los últimos años en el foco del tráfico de droga en América Latina y de las mayores atrocidades: secuestros, asesinatos, matanzas etc. Por lo tanto, como en el caso de Colombia, esta nueva realidad provocada por el narcotráfico interesa también a los intelectuales y escritores de este país, por lo que asistimos a una plasmación del fenómeno en la literatura. Entre ellos destacan nombres como Elmer Mendoza o Yuri Herrera, considerados ambos como relevantes narradores de la llamada “narconovela” o “novela del narco”. Este último, en *Trabajos del reino* (2008), ambienta prácticamente toda la novela en el “Palacio” de un cártel de la droga dirigido por “El Rey” todopoderoso con su “Corte”, cuya altura reside en su capacidad de convertir “lo sucio en esplendor”.³⁷⁵ Su “Palacio” es un micromundo que se construye al margen de la sociedad mexicana, un refugio para la gente marginada por el sistema, y una esperanza de vida mejor para ellos. Pero las intrigas y la violencia asociadas al narcotráfico, con ajustes de cuentas entre cárteles enemigos, minan la felicidad en el “Palacio”. Yuri Herrera introduce en su novela un elemento específico de la cultura del narcotráfico en México, o sea, el narcocorrido.³⁷⁶ El protagonista de *Trabajos del reino*

³⁷⁵ Yuri Herrera: *Trabajos del reino*, Cáceres, Periférica, 2010, p. 20.

³⁷⁶ El narcocorrido es una adaptación de los corridos al nuevo fenómeno del narcotráfico en México. Éstos son canciones populares épicas que enaltecen el valor heroico de personajes originarios de clases sociales marginales, pero que tratan o/y logran salir de la pobreza desestabilizando el sistema que les ignora. Al principio, se nutren de las hazañas de “héroes” de la Revolución Mexicana, de contrabandistas. El narcocorrido hace lo mismo con los narcotraficantes. Véase también Aurelio González: “Elementos tradicionales en la caracterización de personajes en el corrido actual” en Herón Pérez Martínez, Raúl Eduardo González (ed.): *El folclor literario en México*, Aguascalientes, Colegio de Michoacán /Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2003; José Manuel Valenzuela Arce (coord.): *Entre la magia y la historia: tradiciones, mitos y leyendas de la frontera*, México, El Colegio de la Frontera Norte, 2000. En *La reina del sur* (2002) de Arturo Pérez-Reverte se nota, también, una fuerte presencia del narcocorrido. La novela se abre con la canción “Camelia la Tejana” que actúa a modo de presagio para anunciar los hechos trágicos que van a cambiar la vida de la protagonista, Teresa Mendoza. Este narcocorrido de los Tigres del Norte, – uno de los más famosos grupos mexicanos en el género-, sirve de vehículo para introducir el comienzo de la conversión de la apacible vida de Teresa en una apasionante aventura. Ésta empieza con la traición de su pareja, el Güero, a su socio César Batman Güemes, en una actividad ilegal, en este caso, el narcotráfico. Como anuncian las letras del narcocorrido: “La traición y el contrabando, decían, son cosas incompañadas” y “Los contrabandistas, seguían diciendo los Tigres, éstos

es Lobo, un artista que compone narcocorridos para los miembros de la “Corte”. Sus canciones se nutren de las hazañas de éstos y están destinadas a enaltecer su capacidad de burlarse de la ley, y/o su heroicidad en los combates y por haber salido de la miseria gracias a su audacia. Por ejemplo, el siguiente corrido que compone para el “Rey”:

«Hablabla de sus agallas y de su corazón, puestos a prueba a mitad de una lluvia de plomo, y con final feliz no sólo para el Rey sino también para los jodidos que siempre cuidaba».³⁷⁷

La novela de Carlos Fuentes *Adán en Edén* (2009) analiza el impacto del narcotráfico en México, sobre todo en el momento de una corrupción generalizada, una endémica codicia y la conversión del narcotraficante en modelo social. El narrador, un empresario muy poderoso, decide combatir el fenómeno ganándoles a los narcotraficantes en su propio juego, es decir, siendo más criminal que ellos mismos. Carlos Fuentes, como Darío Jaramillo u Octavio Paz, cree también que la despenalización de la droga podría ser la solución adecuada para acabar con toda esta tragedia que está viviendo su país, pero es menos optimista en cuanto a su realización. Su única esperanza es que el narcotráfico cambie de territorio porque no cree que los Estados Unidos, el país de dónde viene la demanda de la droga, esté listo para

no perdonan nada”, la traición se paga con la vida por lo que se asesina al Güero y Teresa Mendoza tiene que huir, también, hacia España para escapar de la venganza del Güemes y salvar su vida. Véase la edición Santillana, Madrid, 2011, p. 11. El propio Pérez-Reverte confirma la gran influencia del narcocorrido tanto en la historia contada en su novela como en su construcción formal: «Desde hace once años comencé a visitar México, hice amigos y fui conociendo su cultura, especialmente los corridos, que me gustan porque son historias contadas. Fue en una cantina, la primera vez que estuve en el país, donde oí Camelia la Tejana. Más tarde, indagué sobre la letra y me hablaron de los narcocorridos, a los que me aficioné. Un día, comiendo con René Delgado, director de REFORMA, y con Alatraste (ex editor de Alfaguara y actual cónsul en Barcelona), comenté que me gustaría poder dar una vuelta por la frontera norte y hacer una serie de reportajes de cantina en cantina, contando lo que es ese mundo, pero a la luz de los corridos. René me propuso hacerlo. Yo lo pensé y por mi cuenta me fui al norte para verlo de más cerca, conocí a gente y llegué a la conclusión de que eso era una novela cojonuda». Afirma, asimismo, que la novela “sigue la estructura del corrido: tiene su lenguaje y su precisión”. Véase Salva: Arturo Pérez-Reverte. Recopilación de entrevistas. *La reina del sur* disponible en <http://www.iteresa.com/reverte/public/entrevistaslrds.pdf>, consultado el [20/05/2011]. Amén de esas canciones, es importante señalar que el fenómeno del narcotráfico inspira, asimismo, el cine con el nacimiento del cine del narco. Como la literatura y el narcocorrido, intenta plasmar esa realidad que simboliza, hoy, “la barbarie” contemporánea que amenaza, sobre todo, América Latina. *La reina del sur* tiene ya su adaptación cinematográfica desde febrero de 2011.

³⁷⁷ Yurri Herrera: *Trabajos del...op. cit.* p. 24.

legalizarla.³⁷⁸ Este pesimismo se apodera, asimismo, del narrador de la novela que lo expresa en las siguientes líneas:

Luchamos contra un monstruo poli o multiforme [...]. Legalizar la droga, poco a poco, empezando por la mariguana. Saber que los Estados Unidos no nos acompañarán, en nombre de la libertad individual incluso para envenenarse y envenenar al prójimo. Entender que éste es un problema global en la era global: corta una cabeza de hidra, renacen dos y si cortas éstas, las reemplazan cuatro...³⁷⁹

El narcotráfico constituye un problema y una verdadera preocupación nacional siempre y cuando se convierte en la dinámica que provoca una ola de violencia que cobra muchas formas de expresión. Es un problema grave cuando la violencia se convierte en el día a día de los colombianos. Más que el narcotráfico en sí, son las realidades adyacentes a esta plaga las que más ilustran la enfermedad de la sociedad colombiana, lo que la convierte en una “sociedad invivible”.³⁸⁰ De acuerdo con Karl Kohut, “la barbarie”, “esa disposición a utilizar la violencia para cualquier objetivo, sea político, económico o personal”³⁸¹ parece ser la palabra más adecuada para definir lo que está pasando en Colombia. Son, sobre todo, esa nueva realidad colombiana y esas nuevas violencias intrínsecas al narcotráfico, lo que intenta verter Darío Jaramillo en sus novelas. Da voz y eco a las reflexiones hechas por Gabriel García Márquez, años atrás en el contexto de la “novela de la violencia”. Éste afirma la importancia de centrarse en los vivos:

Preguntarse si lo más importante, humana y por lo tanto literariamente, eran los muertos o los vivos [...]. El drama era el ambiente de terror que provocaron esos crímenes. La novela no estaba en los muertos de tripas sacadas, sino en los

³⁷⁸ Véase su entrevista a través de la Radio televisión española: “El escritor mexicano Carlos Fuentes habla sobre su última novela, ‘Adán en Edén’ disponible en <http://www.rtve.es/noticias/20090907/escritor-mexicano-carlos-fuentes-habla-sobre-ultima-novela-adan-edén/291489.shtml>, consultado el [4/03/2010].

³⁷⁹ Carlos Fuentes: *Adán en....op. cit.* pp. 67-68.

³⁸⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 507.

³⁸¹ Karl Kohut (ed.): *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie*. Actas del simposio “Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie” del 5 al 8 de noviembre de 1991 (Frankfurt), Madrid, Publicaciones del Centro de estudios latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt, 1994, p.11

vivos que debieron sudar hielo en su escondite, sabiendo que a cada latido del corazón corrían el riesgo de que les sacaran las tripas.³⁸²

Todo ese drama humano pero en otro contexto, es decir, el narcotráfico, se traduce en el vivir cada día con miedo y con la posibilidad de que te quiten la vida en cualquier momento, de ser víctima de algún tipo de violencia o de delito. Esa es la realidad que se refleja en sus obras. En su novelística, la violencia es un círculo vicioso y cobra muchas formas de expresión. Sería aun más conveniente, por eso, hablar de violencias, en plural. Como señala Raquel, ante los intentos de Luis por justificar la legitimidad del narcotráfico a partir de los posibles daños que puede hacer la cocaína en la salud, como muchos otros productos, la violencia es el primer problema de este negocio: «Los cazadores de ballenas o fabricantes de cigarrillos o de automóviles, con todo el daño el daño que producen, no tienen ejércitos privados. No exhiben la violencia del tráfico de drogas».³⁸³ En *Cartas cruzadas*, de la misma manera que en *La voz interior*, lo que más se destaca del mundo del narcotráfico es la violencia que lo rige. Una violencia que denominaremos “mafiosa” por utilizar el mismo término que Marco Palacios, a la hora de definir la “forma de empresas criminales con móviles y objetivos económicos”³⁸⁴ que marca la guerra por el control de las tierras del café y la esmeralda, durante la década 1954-1964. El narcotraficante es un personaje que infringe la ley, que mata “por deporte”,³⁸⁵ alguien que acaba por hacer de la violencia “la única realidad en Colombia”,³⁸⁶ como subraya El Midas, uno de los personajes de *Delirio* de Laura Restrepo. La primera advertencia de Esteban a su amigo Luis cuando se mete en el negocio es la aceptación implícita de la violencia que rige este mundo: «Lo primero que veo es que si te metes a trabajar para Pelusa, entras a un territorio de violencia [...] Una

³⁸² Gabriel García Márquez: “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia” en Jacques Gilard (Recopilación y prólogo): *Gabriel García Márquez...op. cit.* p. 563.

³⁸³ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 502.

³⁸⁴ Marco Palacios (coord.): *Colombia: país frag...op. cit.* 642.

³⁸⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 342.

³⁸⁶ Laura Restrepo: *Delirio...op. cit.* pp. 189-190.

profesión en la que los enemigos te discuten con plomo no con reglamentos». ³⁸⁷ En un mundo en que el único modo de comunicación y de diálogo son las armas, las amenazas y muchas veces los asesinatos se convierten en la única regla de conducta. Cualquiera que estorbe, por cualquier motivo, lo paga con su propia vida. A Pelusa, el narcotraficante y cuñado de Luis, le vacían tres pistolas. ³⁸⁸ Desde entonces, ante la persecución por enemigos invisibles y desconocidos, y la amenaza de muerte que le acecha en todos momentos y en todas partes, Luis se resigna a llevar una vida de fugitivo. Su única esperanza para escapar y sobrevivir es la huida perpetua, pero lo que al principio es una desaparición temporal se convierte en algo definitivo. Tras un año y medio de espera y de sufrimiento, a sus seres queridos sólo les queda la esperanza de que siga vivo: «Nunca supe quién o quiénes perseguían a Luis, pero siempre parto de la certeza de que está vivo. Doña Gabriela dice lo mismo y que si quiere seguir con vida no debe restablecer ningún lazo con su vida anterior». ³⁸⁹ Asimismo la violencia es algo atávico en el mundo del tráfico de droga, conforma todo un modo de funcionar, toda una mentalidad y constituye el único referente en un mundo donde la ética está en el grado cero. Cualquier conflicto o diferencia se resuelve con el uso de la violencia física o verbal. Es lo que experimenta el padre de Raquel que tiene que ceder ante las amenazas de muerte del narcotraficante del “Mercedes Benz elegantísimo”, y venderle su finca de Rionegro. ³⁹⁰ En *la voz interior*, Sebastián Uribe vive un episodio parecido con la venganza que planea un narcotraficante contra su persona, tras averiguar su relación adúltera con su esposa: «Su hijo acaba de confesar que se acostó con mi esposa. Dígame que se tenga porque me paga con la viva». ³⁹¹ Es sólo por un golpe de suerte que

³⁸⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas.....op. cit.* pp. 331-332.

³⁸⁸ *Ibíd.* p. 551.

³⁸⁹ *Ibíd.* p. 591.

³⁹⁰ *Ibíd.* pp. 218-219.

³⁹¹ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz interior...op. cit.* p. 340.

el joven Sebastián escapa de esa sentencia de muerte: a su enemigo lo mata la policía algunos días después.

Todo ese uso de la violencia, a veces caprichoso, por parte del narcotraficante para resolver cualquier conflicto sólo es la parte visible, una manifestación de algo mucho más complejo. Esteban es, sin duda alguna, el personaje de *Cartas cruzadas* que analiza más en profundidad la vorágine que constituye el narcotráfico y la violencia inherente a él. Va más allá de la superficie para desentrañar el origen de todo este caos generado por la “violencia mafiosa”. Señala la privatización de la ley a mano de los narcotraficantes, como una consecuencia de la pérdida “del monopolio del delito”³⁹² por el Estado colombiano. Eso es la principal causa de la generalización de la violencia en Colombia. Si unos particulares se arrojan el derecho de hacer la guerra, de retener a personas contra su voluntad, de sancionar a los disidentes según sus propias leyes, es que existe una fragmentación del poder estatal. Como comprueba el amigo de Luis, los colombianos están atrapados en una encrucijada sin otra salida que la de doblegarse ante la voluntad de los narcotraficantes:

Un pequeño estado maneja el tráfico de la cocaína. Si fiaste y no pagaste, te mueres. Y ese pequeño estado te apuesta, si eres policía, o aduanero, o juez, o quienquiera que se atraviese en sus designios. Te apuesta: le apuesto con tanto dinero de soborno por darme gusto contra su propia vida. Si no lo complaces, te mueres.³⁹³

Darío Jaramillo no es un observador inerte de la realidad que se conforma con reproducirla, sin más. Va más allá de la superficie para investigar las causas del mal que se apodera de su país, intentar explicarlo. Así pues, *Cartas cruzadas* a través del personaje de Esteban, replantea el problema de la fragmentación del poder estatal en Colombia. Ésta es una realidad que muchos analistas de la historia del país señalan como factor favorable a la hegemonía del narcotráfico. La “parainstitucionalidad” es el

³⁹² Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p.289.

³⁹³ *Ibíd.* p. 289.

término acuñado para significar el abandono del monopolio del poder por el Estado, y el control privado de la ley y el orden por los narcotraficantes. Marí Teresa Uribe explica como esa “parainstitucionalidad” acaba convirtiéndose en un arma de doble filo para el Estado colombiano mismo, y en un arma peligrosa en mano de los carteles de la droga:

La parainstitucionalidad significó que la seguridad ciudadana, bien público por excelencia y fundamento ético del Estado de derecho, pasara a control privado; que el Estado renunciase al monopolio de la fuerza legítima para cederle parte de ese patrimonio a un parapoder, cuyos mecanismos de control se escaparon a las posibilidades de un gobierno débil. Rápidamente esos parapoderes empezaron a actuar por cuenta propia y, a veces, en contra del mismo Estado mediante alianzas con carteles de la droga y con organizaciones de la delincuencia común.³⁹⁴

La parainstitucionalidad ha sido, pues, un factor favorable a la organización de la violencia en verdaderas empresas criminales con objetivos económicos; también en la toma como rehén de una población que vive de manera permanente la inseguridad y la amenaza de la violencia en su día a día. Combinada, además, con el fenómeno de la impunidad ante el crimen y los actos violentos, la “violencia mafiosa” se convierte en una forma de violencia generalizada que lo contamina todo. Asimismo, se le imputa al estado colombiano cierta responsabilidad en el fomento del carácter conflictivo que marca las relaciones interpersonales. Heráclito Landínez Suárez³⁹⁵ ya había subrayado el efecto retroalimentador de los magnicidios que marcaron la historia del país de Darío

³⁹⁴ María Teresa Uribe: “La coyuntura de los años 80. La multiplicidad de la crisis y la contrastación de factores” en Magdalena Velásquez Toro (coord.): *Las mujeres en la...op. cit.* p. 296. Véase también ASFADDES (Asociación de familiares de detenidos-desaparecidos de Colombia): *Colombia, veinte años de historia y lucha*, Donostia-San Sebastián, Tercera Prensa-Hirugarren Prensta, 2003. Este libro analiza cómo la parainstitucionalidad genera no sólo las condiciones de una impunidad generalizada sino que también favorece la proliferación de graves violaciones a los derechos humanos. Es la historia de la lucha de muchos familiares de detenidos-desaparecidos, sólo víctimas de políticas de justicia y orden público “impregnadas de una mentalidad peligrosista y autoritaria, por el abuso ilimitado de los poderes de excepción otorgados a la rama ejecutiva bajo estado de sitio” (p.23) En estos abusos de poder, destacan sobre todo los paramilitares como los agentes y responsables de muchas detenciones arbitrarias, de torturas y matanzas de ciudadanos tranquilos y ajenos a la guerrilla. Véase p. 36. Véase también Guido Pioccoli: *El sistema del pájaro. Colombia, laboratorio de barbarie* (traducción de José María Pérez Bustero), Nafarroa, Txalaparta, 2004.

³⁹⁵ Heráclito Landínez Suárez: “Impacto de los magnicidios en la convivencia democrática: debilitamiento puentes estado-sociedad y sociedad-sociedad” en José Fernando Bautista Quintero (coord.): *El precio de ser liberal, ensayo sobre la violencia en Colombia, en especial aquella que se dirige contra los dirigentes del partido liberal*, Santafé de Bogotá, Dirección Nacional Liberal, 1998, pp. 49-82.

Jaramillo, de la violencia política así como de la violencia en general. Esa realidad fue señalada por el autor como responsable del despertar de las fuerzas hobbesianas³⁹⁶ de los colombianos, y de la destrucción de los puentes sociedad–estado y sociedad–sociedad representados por los dirigentes. Existe, pues, una relación indirecta entre la violencia política favorecida por la incapacidad de la institución estatal de garantizar la seguridad de los ciudadanos, la impunidad frente a las salidas violentas, y lo que se denomina “la violencia común”. Se trata del traslado de la violencia al día a día, favorecido por un contexto social en que la agresión se vuelve legítima, incluso socialmente valorada.

En la narrativa de Darío Jaramillo, la “violencia mafiosa” se ramifica en diferentes formas de expresión. La legitimación de la agresión se concreta y traduce en *La voz interior* en una división binaria de la sociedad en dos polos completamente opuestos: “Los vivos” y “Los bobos”. Los “vivos” representan toda una actitud, una manera de ser que se fundamenta en el uso de “la agresión instrumental”, término acuñado por Enrique Chaux.³⁹⁷ Cualquier objetivo, bien sea recursos, dominación, estatus social o cualquier otra cosa se obtiene gracias a esa “agresión instrumental”. Así lo constata de manera amarga Sebastián Uribe, después de ver cómo los invitados saquean la casa de su amigo, tras una fiesta:

Tiendo a trascendentalizar. Pero esa uniformidad de la conducta indica algo macabro. Hemos elevado al avvivato a la categoría de héroe. El que se salta la fila, el conductor que se adelanta por la zona de seguridad en el trancón, el que se aprovecha de otro. Hemos aceptado como categoría del trato social que el mundo se divide en vivos y bobos. Y todos quieren ser vivos. Tomar lo que puedan. Asaltar la nevera. Acabar con todo, en una permanente actitud de

³⁹⁶ Hobbes se refiere a las fuerzas inherentes a cada ser humano, hechas de sus voluntades y de sus pasiones naturales como la parcialidad, el orgullo, la venganza etc. Según él, para garantizar la seguridad y la paz en la comunidad, es imprescindible conferir el poder y la fuerza de cada individuo a un hombre o asamblea de hombres que pueda reducir todas las voluntades, por pluralidad de voces, a una sola voluntad. Sin el temor a este poder coercitivo, se instalaría la guerra de todos contra todos, el actuar según los intereses personales. Véase Thomas Hobbes: *Leviatán*, (edición preparada por Antonio Escobedo, Carlos Moya), Madrid, Editora Nacional, 1980, pp. 263-268.

³⁹⁷ Enrique Chaux: “Agresión reactiva, agresión instrumental y el ciclo de la violencia”...*loc cit.* pp. 47-58.

saqueador. Ése es el vivo. El modelo social. No deje, mijito. Muchos pasados de vivos, muchos realmente vivos, muchos bobos abusando del prójimo para sentirse vivos.³⁹⁸

Con esa “agresión instrumental”, el narcotráfico se liga a lo más importante de la persona, a su fibra humana. La visión de Colombia es la de una sociedad deshumanizada, una sociedad que se aleja de valores como la solidaridad y la compasión hacia el otro, necesarios para una convivencia en paz. El narcotráfico es, también, responsable de este desastre, como señala un Esteban siempre muy crítico y lúcido a la hora de analizar su país, a un Luis, siempre en defensa del narcotráfico:

Nos [los narcotraficantes] convirtieron en una sociedad despiadada. Acabaron de desacreditar la virtud de la compasión. Crecimos en un medio en que se suponía como humillante que alguien se apiadara de uno. Íbamos por el camino preciso hacia este punto: aquí nadie tiene compasión de nadie. Y eso es lo peor [...]. Los traficantes de cocaína alteraron los valores sociales de una manera que nos volvió invivible la vida.³⁹⁹

Con el narcotráfico, el país de García Márquez, y más precisamente la ciudad de Medellín, se transforma en “la capital del odio”,⁴⁰⁰ en “el corazón de los vastos reinos de Satanás”.⁴⁰¹ Por desgracia, “la agresión instrumental” sólo es uno entre los muchos desastres causados por la transferencia de la “violencia mafiosa” a la vida diaria de los colombianos. La agresión física, como espada de Damocles, es una amenaza que planea sobre la cabeza de cada colombiano. Quizás nunca se banalizó y se desacralizó tanto la vida humana. La violencia es una máquina loca, incontrolable, que lo arrasa y lo destruye todo en su camino. El poema de Sebastián Uribe en *La voz interior* parece, de entrada, dar el tono a lo que va a ocurrir en Colombia: un caos generalizado en el que la salvación de la vida se vuelve un combate diario, y las muertes violentas algo demasiado familiar. Traduce esa realidad atroz a través de un lenguaje metafórico, pero con imágenes muy fuertes:

³⁹⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 129.

³⁹⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 507.

⁴⁰⁰ Fernando Vallejo: *La virgen de los sicarios*, Santafé de Bogotá, Alfaguara, 1994, p. 19.

⁴⁰¹ *Ibid.* p. 82.

Plantas carnívoras,
arañas vegetales esperando su mosca.
Es también tiempo de cacería y somos presa,
también presa son los cazadores.
Tiempos de sálvese quien pueda,
tiempos del pez grande y su banquete.
Nadie puede tener aire de víctima,
la compasión sería delatarse,
Todos tienen apariencia de verdugos.
plantas carnívoras,
acostumbradas a la usura,
con facilidad volverán la muerte una costumbre.⁴⁰²

Fiel al espíritu de novelista del tema del narcotráfico, Fernando Vallejo denuncia también la invasión de la violencia en *La virgen de los sicarios* (1994). Comparte con Darío Jaramillo la idea de la sociedad “invivable” en que se ha transformado su país. Colombia aparece en su novela como un territorio enfrentado al hundimiento de sus valores tradicionales, de sus instituciones, como un ambiente donde reinan el caos y una violencia incontrolable. En el siguiente pasaje, el narrador denuncia el acecho de esta última, una plaga que no deja nada a salvo y nada respeta:

Ya no nos queda en Medellín ni un solo oasis de paz. Dicen que atracan los bautizos, las bodas, los velatorios, los entierros. Que matan en plena misa o llegando al cementerio a los que van vivos acompañando al muerto. Que si se cae un avión saquean los cadáveres. Que si te atropella un carro, manos caritativas te sacan la billetera mientras te hacen el favor de subirte a un taxi que te lleve al hospital [...]. Que lo único seguro aquí es la muerte.⁴⁰³

Los narcotraficantes son el motor y agente de una nueva dinámica social que impone como base de comportamiento la violación de la ley, y la asunción de cierto riesgo en la adquisición de los bienes materiales. Son los que crean una lógica infernal con el fomento de toda una mentalidad basada en comportamientos delictivos, considerados como los únicos válidos para moverse dentro del tejido social. El aumento y la diversificación de las otras formas de delincuencia como el secuestro, el robo de automóviles, el atraco callejero son consecuencias del tráfico de cocaína. La

⁴⁰² Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 342.

⁴⁰³ Fernando Vallejo: *La virgen de los sica...op. cit.* p. 22.

delincuencia es un virus que lo contamina todo, que no deja a salvo a ningún estrato del tejido social, como comprueba Esteban. Uno de sus hermanos fue víctima de un robo y tuvo que pagarle un rescate a su propio primo para recuperar su coche: “No hay familia que no tenga a alguien mezclado en el cuento”.⁴⁰⁴ En *La voz interior*, Bernal y el Tío Uribe son víctimas de esa máquina loca de violencia puesta en marcha por el narcotráfico. Pedro José Uribe es una de las primeras víctimas de los numerosos secuestros de la época, y el deterioro inmediato de su salud y su súbita muerte poco después de salir del secuestro hacen pensar que es por un tráfico de órganos.⁴⁰⁵ Para el caso de Bernal, el motivo es mucho más explícito, lo secuestran y asesinan semanas después por su dinero –era un próspero ganadero–.⁴⁰⁶

El escritor colombiano Mario Mendoza lleva este arraigo social de la violencia del narcotráfico y sus ramificaciones a extremos mucho más graves. Su novela, *Buda blues* (2009), se ubica en las décadas de los ochenta y noventa, una época de máxima violencia y guerra en relación al narcotráfico en Colombia, liderada principalmente por Pablo Escobar. Éste se convierte, también, en un personaje de la novela de Mario Mendoza donde aparece como el principal financista de las actividades terroristas de “La Organización” que pretende luchar contra el sistema capitalista, responsable de la miseria, la desigualdad y la marginación. Por esta razón, el narcotráfico participa de la proliferación de la violencia que convierte la novela en un campo de batalla, donde la muerte y la vida están en un duelo permanente. Los “anarcoprimitivistas”, esos escuadrones de anarquistas encabezados en Colombia por Rafael, el tío de Vicente –uno de los protagonistas de la novela– con su “Proyecto Apocalipsis” que tiene como objetivo destruirlo todo porque ya no hay esperanza para que las cosas mejoren, llevan el terrorismo hasta África. Con ellos, el autor de *Buda Blues* logra simbolizar la locura

⁴⁰⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 315.

⁴⁰⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* pp. 368-369.

⁴⁰⁶ *Ibid.* p. 72.

de la violencia en su país, una violencia llevada a tal extremo que no se puede insertar en ningún esquema o contexto conocido. “Los anarcoprimitivistas” son la metáfora de una violencia que se nutre de la violencia por lo que no tienen partidarios; hacen alianza con todos los protagonistas de la violencia: paramilitares, guerrillas y narcotraficantes para destruir Colombia. Como subraya uno de los antiguos miembros de “La organización”:

Se trata de una secta de seres que sueña con destruir su propia especie porque la consideran una plaga, un peligro, una amenaza para la estabilidad del resto del planeta. Y esa quinta arista no estuvo en la mente de los organismos de seguridad colombianos ni internacionales sino hasta mucho tiempo después, cuando empezaron a sospechar de algo no funcionaba bien en su esquema, que había un hueco, una zona en blanco que no podía rellenar con nada conocido hasta ahora por ellos. Y cuando se dieron cuenta de su error, ya era tarde, porque La Organización se había convertido en una fuerza poderosa que multiplicaba sus tentáculos por todo el globo a una velocidad asombrosa e inédita que jamás se había visto en el pasado.⁴⁰⁷

Con todo, el elemento subyacente que se esconde detrás de todo ese uso generalizado de la violencia transformado en modo de ser es la ambición exacerbada de riqueza y el materialismo. Como novelista realista, Darío Jaramillo es un buceador experimentado que se adentra en las profundidades para ir más allá de las apariencias, con el objetivo de revelar la realidad en toda su complejidad y todos sus aspectos, con la mayor amplitud de miras posibles. Es una tarea que lleva con destreza y maestría, por lo que su compatriota Jaime Alejandro Rodríguez no escatima elogios hacia *Cartas cruzadas*, la novela más colombiana que ha escrito Darío Jaramillo hasta ahora, por haber logrado reflejar a sus compatriotas, en toda su “abrumadora e intrincada extensión”.⁴⁰⁸ Por este motivo, la califica de:

Novela muy efectiva en términos de recreación de los cambios sociales y éticos acaecidos durante los últimos años en el país, precisamente porque –a diferencia de lo que podría haber hecho un ensayo sociológico, con su estrategia

⁴⁰⁷ Mario Mendoza: *Buda...op. cit.* p. 90.

⁴⁰⁸ Jaime Alejandro Rodríguez: “Cartas cruzadas: una lección de realismo” disponible en http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/jar_otrotxt/cartas.html, consultado el [4/ 06/2011].

conceptual y estadística– logra desplegar toda la riqueza y el complejo dinamismo de la realidad reproducida en sus páginas.⁴⁰⁹

III.2.2. Cambio de valores y corrupción

El mundo contemporáneo, tan apegado al hedonismo, al bienestar físico y material, a la comodidad, tiene quizás hoy una relación más estrecha que nunca antes, con el dinero. Si hasta el Renacimiento la hegemonía que servía de referente a los hombres y participaba de la visión del mundo era la religiosa, que pasó luego a la geopolítica, fue a partir de la Revolución Industrial cuando se situó el cambio. Lo económico se convirtió en el nuevo eje dominante, y el nuevo paradigma en torno al cual giraba la máquina que hacía funcionar al mundo. Es una situación que continúa hasta hoy en día, por lo que el dinero se convierte en la nueva religión; quien lo posee es quien detenta también el poder.⁴¹⁰ La sociedad colombiana, en consecuencia, no podría marginarse de ese nuevo imperio capitalista y consumista en torno a la cual se organiza el mundo contemporáneo. La generación antioqueña precedente al narcotráfico es una generación contrabandista, también condicionada por el dinero. Esteban analiza de manera muy crítica el maniqueísmo de toda la sociedad de la época, cuya visión del mundo es encarnada por su padre. Es una generación que lo mide todo por el dinero:

Su pasión dominante era el dinero y el dinero se conseguía madrugando a trabajar, comprando barato y vendiendo caro. Sus juicios sobre la gente medían el bolsillo y fluctuaban entre dos extremos: un pobre diablo que no tiene donde caerse muerto y un tipo muy respetable que está muy rico.⁴¹¹

Asimismo, la conciencia de clase social presente también en *Cartas cruzadas* no se basa forzosamente en una nobleza de sangre, se relaciona más bien con la cantidad de dinero que uno posee. Desde la primera carta que abre la novela, Luis bendice el hecho

⁴⁰⁹ Jaime Alejandro Rodríguez: “Cartas cruzadas: una lección de realismo” disponible en http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/jar_otrotxt/cartas.html, consultado el [4 /06/2011].

⁴¹⁰ Víctor Molero: *Generación marketing. La sociedad entre la codicia y la indolencia*, Madrid, ESIC, 2006.

⁴¹¹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas....op. cit.* p. 124.

de haberse encontrado con Raquel en Bogotá y no en Medellín. Allá, la diferencia de clase social habría sido seguramente un obstáculo a su amor: “Claro que allá no habría sido posible: yo proleto, ella rica”.⁴¹² El dinero es, pues, lo que “blanquea” el apellido y permite la entrada en la alta burguesía, como subraya Esteban, que ironiza sobre el orgullo de “la raza” del cual se valen su padre y el de Raquel; una “raza” que logra enriquecerse gracias al contrabando:

Una casta de individuos que se creen de buena familia y que, cuando quieren reconstruir su tradición y hallar sus blasones, descubren que las familias más viejas, cuando mucho, tienen cien años. Pocos pueden encontrar e negativo de la foto de su abuelo en la Foto Rodríguez. Todas son fortunas recientes, apellidos blanqueados por un golpe de suerte en una mina, por transportar mercancías o contrabando, por sembrados de café, por unas fábricas que montaron señores muy audaces que amanecían descendientes directo de algún noble de España cuando descubrían que podían construir casa en Prado.⁴¹³

La ambición y el arribismo social sólo se convierten en un problema grave cuando se vuelven desmesurados e incontrolables, cuando son una pasión ciega que no tiene límite. Es una trampa en que queda atrapado el codicioso y “como los celos, como el deseo”, crea un círculo vicioso porque nunca encuentra satisfacción. El querer más y más dinero es permanente.⁴¹⁴ En el diálogo entre Luis y Esteban, el enorme capital financiero que constituye el tráfico de droga y las posibles influencias sobre el nivel de vida de los colombianos están siempre en el centro de la argumentación de Luis. Cegado por la codicia, sólo ve y valora por encima de todo el aspecto económico, por lo que la exaltación del tráfico de cocaína, “un milagro. Una genialidad”⁴¹⁵ que hace el orgullo de todo un país según él:

El cambio histórico que se desencadena ante tus narices. Nunca se había producido tanta riqueza para una región en tan poco tiempo [...]. En Medellín viven tipos que podrían salir en las listas de los más ricos del mundo [...]. Ese es

⁴¹² Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 9.

⁴¹³ *Ibíd.* p. 27.

⁴¹⁴ *Ibíd.* p. 387.

⁴¹⁵ *Ibíd.* p. 517.

el tamaño del cambio [...]. Y ellos quieren que esa riqueza esté aquí, al servicio del pueblo, para que no haya miseria.⁴¹⁶

Las réplicas de Esteban son siempre las de un ciudadano colombiano que está fuera del negocio, un ciudadano que ve con más lucidez y neutralidad la realidad de su país. Es como si Darío Jaramillo, a través del personaje de Luis, hiciera un repaso de todas las posibles excusas y argumentos de las cuales se podrían valer los narcotraficantes para justificar su negocio, y luego desmontarlas una tras una por medio de Esteban. Desde un punto de vista de la felicidad individual y también moralista, se hace la disección del narcotráfico al mismo tiempo que se estudian sus consecuencias sobre la humanidad. Las relaciones con el dinero se truncan en Antioquia con el exitoso negocio del tráfico de cocaína. El efecto retroalimentador que tiene como fuente de riqueza inmediata sobre el aumento de la delincuencia y de la corrupción es una evidencia; compromete peligrosamente el orden y equilibrio social. Con la posibilidad real de ascenso social que constituye el tráfico de cocaína, el poder de seducción del dinero es tanto que acaba por socavar todos los valores. Genera una locura en el ambiente que parece haber acabado con la cordura de los colombianos:

Ignoro si eso [el narcotráfico es inmoral o no]. Lo que sé es que una sociedad se desquicia por completo cuando la riqueza inmediata está al alcance de la mano. Cuando la posibilidad de ser millonario, multimillonario a los veintidós años, es algo real y concreto. Y cuando hay miles en el mismo empeño, reina el desbarajuste completo. Unos roban carros, otros atracan, otros extorsionan o secuestran [...]. Todos te asaltan, todos te acosan. La policía no alcanza sino para detener o pactar con las ratas, el asaltante callejero, el pequeño maleante; encima crece la maleza de la riqueza fácil, por encima de la policía, ley, jueces.⁴¹⁷

Convertido en el referente más válido para pensar y actuar, el dinero se vuelve un elemento central en la vida de los antioqueños. Eso es lo que constata un Sebastián Uribe decepcionado con la mentalidad de sus compatriotas: «Vivo en un lugar donde lo

⁴¹⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 515-516.

⁴¹⁷ *Ibíd.* p. 337.

esencial es el verbo “tener”»,⁴¹⁸ y «un mundo que adora, antes que nada, la riqueza, después de la riqueza la riqueza y, en tercer lugar, la riqueza. Aquí en esta ciudad donde vivo, el culto es desmedido y no tiene en nada distinto».⁴¹⁹ En *La voz interior*, el dinero se convierte en la nueva religión todopoderosa, una sustituta del catolicismo en una Antioquia tradicionalmente católica. Es seguida de un fanatismo y una ceguera tremenda que se translucen en el culto al narcotraficante, acompañado de una banalización de la muerte con la desacralización de la vida humana. La falta de condena por parte de la opinión social, e incluso la consagración del narcotraficante en su estatuto de héroe social atestiguan su fuerte arraigo en las mentalidades. Es la pasión negativa que modifica de manera profunda la noción de ética en la vida de los colombianos:

Los medellinenses adoran a los ricos, sobre todo, a los nuevos ricos. El nuevo rico tiene la milagrosa calidad de ser una prueba viviente de que todos podemos ser ricos. En los últimos años es posible que aquí, cada día, de la noche a la mañana, amanezca rico algún devoto de esa religión. Y quien salga favorecido será respetado por su familia, sus vecinos –que también lo envidiarán y querrán imitarlo – y los ricos de otras cosechas anteriores. Nadie le preguntará cómo hizo su dinero. Es de mal gusto una pregunta como la siguiente (que yo no me atrevería a hacer): “Además del comercio de la cocaína, ¿a qué más te dedicas?”. La gente hace lo que sea por enriquecerse y es admirada si lo logra.⁴²⁰

No obstante, ese materialismo exacerbado que es siempre motivo de denuncia en las novelas de Darío Jaramillo, por ser una realidad del mundo moderno, es un problema que traspasa las fronteras colombianas. En efecto, el narcotráfico sólo funciona como el motor de una nueva dinámica socioeconómica que visibiliza, quizás como nunca antes, la ambición de riqueza entre los colombianos. Al margen de ese problema del tráfico de cocaína específico del país de García Márquez, la hegemonía del dinero –como ya se ha señalado más arriba– es una seña de identidad, un atavismo

⁴¹⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 309.

⁴¹⁹ *Ibíd.* p. 358.

⁴²⁰ *Ibíd.* pp. 358-359.

que persigue al hombre moderno desde la Revolución Industrial hasta nuestros tiempos. En este sentido, a partir del pensamiento de Karl Marx, Marshall Berman analiza esa relación privilegiada del hombre moderno con el dinero a través del concepto del “nihilismo moderno” en la sociedad burguesa. Se trata de la incorporación al mercado de ciertos valores, unos valores a los que se añade una etiqueta de precio. Él mismo lo resume del siguiente modo: «Así cualquier forma imaginable de conducta humana se hace moralmente permisible en el momento en que se hace económicamente posible y adquiere “valor”; todo vale si es rentable».⁴²¹

Los valores éticos o humanos siguen doblegándose ante el poder del dinero y el valor humano se asimila a su precio en el mercado; un valor que se mide sobre todo por la capacidad de compra en la novelística de Darío Jaramillo. El dinero se ha vuelto un criterio determinante de la identidad o la no identidad; una identidad que parece depender del poder adquisitivo y cuanto más grande es, más se fortalece el sentimiento de existencia. Soy, existo, porque detento ese poder adquisitivo, tan imprescindible, tan vital. Ante el naufragio de los valores, el consumo es como un chaleco salvavidas, es lo que alimenta la ilusión de identidad. Luis, contaminado por la ambición de riqueza, justifica esa mentalidad. Su digno y honrado trabajo como profesor de literatura en la Universidad de Bogotá pierde todo su valor, al ser considerado como un factor de marginación social. El lucrativo negocio, por colocarle en cambio, en el ámbito del poder que otorga el dinero, se convierte en el factor de integración social más válida:

Dependíamos [Él y su novia] de la nada, mientras alrededor mandaba el dinero. Un poder explícito. A unos pocos minutos estaban los apartamentos más lujosos que cupiera imaginar, las obras de arte, la ropa, un mundo inaccesible donde yo no existía. Ni siquiera existíamos para integrar esa modesta clase media de Nueva York, que ahorra para el gran espectáculo o para una temporada en Puerto Rico, o para comprarse un abrigo costoso. Ni siquiera éramos eso.⁴²²

⁴²¹ Marshall Berman: *Todo lo sólido se...op. cit.* p. 108.

⁴²² Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 419.

Se juega con esa relación entre identidad y poder adquisitivo, sobre todo en *Cartas cruzadas*, con una exageración que se traduce en la caricaturización y la ridiculización de todo un mundo que se identifica por la exhibición de su poder, “algo inherente al nuevo oficio”.⁴²³ La pertenencia al gremio de los narcotraficantes se concreta con la compra de zapatos grises: es toda una seña de identidad con la que se reconoce a cualquier miembro del negocio. Cuando los zapatos grises aparecen, son “síntoma inequívoco de pertenencia al novedoso oficio [...]. No falla. Si un individuo tiene zapatos grises, está en el negocio”.⁴²⁴ Por eso, el consumismo entre la nueva clase de ricos va más allá de la satisfacción de las necesidades, y cobra siempre la forma de triunfo social. Los trofeos son en general “una casa para su Edipo”,⁴²⁵ como el ostentoso y desproporcionado apartamento que compra Luis para su madre, la finca de café o de ganado con los caballos, el carísimo coche y sobre todo, “mucho oro en las muñecas y en el cuello”.⁴²⁶ Es constatable el mal gusto y el exhibicionismo de los narcotraficantes en esa desenfrenada fiebre consumista. Lo *kitch* es otra seña de identidad que caracteriza su pertenencia a la nueva clase social. Tanto el apartamento que Luis compra para su madre como “la mansión” que compra también para su novia Raquel están decorados con gusto de “nuevo rico”; sobre todo la “mansión”. Está llena de falsificaciones de grandes obras de arte. Claudia, como crítica de arte, se encarga de iluminar la ignorancia de Luis, la farsa que constituye la decoración de ese apartamento. Con comentarios muy ácidos que va dejando por el piso en unos papelitos, acaba con el orgullo de Luis tras esa nueva adquisición: “Este espejo –y el del frente– son una burda imitación chapineruna de lunas francesas” o “La alcoba es lo peor; parece la habitación de un peluquero travesti”, y “este cuadro no lo pintó un artista sino uno de tus

⁴²³ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 521.

⁴²⁴ *Ibíd.* p. 337.

⁴²⁵ *Ibíd.* pp. 518-519.

⁴²⁶ *Ibíd.* p. 286.

enemigos”.⁴²⁷ El consumismo enfermizo y la ostentación del poder adquisitivo entre los narcotraficantes conforman, pues, toda una cosmovisión de una nueva clase social que se vale de estos elementos como modo de integración en la sociedad, como una filosofía de la vida. Signo de los tiempos contemporáneos, la cultura del consumo, favorecida sobre todo por el desarrollo y el éxito de las más diversas técnicas de marketing, se convierte también en un elemento revelador de la crisis de valores. La fiebre consumista que da primacía al “tener” sobre el “ser” deshumaniza en cierto modo, porque despoja al hombre de cualquier atisbo de originalidad, de su individualidad distintiva. Más que los valores en los que se cree, son las cosas que se compran las que acaban por transformarse en los referentes que determinan el modo de vivir, de ser, de pensar. Esa es la gran trampa de la cultura del consumo que Víctor Molero resume en las líneas siguientes:

Los productos han ido más allá, hasta convertirse en ideas que transmiten el modo de ser y de vivir de quienes lo usan [...]. Designan mucho más que lo que venden: son el referente de valores, conceptos y visiones de la vida a las que los consumidores se adhieren por afiliación en la caja registradora.⁴²⁸

Los valores se remodelan y se ajustan a la ley del dinero y del mercado, una situación favorecida en Colombia por las enormes cantidades de dinero que hace ingresar el negocio del narcotráfico en la economía del país. Las autoridades, sean políticas sean administrativas o religiosas se doblegan, también, ante el poder de los narcotraficantes y ponen una etiqueta de precio a su integridad moral. Los traficantes de cocaína reinan en Colombia como dioses todopoderosos, «Son los dueños [...] de mucha gente con uniforme y sin uniforme. Son los propietarios –y lo exhiben– de las virtudes sociales». ⁴²⁹ El aumento de la corrupción es otra de las consecuencias del cultivo de la ambición de riqueza como un componente cultural muy valioso, fomentada por la

⁴²⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* pp. 530-531.

⁴²⁸ Víctor Molero: *Generación Marketing. La sociedad entre la codic...op. cit.* p. 20.

⁴²⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 472.

posibilidad del enriquecimiento rápido. Es un círculo vicioso que favorece y fortalece el negocio del narcotráfico. La lucha contra el tráfico de droga aparece como un imposible, una farsa, cuando burlarse de la ley se convierte en lo más fácil porque los mismos que tienen que defenderla son los que la infringen. Los datos históricos confirman esa realidad colombiana. En su libro *Voces de Colombia, Mirada a una sociedad urgente*, Ion Arregi denuncia los millones de dólares ingresados en el Banco de la República por el tráfico de marihuana y confundidos con las bonanzas del mundo cafetero. Denuncia también el papel que desempeñan las autoridades en la adquisición de buques por parte de los narcotraficantes, o de fuertes bases como pistas clandestinas.⁴³⁰ La implicación de las autoridades, así como la corrupción generalizada en todas las esferas de la sociedad son también motivo de denuncia en *La voz interior*, a través del diario íntimo de Sebastián Uribe. Mediante una alusión llena de sentido, señala la complicidad moral de toda la sociedad colombiana:

Y contaban [Los narcotraficantes] con la complacencia –tácita o explícita, activa o pasiva– de todos, sus admiradores, sus envidiadores, en forma de individuos o instituciones, como los directores políticos, los clubes deportivos, algunas prósperas parroquias. De todos, los políticos que estaban ávidos de dinero, de los viejos ricos que ansiaban negociar con ellos, de los curas que recibían limosnas de acción de gracias.⁴³¹

La corrupción de las autoridades se hace más concreta en *Cartas cruzadas*. Luis, en uno de sus numerosos viajes a Estados Unidos para blanquear el dinero de sus socios narcotraficantes, cuenta un episodio muy ilustrativo de esa corrupción. Estuvo a punto de sufrir un registro del maletín en que transportaba el dinero porque los tres agentes comprados no estaban en el puesto de control, y lo que irónicamente le salvó fue la literatura, que había abandonado por el narcotráfico. *Hojas de hierba* de Walt Whitman

⁴³⁰ Ion Arregi: *Voces de Colombia, Mirada a una sociedad urgente*, Donostia, Hirugarren prentsa, 1994, p. 199.

⁴³¹ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* pp. 359-360.

fue el “salvoconducto que anulaba toda sospecha sobre mi maletín”⁴³² porque le gustaba al oficial. A pesar de todo eso, el precio y la garantía del éxito de su misión residían en la “compra” de una larga cadena de autoridades:

Sabía que estaba protegido, que ninguna persona me molestaría, que los agentes de inmigración y los de la aduana y los federales que me tropezara, habían sido comprados. La víspera, vi al agente de la CIA o de la DEA o del FBI o de cualquier otro trío de letras, que estaría en el túnel, en la requisa de los equipajes de mano, y que me dejaría pasar al avión sin problema.⁴³³

La visión de la corrupción no se limita sólo a la “compra” de las autoridades, se extiende a toda la sociedad colombiana y cobra la forma del aprovechamiento del capital financiero del tráfico de cocaína, del modo que sea. Como constata Esteban, “la penetración del poder de sus dólares entre todos los poros de esta sociedad era total”.⁴³⁴ Es una visión quizás exagerada, pero que va más allá del maniqueísmo que sólo incrimina a los narcotraficantes y a sus socios, y disculpa al resto de la población. En *Cartas cruzadas*, el sentimiento de culpa y de responsabilidad, aunque sea indirecta, se apodera tanto de Raquel como de Esteban, beneficiarios ambos del dinero generado por el negocio. El amigo de Luis se alarma al darse cuenta de que es la compañía donde él es el mayor accionista la que vende las casas ostentosas a los traficantes de cocaína: “Ahora ya no soy víctima. Ahora soy cómplice”.⁴³⁵ La mujer de Luis se rinde también a la evidencia y sin piedad alguna hacia su propia persona, reconoce su complicidad moral:

No, yo no fui tan dura, ni tan moralmente firme con Luis. Le acepté todos los regalos, y no son minucias, todas son pequeñas maravillas, miles y miles de dólares. Más una fortuna en cuentas y depósitos. Más la mansión. Soy rica. Y todo lo recibí sin preguntar por los cadáveres que tanto me repugnan y que podrían estar detrás de mi fortuna. No soy tan inocente.⁴³⁶

⁴³² Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 514.

⁴³³ *Ibíd.* p. 514.

⁴³⁴ *Ibíd.* p. 540.

⁴³⁵ *Ibíd.* p. 522.

⁴³⁶ *Ibíd.* p. 533.

Subyace en esas reflexiones toda una invitación a una autocrítica sincera y profunda de cada colombiano sobre su parte de responsabilidad en el narcotráfico. Es una llamada, un mensaje que Darío Jaramillo manda a la conciencia de cada uno de sus compatriotas, sobre la culpabilidad generalizada de todo el pueblo colombiano. Si cada uno hace una introspección y repasa toda su vida, quizás, se dará cuenta, como Raquel, de que no es tan inocente. Es un mensaje que coincide con su posición acerca de la ilegalidad y la lucha contra el narcotráfico, una quimera y una hipocresía si todos los colombianos son culpables o/y cómplices. De hecho, con ocasión de una entrevista, el autor de *Cartas cruzadas* analiza esa prohibición del tráfico de droga como algo exógeno a su país, como una mentira que el pueblo colombiano se hace a sí mismo, porque va en contra de su naturaleza. Para él, Colombia “es una sociedad tan morbosamente corrompida, que cree que prohibiendo un polvo blanco o fumar cannabis se está redimiendo”.⁴³⁷ Su posición sobre la legalización del narcotráfico aparece, pues, como la respuesta más lógica y adecuada frente a esa realidad colombiana.

El narcotráfico, como una epidemia, no deja a salvo a nadie; lo destruye todo. En este sentido, la tragedia de Luis es una metáfora personalizada de la propia tragedia que vive Colombia. Como el país de Darío Jaramillo, Luis es vencido por ese poder destructivo que acaba con la vida idílica que logra construir con Raquel, con su pasión por la literatura, con su tranquilidad y su paz. Su transformación es, también, una personalización e individualización de la transformación moral que vive Colombia con el narcotráfico. Los personajes más cercanos a Luis, Esteban y Raquel, son los que viven de manera más dolorosa su cambio de personalidad, una transformación relacionada directamente con su nuevo oficio: es una “ley casi –darwiniana de que uno

⁴³⁷ María Luisa Blanco: “Las máscaras del poeta Darío Jaramillo. “Dentro de mí hay muchos yoes que no conozco” , Entrevista a Darío Jaramillo, *El País*, disponible en http://www.elpais.com/articulo/semana/Dentro/hay/muchos/yoes/conozco/elpepuculbab/20061223elpbabese_1/Tes consultado el [31/07/2007]

acaba pareciéndose a los de su oficio. Por dentro y por fuera”.⁴³⁸ La descripción moral de Luis cuando vivía únicamente de su amor por Raquel y de su pasión por la literatura es la de un hombre “discreto”,⁴³⁹ “apacible y tranquilo, silencioso y con cierto humor un poco intelectual”.⁴⁴⁰ Su cambio de oficio lo vuelve irreconocible a los ojos de sus amigos, asombrados e impotentes, como se nota a través de la indignación de Esteban. Ante el cambio notable en su manera de vestir, ahora tan a la moda, no puede sino preguntarse: “¿Es éste mi amigo? ¿Es éste mi hermano?”.⁴⁴¹ Lo negativo es el denominador común que resume todo el cambio de personalidad. El narcotráfico y la pasión por el dinero son la semilla del mal que crece en Luis, y lo que acaba con todas sus cualidades morales. Por esta razón, Donald Shaw no duda en calificar *Cartas cruzadas* de fábula moral y la equipara con otras narrativas del denominado “postboom” como: *De amor y de sombra* de Isabel Allende, *Soñé que la nieve ardía* de Antonio Skármeta o el relato de Luisa Valenzuela, “Cambio de armas”.⁴⁴² Por ejemplo, en *De amor y de sombra*, los personajes se definen y actúan desde los criterios de la maldad y la bondad. Esta realidad se nota sobre todo con personajes como el capitán Gustavo Morente o el sargento Faustino Rivera. Ambos, a pesar de pertenecer a las fuerzas armadas fieles a la Junta Militar que dirige Chile en una dictadura caracterizada por la represión, la injusticia y la falta de libertad, se unen a la resistencia. Este cambio de bando motivado por sus ideales morales les costará la vida a ambos. El teniente Juan de Dios Ramírez es, por el contrario, la encarnación de la maldad; es un personaje que sólo actúa dentro de este orden.⁴⁴³ He aquí lo que dice al respecto Donald Shaw, refiriéndose

⁴³⁸ Darío Jaramillo Agudelo.: *Cartas...op. cit.* p. 520.

⁴³⁹ *Ibíd.* p. 337.

⁴⁴⁰ *Ibíd.* p. 464.

⁴⁴¹ *Ibíd.* p. 519.

⁴⁴² Véase Isabel Allende: *De amor y de sombra* (1984), Barcelona, Plaza y Janés, 1990; Antonio Skármeta: *Soñé que la nieve ardía* (1975), Barcelona, Plaza y Janés, 2001; Luisa Valenzuela: “Cambio de armas” (1982) en *El placer rebelde*. Antología general, Selección y prólogo de Guillermo Saavedra, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 69-97.

⁴⁴³ Isabel Allende: *De amor y de sombra*, Barcelona, Plaza y Janés, 1999.

a la segunda novela de Darío Jaramillo: «*Cartas cruzadas* is in fact a moral fable. In this case, however, the counterforce to fulfilment is not political oppression, but something much more sinister and all-pervading: greed and moral squalor».⁴⁴⁴ Lo que dice el crítico norteamericano es muy cierto e incontestable. Sin embargo, sería una equivocación relacionar al autor de *La voz interior* con la estética “postboom”, una etiqueta literaria que no trasciende las fronteras hispanoamericanas, como analizaremos en detalle en otros capítulos, cuando Darío Jaramillo se caracteriza por ser un escritor muy culturalista, mucho más esteticista que argumental y cuyas referencias y modelos más sólidos se encuentran en la literatura decimonónica, con escritores como: Dickens, Hugo, Flaubert, Stendhal, Mark Twain. Además, el propio escritor colombiano reconoce su pretensión de escribir como los novelistas del siglo XIX. En este sentido es más lógico relacionar el carácter moral de su narrativa con el espíritu de aquella época. El talante ético en Darío Jaramillo va más allá del espíritu maniqueo y más limitado en términos generales que marca a los escritores del “postboom”. Éstos escriben textos muy a menudo impregnados de una carga política e ideológica progresista frente al mal o la violencia absoluta, siempre del lado de los opresores y dictadores. Como se verá más adelante, en el presente trabajo, a la hora de analizar la visión programática y las motivaciones del escritor, la permanente lucha entre el bien y el mal en su narrativa tiene como sustrato las pasiones que aparecen como el peor enemigo del hombre y del equilibrio social. Por otra parte, su novelística está marcada por la creencia o, al menos, la esperanza en la posibilidad de progreso moral del individuo: se aprecia a menudo cierta exhortación moral hacia la búsqueda del bien y de un ideal de vida.

⁴⁴⁴ Donald Shaw: “Dario Jaramillo’s *Cartas cruzadas* (1995) as a Post-Boom novel”...*loc. cit.* p. 25. «*Cartas cruzadas* es en efecto una fábula moral. En este caso, de cualquier modo, la contrafuerza no es la opresión política, sino algo mucho más siniestro y invasivo: la codicia y la suciedad moral». La traducción es mía.

Ahora bien, por culpa del narcotráfico y la repentina ambición de riqueza, Luis, que se movía hasta ese momento dentro de la esfera de la bondad, la armonía personal, el equilibrio y la tranquilidad, salta las fronteras y se instala en pleno corazón de la “maldad” (codicia, envidia, odio). Su caracterización y sus acciones se analizan en adelante desde esta perspectiva moral. La alteración de los valores sociales, éticos y personales, ya señalada más arriba, por causa del narcotráfico se concreta a través del abandono tras casi diez años de fidelidad a su novia, Raquel: “Si no se acuesta con las mejores hembras, no pertenece al clan”.⁴⁴⁵ El que suele tachar a su amigo Esteban de “puto que nunca entendió la monogamia”⁴⁴⁶ a causa de su promiscuidad, es quien rompe, sin embargo, con su voto de fidelidad sin remordimiento alguno, acomodándose a la infidelidad como algo natural. Después de su aventura con Sarah, una gringa que conoció en uno de sus viajes de negocio a Miami, le afirma a su amigo: “No creo que sea un engaño a Raquel”.⁴⁴⁷ Esa infidelidad es una manifestación de la visión machista de los narcotraficantes; la cosificación de la mujer y el abuso de poder por parte del macho son una regla de conducta que entra dentro de la normalidad en este gremio. Según esto, la mujer pierde el respeto y la dignidad; se transforma en un objeto, un monigote que tiene que obedecer tanto a la voluntad del marido como a la de sus colegas. Es lo que constata una Raquel totalmente opuesta y hostil al nuevo oficio de su novio y a sus nuevos amigos, tras las amenazas de Pelusa, el socio de su marido: «Su rudo apretón era su modo de decirme que los hombres mandaban. Ahora bien: era mejor que tomara sus palabras como una amenaza. Su marido se metió en un clan donde la mujer es propiedad del marido y el marido propiedad del clan».⁴⁴⁸ La visión de la moral en las novelas de Darío Jaramillo se basa, esencialmente, en no hacer daño al prójimo,

⁴⁴⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 521.

⁴⁴⁶ *Ibid.* p. 513.

⁴⁴⁷ *Ibid.* p. 513.

⁴⁴⁸ *Ibid.* p. 444.

en respetarle. Esta regla de conducta es lo que conforma el mundo ético de sus personajes, un aspecto sobre el cual volveremos más tarde. Salir de esta esfera moral significa, por lo tanto, ponerse del lado de la “maldad”; es lo que hace por desgracia Luis, con su nuevo oficio. Hace daño a la población colombiana por la codicia generada y la violencia, y también a Raquel, por traicionar su confianza. Así pues, a través de una visión maniquea, sin matices en el cambio de personalidad, pasa del cielo al infierno. La tragedia es simbólicamente la de todo un país, Colombia, que tiene que enfrentarse a una guerra interna, entre hermanos; un país que pierde de un día para otro su estabilidad, su felicidad, y la paz. Un país en que la huida y la desconfianza son los aliados más seguros para sobrevivir.

Al final, con el enorme capital financiero del narcotráfico, el “tener” se convierte en una forma de vida impuesta por una cultura consumista, una forma de enajenación contemporánea. Por eso, como se verá más tarde en este trabajo, la lucha contra el lucro y el arribismo es una constante en las novelas de Darío Jaramillo, sobre todo en *La voz interior*. Asimismo, la actitud dominante en su narrativa es un permanente rechazo hacia todas las formas de enajenación social que limitan al hombre y le imponen su visión a través de sus dogmas. En consecuencia, algunos poderes fácticos como: la Iglesia Católica, el mundo académico y la ideología marxista o el pensamiento nihilista son objeto de una visión muy posmoderna en sus novelas. Su narrativa transmite el espíritu de los tiempos actuales y da testimonio de la pérdida de los centros y la prevalencia del vacío y las periferias. Sin embargo, fiel a su libertad creativa y sobre todo a su tendencia anacrónica o “retro” como la quiere denominar Luz Mary Giraldo,⁴⁴⁹ a través de la búsqueda de modelos culturales cuyo anclaje se encuentran en el mundo moderno y aun

⁴⁴⁹ Luz Mary Giraldo: “Fin del siglo XX: por un nuevo lenguaje” en Betty Osorio (coord.): *Literatura y cultura. Vol. III....op. cit.* p. 38.

premoderno, Darío Jaramillo aporta un toque muy personal en la respuesta a estos nuevos problemas del mundo contemporáneo.

III.3. De centros, periferias y nuevas jerarquías

“Cuando la sociedad delega en los individuos problemas que antaño les imponía, los sume también en la perplejidad, les impone una carga con la que no saben qué hacer. Liberarse siempre es pesado. La liberación de las costumbres nos obliga a elaborar solas nuestras propias normas”

Pascal Bruckner.

III.3.1. Caída y deslegitimación de los grandes discursos o “metarrelatos” intelectuales, religiosos y políticos

Si Colombia, en los años sesenta y setenta, presenta, como ya dijimos, el perfil de una sociedad moderna, urbana e industrializada en la que emergen, también, nuevas fuerzas sociales como las masas urbanas, es evidente que surgen, con ellas, nuevas demandas y exigencias. El espíritu revolucionario va ganando adeptos, sobre todo entre los jóvenes que anhelan un cambio radical tanto en las instituciones y en las costumbres. Con todo, el sistema político y social no le sigue el rumbo a la modernización económica ni al ansia renovadora de la población colombiana que exige cada vez más desmarcarse del mundo tradicional –que supuestamente la representa– y construir uno nuevo, conforme a sus aspiraciones.

Además, la Revolución Cubana (1959) es, en su momento, un estímulo ideológico, como ya adelantamos, en toda la América hispánica. La recepción favorable de la doctrina marxista se explica, dentro del contexto latinoamericano mismo, por el hecho de que ese triunfo en Cuba contagia a todo el subcontinente de un optimismo y entusiasmo inéditos en la búsqueda de la igualdad socioeconómica en la población. La manifestación directa de esa influencia en Colombia se traduce en el nacimiento de los movimientos guerrilleros comunistas, que encabezan la lucha armada para el cambio de sistema político y el mejoramiento de las condiciones de vida. No obstante, como ya se ha visto en el capítulo precedente, todos los cambios anhelados por este espíritu

revolucionario se saldan, más bien, en un fracaso que sólo provoca posteriormente frustración. El viejo sistema político dominado por el bipartidismo y cerrado a los demás partidos políticos pervive, y los anhelos de más justicia social quedan en un estado de letargo. La falta de sincronización entre modernización socioeconómica y modernización política tiene como consecuencia, además, una crisis de representatividad y de legitimidad en todas las instituciones, sobre todo en el Estado, por lo que se agravan los problemas de violencia.⁴⁵⁰ La única revolución que puede presumir de triunfo es, quizás, la que se opera en las mentalidades y las costumbres; y es que precisamente se goza de más libertad que nunca en la historia de Colombia.

Esos años sesenta y setenta marcan los años de juventud de Darío Jaramillo. Tanto *Cartas cruzadas*, *La voz interior* o *La muerte de Alec* como *Memorias de un hombre feliz* están contextualizadas en esas décadas.⁴⁵¹ Esto sólo expresa la vocación realista del escritor colombiano, el cual, sin aspirar a convertirse en “un historiador del presente” como Émile Zola, cuyas novelas tienen mucho de documentos históricos,⁴⁵² se posiciona como un escritor que nutre su ficción de la experiencia histórica vivida. Gracias al poder de una ficción sensible a la realidad sociopolítica y cultural de Colombia, analiza, revive y revisa a través de sus personajes, y generalmente con un espíritu muy crítico, esa juventud revolucionaria de la que formó parte.

Libertad es, por lo tanto, una palabra clave para definir a los jóvenes que protagonizan sus novelas y las posiciones que van tomando éstos ante la realidad sociocultural y política de Colombia. El binomio poder/libertad está siempre presente en una narrativa que insiste en el enfrentamiento entre la aspiración a un ideal de vida conforme a las propias normas y cualquier otra forma de dominación y de *diktat* exterior

⁴⁵⁰ Véase María Teresa Uribe, “La coyuntura de los años 80. La multiplicidad de la crisis y la contrastación de factores” en Magdalena Velásquez Toro (coord.): *Las mujeres en la...op. cit.* pp. 283-300.

⁴⁵¹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.*; *La voz...op. cit.*; *La muerte...op. cit.*; *Memorias de...op. cit.*

⁴⁵² Alain de Lattre: *Le réalisme selon Zola*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, pp. 19-25.

al hombre que implanta mecanismos, abiertos o sutiles, que doblegan y corrompen dicha libertad interior. Por eso, la visión del poder, cualquiera que sea su naturaleza, siempre es negativa: “No es concebible el poder sin violencia”, “todo acto de poder es un acto de corrupción” o “mantener siempre presente que el poder es una baja pasión, una concupiscencia” son algunas de las muchas frases que muestran el rechazo total que el poder suscita entre sus personajes.⁴⁵³ Con este inconformismo y vocación iconoclasta como seña de identidad, el rechazo a cualquier ideología totalizadora, así como el ataque contra la institución religiosa y el academicismo estricto y cerrado se insertan dentro de esta lucha a favor de la libertad total del individuo. En efecto, se denuncia el mundo académico por participar de la enajenación social, a través de sus mecanismos de dominación intelectual. La “ruptura con la universidad” es consecuencia de un malestar que se apodera tanto de Luis en *Cartas cruzadas*, como de Bernabé y Sebastián en *La voz interior*. No olvidemos que las novelas de Darío Jaramillo si por algo se caracterizan es por ser novelas metaliterarias y ambientadas en el mundo universitario y/o intelectual. Sebastián, por ejemplo, en *La voz interior*, se declara opuesto a la rigidez de los enfoques en el ambiente académico, y acaba por abandonar la universidad a la que acusa de ser una “farsa”⁴⁵⁴ que sólo le genera una indiferencia despectiva: «Es tal mi desprecio por la universidad, que ni siquiera estoy dispuesto a ser su enemigo».⁴⁵⁵ Según Luis, la universidad, además de ser mediocre, es “una penitenciaría”,⁴⁵⁶ una cárcel mental que lo asfixia y que atenta contra su libertad creativa e interpretativa y la de sus alumnos que quedan “litera-tarados”.⁴⁵⁷ En efecto, el carácter dogmático de las teorías literarias que no se pueden discutir supone la imposición de un esquema y una interpretación reductora y unívoca de los textos literarios. Ese profesor de literatura es el

⁴⁵³ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* pp. 425-426.

⁴⁵⁴ *Ibíd.* p. 152.

⁴⁵⁵ *Ibíd.* p. 153.

⁴⁵⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 380.

⁴⁵⁷ *Ibíd.* p. 61.

primero en sublevarse contra el sistema universitario y sus limitadas teorías, impuestas como una religión y anteriores a todo razonamiento. Con humor mordaz, ironiza sobre el fanatismo que desatan los marcos teóricos en el mundo académico:

Para los creyentes en la religión del marco teórico –los “*marco-trafficantes*”– este es un pecado capital. Usted puede haber descubierto el remedio contra la gripa, y demostrarlo, pero si no va un marco teórico con el remedio, el *marcotraficante* no lo reconocerá eficacia, aunque ella sea evidente: después de todo, la eficacia no es el fuerte del *marcotráfico*. Ni le parecerá “serio”. Y eso es un pecado. No importa que sea cierto o falso, útil o inútil lo que usted haga: pero es esencial que sea serio. El valor académico por excelencia es la seriedad.⁴⁵⁸

Como sigue denunciando Luis, la universidad, en el modo de tratamiento y de transmisión del saber a través de los discursos teóricos, tiene la misma pretensión que las ciencias empíricas. Como éstas, las teorías literarias, con el afán de obtener una regla de consenso, prescriben leyes difícilmente generalizables, aspiran a la uniformización:

El mito de la ciencia empírica se ha arraigado tanto que sus valores se han extendido a las ciencias del hombre, con el resultado de querer imponer la lógica de la ley física al comportamiento humano y de introducir taxonomías aconsejables en la botánica o en la zoología, a materias como algo que llaman análisis literario.⁴⁵⁹

Esta censura del ambiente universitario e intelectual y de la cerrazón de los discursos que producen se explica, en parte, por la posición de Darío Jaramillo, quien aunque es un escritor reconocido, pertenece a un mundo totalmente ajeno al marco docente y académico. Esta distancia le permite, quizás, ver con más claridad algunos asuntos y verbalizarlos sin traba alguna. Tanto la crítica a la autoridad cultural como la visión negativa sobre el mundo académico colombiano se encuentran, asimismo, en la novela de Rafael Humberto Moreno Durán. En *Los felinos del Canciller* (1987) se cuestionan no sólo ciertos momentos de la tradición literaria del Altiplano y sus discursos dominantes, sino que también se denuncia su rigidez. Se ataca el carácter

⁴⁵⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 102. El subrayado es mío.

⁴⁵⁹ *Ibid.* pp. 381-382.

dogmático de una enseñanza basada en “teorías mecanicistas”⁴⁶⁰ y aferrada a una interpretación del mundo fundamentada en el “rígido mecanismo de causas y efectos”.⁴⁶¹ Félix, uno de los protagonistas, además de su pasión por la filología –compartida con su padre y su abuelo–, es también un gran aficionado a las matemáticas. Su intento de aplicar el principio de indeterminación de la física a todos los aspectos de la vida –sobre todo, a las emociones– recibe el sistemático rechazo de sus profesores. Las siguientes palabras del narrador evidencian la falta de apertura del mundo académico hacia la innovación, hacia toda idea nueva susceptible de cuestionar sus esquemas inflexibles:

La vulgarización de la teoría de Heisenberg sacaba de quicio a sus profesores, que no comprendían la insolencia de alguien capaz de transformar el complejo universo de la física en un mapa de las emociones humanas [...]. Los profesores de Félix, que en el fondo no sabían de qué se trataba aunque había que comportarse como si lo supieran, no le perdonaban al joven su abusiva antropomorfización de un problema de alta física.⁴⁶²

El rechazo al academicismo es, pues, la negación de la visión reduccionista de la modernidad y sus sistemas cerrados, que se oponen, por naturaleza, a la apertura posmoderna. Denota, asimismo, una “crisis de autoridad cultural” muy vigente en la era contemporánea, y está relacionada con la necesidad de salir al encuentro de la diferencia, de tomar más en cuenta la rica pluralidad de las cosas.⁴⁶³ Además, con la pérdida de credibilidad en los grandes relatos, señalada por Jean François Lyotard como síntoma de la crisis de legitimidad en la cultura contemporánea, se abre paso la incredulidad, el escepticismo y la heterogeneidad en todos los dominios. Por eso, afirma lo siguiente:

El saber postmoderno no es solamente el instrumento de los poderes. Hace más útil nuestra sensibilidad ante las diferencias, y fortalece nuestra capacidad de

⁴⁶⁰ Rafael Humberto Moreno-Durán (1946): *Los felinos del Canciller*, Barcelona, Destino, 1987, p. 271.

⁴⁶¹ *Ibíd.* p. 271.

⁴⁶² *Ibíd.* pp. 269-270.

⁴⁶³ Véase Craig Owens: “El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo” en Hal Foster (coord.): *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, pp. 93-124.

soportar lo inconmensurable. No encuentra su razón en la homología de los expertos, sino en la paralogía de los inventores.⁴⁶⁴

Ahora bien, la libertad y el escepticismo inherentes al espíritu posmoderno están más conformes con la pluralidad que con la observación rigurosa de las normas “clásicas” que exige la autoridad académica. Las teorías literarias no pueden explicar y respaldar la totalidad de las posibilidades de análisis de un texto o una obra. En *Cartas cruzadas*, se lleva hasta el límite la negación de las teorías absolutas, globales, totales, mediante la afirmación de la heterogeneidad de los lectores. Luis defiende, además, la tesis de una relación lector–texto como algo imposible de insertar dentro de un esquema general por su carácter cambiante, incluso a nivel individual. Así es como se defiende ante las acusaciones de sus alumnos por su supuesta falta de rigor, frivolidad y banalidad, al no repetir la misma clase dictada a grupos diferentes:

Decir un día y repetir al otro: yo soy incapaz de eso; a mí se me olvidan mis hipótesis de lectura –es decir, las teorías que mis alumnos escuchan con atención próxima al rebuzno– de un día para otro. Y esto no es falta de rigor, sino que los libros y yo y nuestra relación lector–texto cambian de un día para otro.⁴⁶⁵

Las fórmulas repetitivas y la monotonía son el otro problema en el ámbito académico y convierten las clases de literatura en una verdadera fuente de aburrimiento, en “la apoteosis del tedio”.⁴⁶⁶ Son clases incapaces de transmitirles a los alumnos la pasión por los libros. Por eso, el gusto por la literatura y la capacidad de gozar con los textos siempre se fomentan y se desarrollan fuera del ámbito académico, como se puede comprobar en el club secreto de lectores de los alumnos del Colegio de los Jesuitas. Sebastián y sus amigos desarrollan una verdadera estrategia de defensa ante la limitación intelectual impuesta por los curas, a través de un absurdo “*Index Librorum*

⁴⁶⁴ Jean François Lyotard: *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 11.

⁴⁶⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 63.

⁴⁶⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 70.

Prohibitorum”.⁴⁶⁷ Éste, por no permitir libros distintos a los textos oficiales, está destinado a reducir considerablemente la experiencia lectora de los alumnos. El club de los lectores es, pues, un mecanismo de defensa contra la castración intelectual, a través de la diversificación de las fuentes literarias y de un repertorio de autores tan variados como Emily Dickinson, Ernest Hemingway, Julio Cortázar, Henry Miller, Jules Verne, Friedrich Nietzsche etc.⁴⁶⁸ Por la forma en que se organiza el conocimiento, la universidad no despierta la sensibilidad lectora de los alumnos. Ésta se sacrifica en nombre de la solemnidad y la seriedad que consisten esencialmente en acatar las normas establecidas por la autoridad académica: «Importa más el filtro interpretativo que la poesía o la novela o el ensayo» y la aprobación del conocimiento depende exclusivamente en la dominación de “una jergonza técnica”.⁴⁶⁹ Se sacrifica, asimismo, la capacidad creativa, imaginativa e innovadora, e incluso la dimensión humana misma de los alumnos en nombre de la sagrada ortodoxia. La repetición de las fórmulas consagradas por la autoridad docente sólo crea un alumnado robotizado, que se limita a reproducir los discursos de otros en una circularidad fastidiosa:

Se supone que yo trato con gente sensible. Pero lo que yo me encuentro es un grupo de seres cuadriculados [...]. En los trabajos escasean las ideas originales. Los alumnos copian conceptos de otros, argumentos de autoridad y ninguno arriesga nada, ninguno explora y, por lo tanto, nadie descubre nada y todo el montaje está diseñado para repetirse.⁴⁷⁰

Ya citamos anteriormente al escritor Rodrigo Parra Sandoval, también conocido como académico y teórico de la educación superior, que es sin duda alguna el autor más crítico con el sistema educativo en Colombia. En su novela, *Tarzán y el filósofo desnudo* (1996), hace gala de un sarcasmo particularmente agudo contra la cultura académica y los programas de estudios universitarios en filosofía. Mediante los recursos

⁴⁶⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 69.

⁴⁶⁸ *Ibíd.* pp. 66-76.

⁴⁶⁹ *Ibíd.* p. 202.

⁴⁷⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 377.

de la parodia y la carnavalización, pone en evidencia el carácter alienante del sistema educativo. Éste es comparable con “los ahogos del asma”⁴⁷¹ por sus sistemas teóricos cerrados que se convierten en “cárceles mentales”,⁴⁷² y atentan contra el pensamiento libre. Está, asimismo, escindido entre paradigmas ajenos y las propias tradiciones. En efecto, uno de los personajes de la novela, El filósofo caleño, experimenta un profundo complejo de inferioridad ante filósofos alemanes como Hegel y Heidegger considerados, además, como la máxima autoridad filosófica. Esa realidad llega a su paroxismo con la estatua de Heidegger que construye en el patio de su propia casa,⁴⁷³ y con el cambio de timbre de voz que experimenta siempre que se encuentra con algún filósofo alemán. En esas circunstancias, su voz “subía una octava y se transformaba en un falsete que sonaba más a propuesta sexual que a oratoria filosófica”.⁴⁷⁴ Sin embargo, la imagen paródica que más ridiculiza la falta de originalidad y de imaginación de los filósofos colombianos se encuentra en la lora sabia que da una conferencia sobre filosofía, en la selva. En este sentido, Rodrigo Parra Sandoval conecta con la visión de Darío Jaramillo sobre la robotización del alumnado en las aulas y del cuerpo docente. Todo el carácter mecánico y repetitivo del saber transmitido en la universidad es simbolizado por este animal incapaz de crear su propio lenguaje, sólo apto para la repetición:

La lora habló larga y sabiamente sobre su tema preferido: La lora en el trópico. Súbitamente el león le hizo una pregunta sobre el sistema de poder en la selva y sobre el papel que le correspondía al león y la lora empezó nuevamente el discurso que ya había dicho y no respondió la pregunta del león. Entonces el

⁴⁷¹Rodrigo Parra Sandoval (1938): *Tarzán y el filósofo desnudo*, Colombia, Arango, 1996, p. 40; véase también: Álvaro Pineda Botero: *Estudios críticos sobre la novela...op. cit.* pp. 147-152. Parra Sandoval escribe muchos libros sobre el tema de la educación. Véase Rodrigo Parra Sandoval [et al.]: *La educación popular en América Latina*, Buenos Aires, Ed. Kapelusz, 1984; *La escuela inconclusa*, Santafé de Bogotá, Plaza & Janés, 1986; Rodrigo Parra Sandoval, Humberto Serna Gómez: *¿La universidad a la deriva?*, Bogotá, Tercer mundo Uniandes, 1988.

⁴⁷² *Ibíd.* p. 39.

⁴⁷³ Rodrigo Parra Sandoval: *Tarzán y el...op. cit.* p. 107.

⁴⁷⁴ *Ibíd.* p. 106.

león enfurecido le dio un manotazo y la lora cayó desplumada. De su garganta salió un casete con la grabación de la conferencia.⁴⁷⁵

Con todo, el antiacademicismo en la narrativa de Darío Jaramillo sólo refleja la visión del autor sobre los sistemas y mecanismos de poder, de manipulación y de dominación social, los cuales siempre están en conflicto con la sagrada libertad de sus personajes reacios y hostiles a toda imposición, cualquiera que sea su naturaleza. Con la consagración de los valores individuales en el mundo contemporáneo, pero sobre todo de la diversidad posmoderna, todas las cosmovisiones basadas en una comprensión dogmática de la vida se desmoronan.

Por consiguiente, la institución religiosa sufre, también, de la crisis de legitimidad; una crisis que pasa tanto por un rechazo total y sistemático de cualquier dogmatismo religioso como por una reconfiguración de la religión institucional más conforme con las necesidades individuales. La pérdida de conexión con las instituciones religiosas venía perfilándose desde la época de la Ilustración, considerada como el núcleo ideológico de la modernización. Dios muere porque se hace siempre más palpable su ausencia y, se asiste a una sacralización del mundo que pasa por “el uso de nociones y conceptos religiosos para expresar cosas mundanas y profanas”.⁴⁷⁶ Empero, es, sobre todo con la modernidad, cuando se hacen más agudos la desvinculación y el fin de la dependencia respecto al cristianismo institucionalizado, a través de la ruptura con la Iglesia Católica. La religión se opone a la visión moderna basada, esencialmente, en el triunfo de la razón y la ciencia, el progreso socioeconómico, la libertad, el individualismo y la democracia. Todos ellos son valores contrarios al dogmatismo de una religión católica que pretende ser, a través de sus instituciones, una representación colectiva, y una garantía de cohesión social por la adhesión mecánica a su visión del

⁴⁷⁵ Rodrigo Parra Sandoval: *Tarzán y el...op. cit.* p. 90.

⁴⁷⁶ Rafael Gutiérrez Girardot: “Secularización, vida urbana, sustitutos de la religión” en *Modernismo: Supuestos históricos y culturales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 52.

mundo exigida a todos sus miembros integrantes. Como Emile Durkheim la define, la religión, según su concepción tradicional es «un sistema solidario de creencias y de prácticas relativas a las cosas sagradas, es decir, separadas, interdictas, creencias y prácticas que unen una misma comunidad moral, llamada Iglesia, a todos aquellos que adhieren en ellas».⁴⁷⁷ Sin embargo, no sería totalmente justo establecer una relación de causa directa entre la industrialización y urbanización –símbolos del progreso de la modernidad– y la secularización. Como advierte Thomas Luckmann, hay que ver esta última como la consecuencia directa de la “especialización institucional” que se manifiesta en la pérdida de relevancia de los valores de la institución religiosa que daban significado a la totalidad de la vida humana, y la emancipación de las demás áreas de la influencia religiosa. Esos valores eran la matriz de la vida sociocultural, económica y política.⁴⁷⁸ Por eso, define la secularización como «un proceso de patología religiosa a medir por la decreciente capacidad de atracción de las iglesias».⁴⁷⁹ Ahora bien, la pérdida del poder de atracción y de persuasión de la religión institucional es un paradigma que puede servir para analizar la secularización, tanto en su forma más radical, que defiende la desaparición completa de la religión, como en su versión más suave que postula una reconfiguración religiosa.

Darío Jaramillo se interesa en su narrativa, también, en esa pérdida de confianza en las instituciones católicas –religión predominante en Colombia– que es vista como la consecuencia de una óptica contemporánea más centrada en los valores individuales y en contra de cualquier visión absoluta de la vida humana. El catolicismo aparece como marco histórico que caracteriza a la sociedad medellinense tradicional, y como parte integrante de la vida diaria. Es un elemento fundamental de la identidad colectiva,

⁴⁷⁷ Emile Durkheim: *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Akal, 1982, p. 42.

⁴⁷⁸ Thomas Luckmann: *La religión invisible. El problema de la religión en la sociedad moderna*, Salamanca, Sígueme, 1973, p. 49.

⁴⁷⁹ *Ibid.* p. 33.

siendo la mayor fuerza de cohesión social. Sin embargo, la decadencia de la institución religiosa y la pérdida de la fe cristiana son una realidad muy presente en su narrativa, sobre todo en *La voz interior*. La crisis que padece la Iglesia se hace patente en la impermeabilidad de la joven generación respecto a su discurso de persuasión. Esta reacción negativa se refleja en el abandono de valores y ritos morales y religiosos, tales como la castidad, la asistencia a misa y la confesión. En el siguiente pasaje del diario íntimo de Sebastián Uribe, el discurso religioso aparece como anacrónico en una sociedad antioqueña marcada por un cambio de mentalidad radical:

El tema de Dios es tabú y hay un desprecio por lo religioso. No veo a nadie en la cafetería de la universidad diciendo que viene de comulgar. Ésta es una paradoja muy significativa: las estadísticas dicen que el noventa por ciento de los medellinenses son católicos practicantes, la tradición histórica reza que Antioquia es el pueblo más ortodoxamente católico del país y que más de la mitad del clero colombiano procede de esta tierra. La paradoja consiste en que cuando miro alrededor y veo a mis compañeros, a mis profesores, todos tratan con desdén a la Iglesia y enfocan las creencias como asuntos anacrónicos y anticientíficos. Nadie habla de religión como lo hablábamos en el colegio donde, además, nos ufanábamos de reflejar la realidad de una Antioquia creyente.⁴⁸⁰

La adhesión a la institución eclesiástica se vincula con la aceptación de un mundo tradicional castrante, carente de libertades y antiprogresista. La Iglesia, en la historia de Colombia, se caracteriza, en general, por su complicidad con el mantenimiento del *statu quo* y el orden tradicional establecido. Destaca, asimismo, por su oposición al cambio sociocultural al que aspiran las masas populares.⁴⁸¹ Todo ello

⁴⁸⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz.....op. cit.* p.100.

⁴⁸¹ La Iglesia siempre tuvo una filiación histórica al Partido Conservador en Colombia y participa del mantenimiento del *status quo*: «Condenaba toda idea nueva, contraria a su catolicismo rígido y les asociaba al comunismo, al liberalismo y al diablo». Su espíritu de intolerancia se observa, también, en la

hace de ella una enemiga que debe ser derrocado. La institución religiosa, representada por la autoridad eclesiástica en el Colegio San Ignacio dirigido por los Jesuitas, es denunciada como aparato ideológico que tiene como objetivo el adoctrinamiento del alumnado. Al obstaculizar cualquier emergencia de la individualidad, a través de mecanismos puestos en marcha para fomentar el espíritu religioso entre los alumnos, sólo se crea una religiosidad mecánica, exterior, de barniz. La represión y la manipulación no generan una conciencia religiosa sólida, como se puede notar en el párrafo siguiente:

La religión era un supuesto anterior a todo razonamiento y admitirse católico sin mayor conciencia del asunto era una condición de supervivencia, más fácil de aceptar que la impensable actitud de convertirse en un apóstata. Además, alguien matriculado en San Ignacio [El colegio de los jesuitas] recibía tal baño de religión, que quedaba inmerso, impregnado como una esponja. La misa diaria, los sermones, los ejercicios espirituales, la estricta ortodoxia de la enseñanza, el control normativo y presencial de las conductas y de las palabras de los estudiantes, la represión de cualquier desvío de ciertas formas de apariencia personal, en fin todo estaba diseñado para aceptarse como católico, antes de cualquier razonamiento al respecto.⁴⁸²

Por un lado, el espíritu anti-religioso se manifiesta a través del ateísmo de Nietzsche, que niega cualquier existencia de Dios. La figura divina, según la visión de Bernabé, sólo es producto de los miedos y la ignorancia. A medida que progresa la ciencia, cae esta invención mítica y el hombre se convierte en el nuevo Dios todopoderoso:

incitación a sus fieles a perseguir a los protestantes, apedreando sus hogares y templos, o no atendidos en los servicios hospitalarios de la Iglesia. Esa incitación a la violencia y manipulación de la población para rechazar el cambio aparecen, asimismo, a través de la *Revista Javeriana*: «Poseemos el mayor de los bienes y unos piratas han venido a robarlo. Nos ultrajan y pisotean; van a tomarse nuestras iglesias de las cuales saquearon los tesoros acumulados en centurias de humanismo católico y lo que es peor, están violando el santuario de las conciencias débiles. Y todavía hay quienes piensan que la manera cristiana de proceder es abrir tolerantemente los brazos y sonreír mientras los profanadores de la Iglesia están dentro». Además, luchó contra la laicización de la educación que habían logrado los liberales y, hasta llegó a controlar la vida privada de los colombianos, a través de una campaña de recristianización que prohibía bailes como el mambo, el vals, la mazurca, la polka, la habanera, el chotis, el galope, considerados originados del infierno. Asociaciones como Las Ligas de Decencia, las Juntas de Censura y Acción Católica eran las que se encargaban de mantener el *statu quo*, y castigar a los que se rebelaban. Véase Magdalena Velásquez Toro (coord.): *Las Mujeres en la...op. cit.* pp. 240-245.

⁴⁸² Darío Jaramillo Agudelo: *La voz.....op. cit.* p.83.

*A medida que el hombre descubre los misterios de la naturaleza, va prescindiendo de la fantasmagoría de Dios. Dios es el producto de todos los miedos a lo desconocido que la especie padece. Y en la medida que se aclaren esos enigmas, en esa misma medida Dios se vuelve menos necesario.*⁴⁸³

Esta forma radical de secularización que decreta, sin más, la muerte de Dios y defiende la ruptura total con la religión católica se convierte en un verdadero grito de guerra contra la herencia cultural de la Colombia tradicional. La “fiebre atea” de Bernabé cobra la forma de un parricidio, es una necesidad por acabar con una madre –la Iglesia– que ha amamantado a sus hijos en la dictadura:

La primera ruptura con el mundo del colegio se relaciona directamente en la religión. La mía [habla el narrador] fue una crisis de rechazo. Sentía que los dogmas católicos que dominaban mi vida como verdades incontestables se me habían impuesto desde fuera, sin aceptación libre y deliberada, como parte de un reglamento que había que cumplir. Aprovechando que yo estaba indefenso me sometían a la alternativa: era católico o no era.⁴⁸⁴

Es, pues, muy significativo el hecho de que el ateísmo interese más a los ex-alumnos del colegio de los jesuitas, como Martínez y Bernabé. La afiliación a la doctrina de Nietzsche implica una reacción más radical en la ruptura con la Iglesia. Es todo un acto de rebeldía y exorcismo ante esa vida de mentiras que llevan durante los primeros años de su juventud. La hostilidad hacia la institución eclesiástica está, además, relacionada con el desarrollo de un sentimiento anticlerical que se manifiesta en la pintura caricaturesca que se hace de los curas. Éstos destacan por su falsedad y su falta de autenticidad: su tono de voz es objeto de ridiculización tanto en *Cartas cruzadas* como en *La voz interior*. Luis arroja luz sobre las modulaciones que sufre la voz del cura, según las circunstancias, una voz que intenta paliar, con sus entonaciones de solemnidad y grandilocuencia, el vacío y la falta de profundidad de los discursos. De manera irónica, el novio de Raquel reduce todo el mérito de ascenso en la jerarquía

⁴⁸³ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op cit.* p.99.

⁴⁸⁴ *Ibíd.* p. 95.

eclesiástica a esa habilidad.⁴⁸⁵ Sebastián Uribe comparte con él la desconfianza hacia los representantes de la Iglesia. Además del tono de voz falsa, denuncia la exageración característica de sus profesores del Colegio de los Jesuitas, a través de su tendencia a la teatralización. La caricaturización del cura durante un sermón sobre el pecado de la lujuria pasa por un lenguaje gestual exagerado: «Hablaba del infierno y sus ojos llameaban y sus manos simulaban las torturas de que padecen los condenados».⁴⁸⁶ El cura, como todos “los vendedores de creencias”⁴⁸⁷ es un manipulador cuyo poder se sostiene principalmente por su capacidad de sacar provecho al miedo de la gente, en este caso, al miedo al infierno del alumnado. La doctora Rur, la pitonisa en *La muerte de Alec*, destaca por esa manera perversa de ejercer una dominación sobre los demás. A imagen de todos los adivinos, brujos, chamanes, sacerdotes, hechiceros y nigromantes, forma parte del gremio de “los manipuladores de la credulidad humana”.⁴⁸⁸ El “tú” al que el narrador dirige su larga carta demuestra, a su pesar, la perversa habilidad de la pitonisa al utilizar su voz, manos, y sobre todo ojos, para intimidar y ejercer más dominación sobre su público. Como relata el mismo narrador:

Su mirada actuaba como un instrumento paralizante para enervar tus nervios. “Es una víbora”, te dijiste al sentir su mano fría, su apretón calculado y al encontrar frente a frente unos ojos que operaban como dos agudos y gélidos picahielos.⁴⁸⁹

Por otro lado, el anticlericalismo en la narrativa de Darío Jaramillo va más allá de la mera hostilidad hacia la religión y sus representantes oficiales. Refleja la desinstitucionalización del cristianismo, a través de una forma de secularización que se caracteriza, esencialmente, por el rechazo de la mediación oficial de la Iglesia en la construcción de la conciencia religiosa y por una privatización de la fe católica. Como

⁴⁸⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 104.

⁴⁸⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 77.

⁴⁸⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 103.

⁴⁸⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte...op. cit.* p. 44.

⁴⁸⁹ *Ibíd.* p. 34.

advierte Emile Durkheim, el sentimiento religioso no puede desaparecer del todo, pero asistimos a un debilitamiento de la religión institucional, lo que provoca, irremediablemente, una reconfiguración distinta y nueva de ésta: «En unas palabras, los antiguos Dioses envejecen o mueren, y todavía no han nacido otros [...]. No hay ningún evangelio que sea inmortal y no existe razón alguna para creer que la humanidad ya no sea capaz de concebir uno nuevo». ⁴⁹⁰ En las sociedades postindustriales, apegadas a los valores individuales como nunca antes, los procesos de personalización alcanzan todos los aspectos de la vida. Asimismo, esa gran permisividad afecta a todas las normas rígidas y sistemas de valores que sufren por la tendencia hacia una vida más flexible, “una vida *kit* modulada en función de las motivaciones individuales”. ⁴⁹¹ Por lo tanto, la sacralización de la subjetividad exige, lógicamente, una religiosidad más libre que se desligue de cualquier tutela oficial de la Iglesia, la cual brota, más bien, de las necesidades y deseos individuales de cada creyente. Se trata de una religiosidad cada vez “más subjetiva” y “más privada”, ⁴⁹² cuya construcción se desliga de la tutela de la cosmovisión católica entronizada por la Iglesia como la única manera válida de aprehender la vida.

Ahora bien, la religión es un aspecto fundamental y universal inherente a toda la humanidad. El hombre parece ser un animal creyente, siempre necesitado de una fe, de cierta espiritualidad para dar sentido a su vida. La búsqueda de algo que trascienda su persona, sea lo que sea, y la inquietud por su salvación en la vida en la tierra o/y en el más allá –en el caso de los creyentes– son atavismos que se repiten a través de las generaciones. En su estudio sobre la reconfiguración de la religión cristiana en el mundo contemporáneo, Danièle Hervieu-Léger hace hincapié en el cambio de paisaje religioso que tiene lugar con el movimiento de la contracultura de los años sesenta y setenta, un

⁴⁹⁰ Emile Durkheim: *Las formas elementales de la...op. cit.* p. 398.

⁴⁹¹ Véase Gilles Lipovetsky: *La era del...op. cit.* p. 19.

⁴⁹² Thomas Luckmann: *La religión...op. cit.* p. 98.

movimiento de dimensión mundial que afecta a muchos países del globo. Sin embargo, el sincretismo y la apertura hacia otras formas de espiritualidad son palabras claves para definir este nuevo paisaje religioso. Analiza la gran atracción de corrientes como la cienciaología, las prácticas de ascética o meditación trascendental inspiradas en los místicos orientales, la proliferación de sectas, etc., como signos de la pervivencia de la demanda religiosa.⁴⁹³

En *La muerte de Alec*, las reflexiones del narrador sobre la proliferación en California de toda “clase de nuevas religiones” bien podrían resumir lo que está pasando en el mundo contemporáneo. El hombre se aferra con una desesperación conmovedora a múltiples fórmulas de salvación que se proponen cada día, porque la inseguridad y el desamparo son su día a día. Con estas nuevas religiones, “buscan el madero de la talla exacta de su naufragio”.⁴⁹⁴

La voz interior tiene la particularidad de ser la única novela de Darío Jaramillo que trata con mucha profundidad el asunto de la religión. El escritor colombiano sigue la línea de la reconfiguración a través de la privatización del catolicismo. Su personaje más religioso, el que convierte incluso su fe en una preocupación central de su vida es, obviamente, Sebastián Uribe. Fiel al credo de la primacía de la libertad individual ante cualquier forma de *diktat* exterior a las únicas órdenes de la interioridad, el escritor colombiano reconfigura su visión de la religión católica y la sujeta, exclusivamente, a necesidades sentimentales y emocionales de su personaje. En su búsqueda de fe cristiana, la institución religiosa pierde toda credibilidad, como escribe Sebastián en su diario íntimo: “Señor, no acepto la institucionalidad de tu Iglesia, me ofuscan tus sacerdotes y tus obispos me logran llevar a los límites de la furia”.⁴⁹⁵ Además de la

⁴⁹³ Danièle Hervieu-Léger, Françoise Champion (coord.) : *Vers un renouveau christianisme ?*, Paris, Du Cerf, 1987, pp. 141-142.

⁴⁹⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte...op. cit.* p. 30.

⁴⁹⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 343.

visión unilateral del mundo que impone la Iglesia, el núcleo de su disentimiento con la institución religiosa se encuentra en el sitio desproporcionado que el clérigo otorga al pecado. Como se puede comprobar en su obsesión por el pecado de la lujuria,⁴⁹⁶ que desvirtúa, en cierta manera, el espíritu de la religión: “La religión es asunto de gracia. El pecado existe, pero el pecado no es el centro de la fe, sino la gracia”.⁴⁹⁷ Por este motivo, la pérdida de credibilidad en la Iglesia acarrea una renovación religiosa, como se puede notar en la ampliación de los diez mandamientos del cristianismo. El “undécimo mandamiento” de Sebastián se puede leer como un signo de su peculiar concepción religiosa, un mandamiento dictado por la necesidad de respetar al prójimo y el silencio:

- No estorbarás.
- No te precipitarás.
- No tomarás riesgos innecesarios.
- No desaprovecharás ninguna oportunidad de guardar silencio.
- No interrumpirás.
- No violarás el turno.
- No te entrometerás.
- No dictarás más mandamientos.⁴⁹⁸

Asimismo, el abandono de la práctica religiosa en las iglesias lleva a una renovación del rito mediante fórmulas muy variadas, más conformes con los gustos personales. Sebastián Uribe vive su fe religiosa a través de una nueva forma de oración que es, en realidad, una adaptación del ritual religioso a una de sus mayores pasiones, o sea la música que siempre fue su oxígeno.⁴⁹⁹ Es, según las palabras de su biógrafo y amigo, Bernabé, “un anacoreta que hacía oración mientras leía a Santa Teresa o escuchaba a Monteverdi”.⁵⁰⁰ No sólo reza cuando escucha “*Las Vísperas de La virgen*” de este último, sino también cuando escucha a su músico favorito, Juan Sebastian Bach, en piezas como “Orientación de la Ascensión” o “Misa en si menor”. La música sagrada

⁴⁹⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 346 y p. 77.

⁴⁹⁷ *Ibíd.* p. 347.

⁴⁹⁸ *Ibíd.* p. 329.

⁴⁹⁹ *Ibíd.* p. 297.

⁵⁰⁰ *Ibíd.* p. 50.

de Bach, sobre todo, sustituye a la teología cristiana y se convierte en el elemento que atestigua la existencia de Dios. Sebastián le afirma a Bernabé: “Bach escribió esa música [...] para que sea imposible considerar que Dios no existe”.⁵⁰¹ Escuchar al músico alemán es, por lo tanto, la mejor manera para él de “dar mayor gloria a Dios”,⁵⁰² por lo que le lleva a un “éxtasis místico”⁵⁰³ incomparable. Esa reconfiguración del ritual religioso de la oración a través de la música sagrada destrona a la Iglesia en su papel de tutela de la práctica de la fe. El hombre moderno ya no necesita la mediación de las instituciones religiosas para practicar su religión. La secularización y la desinstitucionalización exigen más flexibilidad tanto en los sistemas de creencias como en las prácticas religiosas. El protagonista de *La voz interior* se construye sus propios rituales para su comunión religiosa y su conexión mística con Dios.

La lectura es la otra fórmula con la cual encuentra su manera personal de vivir su fe como cristiano. San Agustín, San Buenaventura, San Anselmo, San Juan de la Cruz, *Los Ejercicios* de San Ignacio, *Imitación de Cristo* de Kempis, las *Moradas* de Santa Teresa, la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos y Soren Kierkegaard son los sustitutos de la Iglesia en su papel de intermediario entre él y Dios. Se transforman en los nuevos sacerdotes de una religiosidad que se busca a través de la lectura, una religiosidad desprovista de dogmatismo y abierta a la reflexión intelectual, a las puestas en duda y a los interrogantes. Entre estos autores que le ayudan en el “acercamiento a la idea de Dios”⁵⁰⁴ es muy significativo el nombre de Soren Kierkegaard. La influencia del filósofo y teólogo danés en la personalidad de Sebastián Uribe es algo obvio.⁵⁰⁵ Todos

⁵⁰¹ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 98.

⁵⁰² *Ibíd.* p. 39.

⁵⁰³ *Ibíd.* p.108.

⁵⁰⁴ *Ibíd.* p. 296.

⁵⁰⁵ A pesar de haber tenido una educación cristiana muy estricta, Kierkegaard fue un feroz enemigo de la Iglesia oficial contra quien luchaba para defender el cristianismo auténtico. Por medio de artículos y panfletos, se atacaba a la burocratización de la iglesia danesa. Véase Soren Kierkegaard (1813-1855): *Traité du désespoir* (1849); *L'école du christianisme* (1850). Además de la búsqueda de Dios y el disenso contra la Iglesia, comparten asimismo la angustia ante la vida y el carácter introvertido. En

esos autores, y sobre todo, los místicos fueron determinantes en la construcción del mundo ético de Sebastián. Todos sus valores éticos –como veremos un poco más adelante– son influenciados por su filosofía que asocia la idea del hombre bueno con la figura de Dios. Éste se convierte en la figura central que media entre él y sus semejantes, también, entre él y el mundo material.

Con todo, en la narrativa de Darío Jaramillo, la visión del hombre como productor libre de su propia cosmovisión está siempre en competición con todas las formas de explicación absolutas de la vida, con los grandes relatos. Por esa razón, echa también una mirada crítica hacia el discurso político universal que llega a constituir en un momento dado el marxismo en Colombia y en toda América Latina. Hay que señalar que el anarquismo también tiene cabida en su análisis de la juventud del país, como una ideología más entre las muchas que respaldan su disentimiento con la Colombia tradicional y expresan su anhelo de revolución. Este anarquismo se nota, sobre todo, en Claudia en *Cartas cruzadas*, el personaje de Walter Steiggel en *La voz interior* y la muerte que cobra en su versión más activista con Hernández.⁵⁰⁶ Autores como Andrés Caicedo con su novela *¡Que viva la música!* o Rafael Chaparro Madiedo con *Opio en las nubes* (1992) reflejan este espíritu anarquista entre la juventud de aquellos años.⁵⁰⁷ Sobre todo en la última novela, el escritor bogotano lleva el anarquismo, mezclado con el nihilismo, a su máxima expresión. En palabras de Álvaro Pineda Botero:

efecto, como Sebastián Uribe, Soren Kierkegaard lleva, también, una vida secreta a través de su diario íntimo, un verdadero testimonio sobre cosas que intentó disimular durante toda su existencia: su infancia, la educación religiosa severa que recibió, la relación con su padre, los ataques a la doctrina del director espiritual de su padre, el Obispo Mynster etc. El diario se publica tras su muerte con la autorización de su hermano Pedro, y como una confesión póstuma que revela su verdadera personalidad. Véase Sören Kierkegaard: *Diario íntimo*, traducción de María Angélica Bosco, Buenos Aires, Santiago de Rueda, 1955, p. 7. El título original cuando se publica por primera vez es: *Diario de un juez* (1938).

⁵⁰⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz inter...op. cit.* p. 350.

⁵⁰⁷ Véase Andrés Caicedo: *¡Que viva la música!*, Bogotá, Cocultura, 1977; Rafael Chaparro Madiedo (1963-1995): *Opio en las nubes*, Bogotá, Cocultura, 1992.

Lo primero que llama la atención respecto de los personajes es la absoluta falta de valores trascendentales [...]. Los individuos no profesan ideología, religión o creencias; sus comportamientos no están regidos por la ética sino por la oportunidad. No se presentan jerarquías de poder, nociones de patria, progreso o clase social, tampoco de raza o procedencia. No hay ni siquiera ánimo de lucro, interés de ascenso o desempeño profesional. No hay criterios para establecer el bien y el mal. Se vive sin memoria colectiva, sin conciencia de pasado o futuro. No hay proyecto de vida, tampoco deseo de alcanzar un mejor estar. La palabra progreso carece de sentido en el contexto de la obra.⁵⁰⁸

Darío Jaramillo no se detiene demasiado en la presencia de la ideología anarquista. El marxismo tiene más relevancia en su narrativa, pero lo analiza como un fracaso en su proyecto libertador del hombre. Según la visión que tiene de él, se insertaría en el proceso de secularización de la vida y aparecería como mero sustituto de la religión católica en muchos aspectos. Parece existir una necesidad atávica de estar siempre bajo la tutela de un sistema de creencias consagrado por una ideología para dar sentido a la vida. Como se señala en *La voz interior*, «en muchos casos, ese enfrentamiento no liberaba a la víctima de la necesidad de un sistema de pensamiento, un dogma religioso. No en vano la militancia revolucionaria se nutría de alumnos de colegios religiosos y de ex seminaristas».⁵⁰⁹ Esta relación paradójica que traiciona la incapacidad de emancipación verdadera que se postula con la ola revolucionaria supone que la Iglesia, en su labor de producción de “comportamientos militares”,⁵¹⁰ deja una huella imborrable en las mentalidades. Raquel, en *Cartas cruzadas*, señala la analogía que existe entre el marxismo y la institución religiosa católica en su modo de funcionamiento, a través del dogmatismo y la pretensión de detentar el monopolio de la verdad. Los círculos de estudios que participan de las rebeldías uniformadas de aquellos años revolucionarios son «tediosos ritos en los que un gurú que leía a Carlos Marx en voz alta, lo iba acotando con la interpretación más verdaderamente verdadera de la que

⁵⁰⁸ Álvaro Pineda Botero: *Estudios críticos sobre la novela...op. cit.* pp. 84-90.

⁵⁰⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 103.

⁵¹⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 60.

era inútil disentir, sustituto de la misa dominical y del dogma católico».⁵¹¹ Esa relación con la religión caracteriza el marxismo mismo como ideología. La ruptura con la religión por ser considerada antiprogresista se anuncia a través de la famosa frase de Marx, “la religión es el opio del pueblo”. No obstante, la existencia de cierta tendencia a la sacralización, tanto de la doctrina como de sus líderes, contradice los postulados mismos de la ideología marxista. Como señala Alberto Barrera García, el carácter religioso de ésta trasluce a través de la cristalización del culto a los santos que marca el catolicismo, como en el sarcófago de Lenin en Rusia. Asimismo, pone en evidencia el intento de los padres de la Revolución Rusa misma de dar una explicación religiosa al marxismo. Llegan, incluso, a calificarlo como religión del “Tercer Testamento” o de la “Quinta gran religión que ha derivado del judaísmo”.⁵¹²

Ahora bien, la nueva religión es, por exigencia de la uniformidad de comportamientos, contraria al principio de libertad misma. Al pretender crear un mundo homogéneo regido por los principios marxistas y someter la vida y conducta de los discípulos a partir de dogmas, se asfixia y se sacrifica la individualidad. Además, el concepto de libertad, según el pensamiento marxista, está fuertemente ligado al principio de racionalidad. La razón se entroniza como el único criterio válido para la interpretación y la orientación de la vida humana, por lo que se condena todo

⁵¹¹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* pp. 45-46.

⁵¹² Alberto Barrera García, *Marxismo fundamental y religión*, Madrid, Instituto Estudios Políticos, 1975, p. 246.

La posición del marxismo ante la religión supone el rechazo a la irracionalidad, a una proyección del hombre fuera de sí, fuera de su naturaleza. La condena por predicar el servilismo y la resignación, destruir el ímpetu creador del hombre, coartar la autonomía del espíritu humano subordinándolo a una autoridad trascendente y perpetuar injusticias es frecuente cuando hablamos de las derivas del marxismo. Sin embargo, el sistema científico del marxismo, por prescindir del misticismo, parece insuficiente para conseguir la felicidad y la plenitud del hombre. Además del dogmatismo, de la imposición de una visión del mundo a todos sus adeptos y su sometimiento a un régimen comunista dictatorial, los padres de la Revolución Soviética son los que afirman el carácter religioso del marxismo. Ivanoff, Rozanoff, Merezhkovskii y Minskii que forman el grupo llamado buscadores de Dios, son los fundadores de la sociedad filosófico-religiosa de San Petersburgo y aceptan un Dios trascendente, pretenden por medio del marxismo, llegar a la Religión del Tercer Testamento. El segundo grupo formado por Lunacharskii, Gorkii etc., llamado los constructores de Dios, consideraba el Marxismo como la Quinta gran religión derivada del judaísmo.

misticismo, declarando a éste incompatible con el espíritu científico.⁵¹³ A pesar del éxito mundial y la gran esperanza revolucionaria suscitada por la doctrina del pensador alemán, con el transcurso del tiempo, la historia se ha encargado de evidenciar la caída de este gran mito. Los regímenes dictatoriales comunistas de China, la antigua República Soviética o Cuba son ejemplos que ilustran el fracaso de esa gran esperanza revolucionaria que liberaría por fin al hombre de la dominación capitalista y le proporcionaría una vida más feliz en un mundo más justo. El marxismo queda hoy, en la historia, sólo como uno de las mayores utopías del mundo moderno.

Caen los grandes relatos, caen las grandes utopías; la fe en las ideologías, en el progreso y en la redención de la humanidad ya no es válida.⁵¹⁴ El escepticismo contemporáneo no puede respaldar la idea de un mundo construido, según principios homogéneos, y conformado por una sola visión. El principio de la verdad absoluta cede paso al pluralismo de sentidos, determinado por la imposibilidad de encontrar una fórmula unánime, capaz de abarcar y dar una explicación válida de la totalidad de la vida humana. Por lo tanto, las grandes apuestas de la modernidad como la ciencia, la racionalidad o cualquiera de sus utopías ideológicas son sólo algunas hipótesis, entre muchas otras, para intentar explicar los destinos de la humanidad:

⁵¹³ Véase Alberto Barrena García: *Marxismo fundamental y...op. cit.* pp. 186-197.

⁵¹⁴ Véase Jean François Lyotard: *La condición pos...op. cit.* pp. 63-68; Daniel Bell: *El fin de las ideologías*, Madrid, Tecnos, 1964. Bell señala una serie de causas para la declinación de las ideologías en Occidente. Relaciona la caída de la ideología comunista con las calamidades del tipo de los procesos de Moscú, el pacto nazisoviético, los campos de concentración y la represión de los obreros húngaros. Además, entre las otras causas que subraya como responsables del fin de las ideologías están: el fin de las creencias racionalistas y simplistas, la aparición de las nuevas concepciones estoico-teológicas del hombre. Sin embargo, según él, sólo caen las viejas ideologías con vocación universalista, la ideología sigue existiendo en la contemporaneidad, pero bajo una nueva forma: «Y, con todo esto, lo extraordinario es que, mientras las viejas ideologías decimononas y los antiguos debates intelectuales se han agotado, los Estados nacientes de Asia y África están forjando y actualizando, para sus propios pueblos ideologías nuevas de atracción diversa. Son las ideologías de la industrialización, de la modernización, del panarabismo, el color y el nacionalismo. Y en la diferencia distintiva entre las dos especies de ideologías descansan los grandes problemas políticos y sociales de la segunda mitad del siglo XX. Las ideologías de masas del siglo XIX eran universalistas, humanistas y actualizadas por los intelectuales. Las ideologías de masas de Asia y África son limitadas, instrumentales y creadas por los líderes políticos. Las fuerzas impulsoras de las viejas ideologías eran igualdad social y la libertad en su acepción más amplia. El impulso de las nuevas ideologías está en el desarrollo económico y el poder nacional». p. 547.

Es imposible que en la mente humana quepan los misterios del origen de la creación y los enigmas de su propia naturaleza, tampoco es posible que tenga [El marxismo] una visión, que posea las claves de su destino sobre la tierra. La pretensión de haber hallado el hilo conductor de la historia del hombre es, por lo menos, ingenua [...]. Nadie tiene los elementos para enunciar un orden paradigmático, anterior, fatal, verdadero y no meramente hipotético, aunque se llame Hegel o Marx.⁵¹⁵

La ideología en sí misma, como conjunto de ideas que “ofrecen guías o modelos o paradigmas para explicar la experiencia”,⁵¹⁶ cualquiera que sea, no puede gozar de legitimidad en el mundo contemporáneo. Está en contradicción con la falta de autoridad, la libertad individual y el hedonismo, valores intrínsecos al hombre moderno. En *Cartas cruzadas*, con la justificación que da Luis al hecho de mantenerse ajeno a la revolución activa protagonizada por los jóvenes de su época, se confirma esta mentalidad del hombre contemporáneo:

Nunca pertencí a la vanguardia de tantas cruzadas que emprendió mi generación. Con la observación, aprendí que las vanguardias y las cruzadas producen mártires. Desde antes sabía que no tengo carne de mártir y cada día confirmo más que no existe una creencia que valga más que la vida de un hombre.⁵¹⁷

La sociedad ideologizada por excelencia es, por lo tanto, la sociedad de masas. En la narrativa de Jaramillo, el marxismo lleva, lógicamente, a una homogeneidad fomentada tanto por el espíritu dogmático, como por la manera en que echa raíces entre la juventud colombiana. En efecto, penetra dentro del ambiente universitario como un fenómeno de moda que se vehicula, esencialmente, a través de la lectura y comentario de las obras del pensador alemán por parte de los profesores y de los alumnos. El adoctrinamiento pasa por los canales de *El capital* convertido en la “biblia de los universitarios”, la enseñanza del marxismo y una visión que tiene como eje fundamental el materialismo dialéctico.⁵¹⁸ Raquel ironiza sobre el fanatismo con el que el personal

⁵¹⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* pp. 102-103.

⁵¹⁶ Véase Paul Ricoeur: *Ideología y utopía*, Barcelona, Gedisa, 1989, p.30.

⁵¹⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 71.

⁵¹⁸ *Ibid.* p. 47.

docente y sus compañeros viven su fe por la doctrina, y sobre su ilusión de haber alcanzado la autenticidad por intentar ser los *alter ego* de Carlos Marx: «Todos poseían en su cerebro la naturaleza más honda de Marx, su versión más auténtica –siempre la autenticidad–». ⁵¹⁹ Con esta enfermedad ideológica caracterizada por términos como “epidemia ideológica”, “malaria marxista” y “pandemia”, ⁵²⁰ la universidad se convierte, pues, en una especie de microsociedad comunista, cuyos integrantes tienen la obligación de acomodarse a la “normalidad” establecida. Exige la inserción en un sistema de relaciones que absorbe la individualidad en el molde ideológico, desde donde se modifican los comportamientos y se construyen conciencias en conformidad con las ideas vehiculadas. El adoctrinamiento ideológico, como la cultura de masas, sólo desemboca en la instrumentalización de los hombres. Y en este juego de manipulación, éstos se convierten inconscientemente en víctimas cuyas «almas están vacías de tensión interior y de dinamismo: sus ideas, necesidades y hasta sus sueños “no son suyos”». ⁵²¹ Quien encarna más esta mentalidad enajenada del hombre de masa es Martínez, en *La voz interior*. Es un personaje inestable, sujeto al imperio efímero de la moda por lo que, como un monigote sin elección ni conciencia alguna, se deja llevar siempre por los vientos de las últimas tendencias intelectuales en boga. He aquí lo que dice Sebastián respecto a su personalidad:

Hoy de marxismo, ayer de Nietzsche, siempre tendrá una idolatría ideológica que sustituya su imposibilidad de tener una idea propia. Martínez padece de ceguera para percibir la realidad por sí mismo, sin la ayuda de los lentes de algún sistema prodigioso y la moda aprendido en su lista de muletillas. ⁵²²

⁵¹⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 47.

⁵²⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz.....op. cit.* p.103.

⁵²¹ Marshall Berman: *Todo lo sólido se desvanece.....op. cit.* p.16. Ortega y Gasset opone “el hombre selecto” -que es el que se exige siempre más que los demás- con el hombre de masa, un concepto que relaciona con la idea de inferioridad y de mediocridad. Según él, «La masa es el conjunto de personas no especialmente cualificadas [...]. Masa es “el hombre medio”. De este modo se convierte lo que era meramente cantidad –la muchedumbre– en una determinación cualitativa: es la cualidad de lo común, es lo mostrenco social, es el hombre en cuanto no se diferencia de otros hombres sino que repite en sí un tipo genérico». Véase Ortega y Gasset: *La rebelión de las masas*, Edición de Domingo Hernández Sánchez, Madrid, Tecnos, 2003, pp. 125-126.

⁵²² Darío Jaramillo Agudelo, *La voz.....op. cit.* p.101.

Por todas esas razones, con la penetración ideológica del marxismo en el ambiente universitario colombiano, se crea un sistema que no admite ninguna diferencia. Raquel analiza la marginación, tanto de ella como de Luis, dentro de esta perspectiva. No militar significa, en cierto modo, fragmentar la coherencia doctrinal del marxismo, por lo que significa, también, perder automáticamente el vínculo con los demás integrante de la comunidad universitaria. Como afirma ella, la clave de su aislamiento está en su falta de militancia: «Luis no tenía muchos amigos en un medio en donde era considerado como un individuo sin compromiso político, un reaccionario, lo que equivalía a decir un leproso».⁵²³ En el ambiente universitario, el marxismo se convierte en la matriz tanto sociocultural como política, por lo que pervive el círculo vicioso de la enajenación social. No obstante, en esa revolución de la juventud colombiana que refleja la narrativa de Darío Jaramillo, sí hay un resquicio para cierta liberación, que parece efectiva. Nos referimos a la liberación sexual. La contracultura produce una nueva visión de la sexualidad, emancipada y libre ya de la moralización cristiana que le asignaba una función exclusivamente reproductora, como se verá a continuación.

III.3.2. La liberación sexual como expresión de la contracultura juvenil

“La verdadera civilización no está en el gas, ni en el vapor o las mesas giratorias, está en la disminución de las huellas del pecado original”

Charles Baudelaire.

Junto a los cambios económicos y sociales, las pautas de conducta modifican de manera profunda los patrones establecidos. Asimismo, la ya mencionada decadencia de la Iglesia que pierde su poder de persuasión entre el pueblo y, sobre todo, la liberación

⁵²³ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 47.

de la mujer, abren el camino a nuevos valores y conductas sociales. La pérdida de credibilidad en la institución religiosa se puede apreciar, en efecto, a través de la creciente deserción de la práctica y la caída en la proporción de párrocos por habitante en las ciudades y grandes metrópolis. La reducción del analfabetismo entre la población femenina que coincide con el crecimiento de la población urbana participa, también, del cambio en las mentalidades.⁵²⁴ La profunda modificación en la imagen de la mujer contribuye en gran medida, a esta liberación sexual. Así, con un creciente nivel de educación entre la población femenina, hay una recepción más favorable a la utilización de anticonceptivos. Por este motivo, existe una correlación entre este fenómeno y la liberación sexual, que se empieza a notar a partir de los años sesenta. Como subraya Marco Palacios: «La aceptación de los métodos de control natal, entonces la píldora, se explica según los analistas, por el nivel educativo de la mujer a mediados de 1960. Eso explica, la destrucción del tabú sexual y la liberación que se nota en los años 60/70».⁵²⁵ En este contexto de revolución, la moral se hace, en consecuencia, más flexible y cae, también, el tabú sobre la sexualidad. Esta última se desvía de la función asignada hasta entonces por la religión y la moral de la sociedad tradicional, es decir, la función reproductiva. Cabe señalar, sin embargo, que, todavía durante la segunda mitad del siglo XIX cuando iba ganando terreno el espíritu liberal y el capitalismo con la modificación de las relaciones familiares y sociales, se castigaba el incesto. Se castigaba, asimismo, la infidelidad o la pérdida de la virginidad en los códigos penales de Colombia.⁵²⁶

⁵²⁴ Marco Palacios (coord.): *Colombia: país fragmentado....op. cit.* pp. 555-560.

⁵²⁵ *Ibíd.* p. 555.

⁵²⁶ Véase Suzy Bermudez: “Debates en torno a la mujer y la familia en Colombia, 1850-1886” en *Hijas, Esposas y amantes*, Santafé de Bogotá, Uniandes, 1992, p. 149-171. Podemos ver a través del artículo 382 del código penal colombiano de 1890 que sigue vigente hasta el año 1936 antes de la reforma, cómo se castigaba la infidelidad de la mujer, pues la fidelidad era la garante del honor y, en cierto modo, de la estabilidad familiar. En este caso, la ley se volvía muy permisiva hacia los varones encargados de limpiar el honor de la familia, y hasta dejaba impune el asesinato de mujeres: «Cuando el homicidio o las lesiones se cometan por cónyuge, padre o madre, hermano o hermana contra el cónyuge, la hija o la hermana, de vida honesta, a quienes sorprenda en ilegítimo acceso carnal, o en contra el copartícipe de tal acto, se impondrán las respectivas sanciones de que tratan los dos capítulos anteriores [se refiere a los que

Consciente de ser testigo del vertiginoso cambio de valores que vive la sociedad colombiana, Darío Jaramillo indaga en la realidad de su país, particularmente en la nueva actitud sexual de los jóvenes, para evidenciar la crisis de valores y la ruptura con la herencia de la sociedad tradicional. La plasmación de esa nueva realidad concuerda con el caos generado por la crisis de valores en la época contemporánea. En efecto, la juventud revolucionaria que protagoniza su narrativa destaca por una liberación sexual un poco caótica, que no sigue aparentemente ninguna pauta de conducta. Es llevada, a veces, a extremos como la orgía. En *La voz interior*, Bernabé descubre con asombro esta realidad a través de algunos de los jóvenes que acuden a una fiesta organizada en su casa:

La puerta estaba entreabierta y la corrimos para entrar. Nadie se dio por enterado. Tres, cuatro, cinco personas de todos los sexos estaban desnudas y se acariciaban sobre la cama de mis padres. Me quedé aterrado y me aferré al brazo de Eloísa. No entendía. En mi casa había una bacanal. La bacanal transcurría sin que yo participara en ella. Nadie que yo conociera estaba en mi fiesta.⁵²⁷

La sexualidad de esa juventud liberada de la moral de la sociedad burguesa sigue los mismos caminos determinados por la falta de anclaje en la sociedad posmoderna: “Todo lo sólido se desvanece en el aire” diría Marshall Berman. Amén del hedonismo que entroniza la ética del gozo de la vida en el aquí y ahora, es una sexualidad que se

castigan por penas de prisión a quien le quite la vida a su prójimo], disminuidas de la mitad a las tres cuartas partes.

Lo dispuesto en el inciso anterior, se aplicará al que en estado de ira o de intenso dolor, determinados por tal ofensa, cometa el homicidio o cause las lesiones en las personas mencionadas, aun cuando no sea en el momento de sorprenderlas en el acto carnal. Cuando las circunstancias especiales de hecho demuestren una menor peligrosidad en el responsable, podrá otorgarse a éste el perdón judicial y aun eximirse de responsabilidad». Véase Carlos Thorschmidt León: *El artículo 382 del código penal colombiano*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1963, pp. 31-32. Asimismo, de 1821 hasta 1976, se mantuvo el principio de indisolubilidad del matrimonio en la legislación colombiana y, es sólo a partir del año 1936 cuando el adulterio deja de ser considerado delito. Este último, en el caso de ser cometido por una mujer, era uno de los delitos que permitía la obtención del divorcio vincular, y el castigo de esa última con la pérdida de sus derechos sobre sus bienes materiales que pertenecerían, en adelante, al marido. Perderá, también, los derechos sobre sus hijos. Véase Juliana Sarmiento Polo (coord.): *Las relaciones sexuales extramatrimoniales y sus efectos en la legislación civil*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1991, pp. 34-39.

⁵²⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 125.

aferra a lo efímero, otra seña de identidad de los tiempos modernos que vivimos. A propósito de este constante cambio de forma y de rumbo al cual está sujeta la época contemporánea, Zygmunt Bauman habla de “sociedad moderna líquida”.⁵²⁸

Huelga repetir que Esteban es el protagonista más promiscuo de *Cartas cruzadas*, el que más aprovecha la moral permisiva que marca la sociedad colombiana contemporánea, a través de una sexualidad desinhibida en todos los sentidos. Es un adepto al sexo ocasional y sin compromiso en los hoteles, y particularmente, con mujeres casadas. Sus aventuras sexuales alimentan, muy a menudo, la correspondencia que mantiene con su amigo Luis; a veces también, con Claudia. Como se puede apreciar en las siguientes líneas, se convierte en un verdadero experto en la “psicología” de las mujeres adúlteras:

Pero lo que más dicen –todas se preocupan de dejarlo en claro– es:
– ¿Sabes que tú eres el primero después de mi marido?
A todas les contesto que sí, que es algo que se siente sin necesidad de palabras. De todos modos debes contestar que sí y no dejar esa pregunta sin respuesta a riesgo de que se sientan tratadas como putas y te armen un drama, llanto incluido [...]. Aprendí que a esa pregunta hay que responder con un “sí” muy claro, bajo el peligro de que la aventura se te convierta en un melodrama, así ella te haya cabalgado como sólo una experta puede hacerlo y te haya demostrado en la práctica que es una auténtica veterana. Eso sí, siempre tendrás que oírle el cuento del marido. Es preferible oírlo antes de hacer el amor, pero sólo las más versadas te dan un anticipo. Con las novatas es tema post-coitum.⁵²⁹

La secularización de la vida desacredita y condena al olvido las doctrinas de la Iglesia sobre la importancia de la familia, los hijos y el matrimonio. En general, en todas las sociedades tradicionales, son las mujeres los canales por los que se perpetúan esos valores. Con todo, en *Cartas cruzadas*, son las mujeres casadas las que

⁵²⁸ Zygmunt Bauman: *Vida líquida* (Traducción de Albino Santos Mosquera), Madrid, Paidós, 2006. p. 9. Utiliza el término de “sociedad moderna líquida” para traducir el cambio de las condiciones de actuación antes de que las formas de actuar se consoliden en hábitos y en rutinas determinadas en los tiempos actuales. Añade que en la sociedad moderna líquida, «la condiciones de la acción y las estrategias diseñadas para responder a ellas [las capacidades y discapacidades] envejecen con rapidez y ya son obsoletas antes de que los agentes tengan siquiera opción de conocerlas adecuadamente». Véase p. 9

⁵²⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* pp. 16-17.

protagonizan, en su mayor parte, el tema de la liberación sexual, por lo que se agudiza la emancipación de la sexualidad de cualquier consideración religiosa o moral. Hay más, Carlota en *Cartas cruzadas* y Laura en *La voz interior* son dos personajes que asumen como nadie esa feminización de la liberación sexual en la novela de Darío Jaramillo. La primera encarna con frialdad y lucidez el carácter de la mujer liberada que se aleja de la imagen clásica de la mujer orientada hacia las emociones o afectos, la sensibilidad y el amor. Ella hace una separación drástica entre su sexualidad y su mundo emocional. Es ella quien se encarga de recordarle a Esteban las reglas del juego cuando éste empieza a mezclar los sentimientos en esta aventura sexual:

No me interesa el amor, no quiero la intimidad de nadie [...]. Siento la necesidad física de hacer el amor de la misma manera que me da hambre o que el cuerpo me pide sueño o ejercicio. Una función biológica que se satisface con un hombre. Ese hombre es útil, como el profesor de tenis mientras satisfago la necesidad, mientras transcurre la clase.⁵³⁰

La segunda, Laura Arango, como ya se menciona en el primer capítulo del presente trabajo, lleva, por su parte, esa feminización de la liberación sexual a su punto máximo. Es impermeable al sentimiento de culpa que se apodera de su hermano, Eliecer, con quien tiene una relación incestuosa. Sobre todo, años más tarde, sigue asumiendo sin remordimiento alguno ese episodio de su vida. Ofrece una imagen de mujer fuerte en cuanto a la resistencia ante el *diktat* de la sociedad y su moral burguesa.⁵³¹ Todo ello sólo evidencia la ruptura con el acervo social de la Antioquia tradicional, y la entrada a una nueva era dominada por la moral permisiva, una moral sujeta a la libertad individual. En el párrafo siguiente, Luis resume de manera muy acertada el cambio que se está operando en la sociedad colombiana:

De la penicilina –que mató el horror a la sífilis– a la píldora – que acabó con el riesgo del embarazo– se completó la caída de los tabúes. Somos los inventores de la promiscuidad. El sexo se ha convertido en algo importantísimo y se ha desligado del amor [...]. Lo que sucedió con la liberación sexual consiste en que

⁵³⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 230.

⁵³¹ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* pp. 146-152.

*la ubicación de la moral ascendió unos centímetros, de los genitales a la panza, y los nuevos preceptos éticos se ordenan para la dieta.*⁵³²

Así pues, el cambio de mentalidad relativo a las cuestiones de la sexualidad refleja asimismo el contraste entre dos mundos opuestos. La familia Uribe en *Cartas cruzadas* es una metáfora de la sociedad colombiana dividida entre un orden burgués en decadencia que intenta resistir, a toda costa, al aniquilamiento por el nuevo orden consagrado por el espíritu liberal y la moral permisiva. Por una parte, Rafael Uribe y su hija María encarnan los valores tradicionales y el puritanismo, por lo que esta última se escandaliza cuando sorprende en una posición incómoda a Raquel y a su novio en la habitación:

Una mañana entró a mi cuarto y nos encontró desnudos, amándonos. Alcanzamos a verla, su cara como un tomate, cerrando la puerta [...]. Después me mandó una carta regañándome por el asunto [...]. María es tan puritana y anticuada como lo era mi padre.⁵³³

Por otra parte, Claudia y Raquel encarnan la ruptura generacional y disfrutan “escandalizándola”.⁵³⁴ Si la segunda está en contra del matrimonio y vive su amor con Luis en el concubinato, la primera se muestra, sin embargo, más rebelde. Más que una mera inclinación sexual, el lesbianismo de Claudia aparece, sobre todo, como una verdadera bandera revolucionaria en su familia: «Cuando me di cuenta, ya con un hijo y un matrimonio fracasado, de que me gustaban más las mujeres que los hombres, me apresuré en notificárselo con el exclusivo propósito de mortificarlo». ⁵³⁵ Es una rebelión en contra de la falta de tolerancia de su padre, y a través de su personaje, en contra de toda una sociedad considerada anticuada que impone su verdad sobre la sexualidad como la única aceptable. Su actitud rebelde se aviene perfectamente al espíritu posmoderno marcado por la pluralidad como una de las bases del ideal de

⁵³² Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* pp. 72-73. El subrayado es mío.

⁵³³ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 41.

⁵³⁴ *Ibíd.* p. 41.

⁵³⁵ *Ibíd.* p. 391.

emancipación, más allá de la heterosexualidad “obligatoria”. La multiplicación de opiniones favorecida, sobre todo, por la “babel informativa” contemporánea imposibilita un punto de vista unitario y unívoco. Como señala Gianni Vattimo en *La sociedad transparente*, el mundo de la comunicación generalizada que vivimos gracias al desarrollo de los *mass media* tiene como consecuencia la visibilización de las diferencias. Las minorías étnicas, sexuales, religiosas, culturales, estéticas, hasta aquí silenciadas por una visión uniforme de la vida que imponía su ley y las menospreciaba, toman la palabra y se hacen oír.⁵³⁶ Por consiguiente, la sociedad contemporánea destaca por una mayor apertura, consideración y reconocimiento de las otras identidades sexuales. La propia Claudia analiza las razones de su enfrentamiento con su padre desde esta perspectiva: «Yo desafiaba a mi padre porque él no me respetaba como persona, para él no existía en el mundo más verdad que su propia verdad. No podía concebir que yo sintiera el mundo de manera distinta».⁵³⁷ No obstante, pese a la liberación sexual que acaba con el tabú, como subraya Laura Arango en *La voz interior*, «cuando la virginidad perdió su valor de cambio y la homosexualidad comenzó a ser admitida socialmente, aun con todo el espíritu de tolerancia»,⁵³⁸ el lesbianismo de Claudia sigue siendo un tema intocable en la familia Uribe. La propia Raquel, a pesar de formar parte de una generación iconoclasta, liberada de la moral tradicional, muestra algunas reticencias hacia la orientación sexual de su hermana Claudia: «Poco a poco fui venciendo mi pánico a la lesbiana [a Juana] [...]. “Raquel cree que las lesbianas comemos gente”, se burlaba de mí Claudia al principio para vencer mis temores».⁵³⁹

Por este motivo, en la creación de una contracultura como modo de expresar un rechazo a la herencia cultural tradicional, la juventud de la narrativa de Darío Jaramillo

⁵³⁶ Gianni Vattimo: *La sociedad transpar....op. cit.* p. 84.

⁵³⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas....op. cit.* p. 396.

⁵³⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 147.

⁵³⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas....op. cit.* pp. 36-37.

no es homogénea en su visión de la liberación sexual. Se caracteriza más bien por la diversidad de mentalidades, opiniones y enfoques. Como ya se ha visto, excepto el lesbianismo de Claudia que es sólo una elección de orientación sexual tan válida como cualquier otra, la opción heterosexual es la que caracteriza a la mayoría de sus personajes. Por otra parte, la sexualidad desenfundada está más presente en *Cartas cruzadas*, particularmente con Esteban, que en *La voz interior*. Sebastián Uribe, si bien tiene su primera experiencia sexual con Laura Arango, después de la muerte de su esposa Eva Peres, apenas vuelve a conocer a otras mujeres durante el resto de su vida. Se toma al pie de la letra la expresión “hacer el amor”, como su amigo Bernabé que se mantiene casto hasta encontrar a su esposa. Ella se convierte desde entonces en la única mujer con quien mantiene una relación física:

Aquella charla con el doctor Bernabé Uribe fue definitiva en la vida de Sebastián como en la mía. Me mantuvo casto. Seguí con fidelidad la norma de hacer el amor con amor y –parece insólita la confesión en un hijo de los sesenta–, salvo una alcohólica iniciación que recordaba con vaguedad, sólo conocí mujer cuando me acosté con Eloísa.⁵⁴⁰

Luis y Raquel, también, se caracterizan más bien por la castidad y la monogamia. Se desmarcan, en cierto modo, de la tendencia general de su generación hacia una sexualidad desenfundada. Raquel descubre los placeres carnales con el único amor de su vida: «Las amigas, que me acosaban para que me apresurara a perder la virginidad y yo sin encontrar a nadie hasta el día en que apareció Luis y supe que era él».⁵⁴¹ La única experiencia que tiene Luis antes de encontrarse con ella es una pequeña iniciación al sexo oral, con Stella, una chica del vecindario.⁵⁴² La sexualidad para esos personajes no se desliga del amor, al contrario, está fuertemente ligada con este sentimiento. Su visión de la revolución sexual no va más allá del aprovechamiento de la libertad de practicar el sexo sin la obligación de casarse, en una sociedad emancipada de la religión católica,

⁵⁴⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 82.

⁵⁴¹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 57.

⁵⁴² *Ibid.* p. 13.

una sociedad que se vuelve cada día más permisiva con su moral. Cabe señalar, sin embargo, que Luis quebranta en un momento esta visión cuando cambia de oficio. Su transformación en narcotraficante supone, también, romper con una monogamia que dura casi una década.⁵⁴³

Toda esta apuesta por la heterogeneidad dentro de la revolución cultural de la juventud demuestra una voluntad, por parte del autor colombiano, de negar cualquier forma de uniformización sociocultural o ideologización. Está en sintonía, de este modo, con el espíritu posmoderno: la cohabitación sin exclusión de todos los tipos de comportamientos es la clave y sobre todo, la cautela en no transformar los márgenes en nuevos centros. La contracultura como ruptura con el acervo heredado de la sociedad tradicional y la emancipación de ésta no tiene que imponer, como el sistema que rechaza, una visión del mundo o entronizar nuevos convencionalismos. La libertad individual y, sobre todo, la autenticidad constituyen un credo que los héroes de Darío Jaramillo intentan hacer suyo siempre.

La revolución sexual se hace patente, también, en el erotismo presente en su narrativa que tiene una larga trayectoria, por otro lado, en la literatura colombiana. Ya se empezaba a notar a través de novelas como *María* de Jorge Isaac (1867), *Manuela* de Eugenio Díaz (1858), *Tránsito* de Luis Segundo Silvestre (1886).⁵⁴⁴ Sin embargo, en la expresión del erotismo es como si existiera una especie de «consenso general acerca del

⁵⁴³ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p.521.

⁵⁴⁴ *Manuela* de Eugenio Díaz (1803-1865) y *Tránsito* de Luis Segundo Silvestre (1827-1887) son la historia de dos mujeres, víctimas del machismo, consideradas como objetos sexuales por hombres más fuertes. En efecto, Tadeo el conservador, obsesionado por su deseo del cuerpo de Manuela, perseguirá a la muchacha y lo intentará todo para separarla de su amante, Dámaso. Manuela muere en un incendio cuyo responsable es el mismo Tadeo. Tránsito vive, también, una historia parecida: tiene que huir con toda su familia, por las amenazas y el peligro que constituye Urbano. Ese rico hacendado pretende poseerla sexualmente y, como Manuela, muere también a manos de Urbano que la hiere mortalmente. Véase Fernando Ayala Poveda: *Manual de literatura colombiana...op. cit.* pp. 247-254. Asimismo, hay que señalar que *Manuela* es considerada como la primera novela de la violencia en Colombia, por protagonizar el conflicto ideológico entre liberales y conservadores, representados respectivamente en la novela por el joven intelectual bogotano que llega al pueblo con sus ideas progresistas y Tadeo y sus amigos. Véase Raymond L. Williams: “*Manuela*: la primera novela de la ‘violencia’ ” en Jonathan Tittler (coord.): *Violencia y literatura en Col...op. cit.* pp. 19-40.

decoro con que los autores tenían que “decir” el cuerpo». ⁵⁴⁵ En *María*, por ejemplo, su representación es muy tímida. Juan, el hermano menor de Efraín, es quien sirve de puente entre este último y su amada María para transmitirle el beso, y el sentir de su cuerpo. Desempeña, de este modo, un papel de intermediario entre los dos amantes:

Yo lo estaba alzando ya en mis brazos y María lo esperaba en los suyos: besé los labios de Juan entreabiertos y purpurinos, y aproximando su rostro al de María, pasó ella los suyos sobre su boca que sonreía al recibir nuestras caricias y lo estrecho tiernamente contra su pecho. ⁵⁴⁶

Es sólo a partir de los años treinta, con el crecimiento de las ciudades, cuando el cambio de mentalidades acerca de la sexualidad empieza a hacerse más notable en la literatura colombiana, por lo que Alfonso Romero Aguirre hace su famosa llamada:

Hemos de iniciar la muerte definitiva del miedo a las palabras; aceptaríamos el remilgo, a cambio de borrar del idioma las palabras aludidas [...] Rompamos la conspiración del silencio que se quiere hacer a las relaciones sexuales, y sobre la psicología de ellas, pronuncemos el Fiat Lux, o el grito de Goethe en su agonía. ⁵⁴⁷

La novela de Eduardo Zalamea Borda, *4 años a bordo de mí mismo* (1934) es, al respecto, el mejor ejemplo para mostrar esta disposición de la novela colombiana por romper el silencio sobre la sexualidad. Ese *bildungsroman* narra la historia de un adolescente bogotano que sale de su ciudad hacia la Costa Atlántica. Son cuatro años de viaje durante los cuales transita de la adolescencia a la mayoría de edad, lo que supone, también, su despertar sexual que sigue un ritmo *in crescendo*. Lo erótico pasa primero por la naturaleza que tiene en la fantasía de ese joven toda la sensualidad de la mujer; una naturaleza susceptible de despertar su deseo sexual: «La tierra va tomando –con el calor– la movilidad del cuerpo femenino [...]. Onduladas llanuras de donde surgen

⁵⁴⁵ J. Eduardo Jaramillo–Zuluaga: “Del erotismo en la novela colombiana” en Karl Kohut (coord.): *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barba...op. cit.* pp. 217-225. Alfonso Romero Aguirre hizo esa llamada en su tesis de derecho presentado en la Universidad de Cartagena.

⁵⁴⁶ Jorge Isaac: *María...op. cit.* p. 132.

⁵⁴⁷ J. Eduardo Jaramillo–Zuluaga: “Del erotismo en la novela colombiana” en Karl Kohut (coord.): *Literatura colombiana hoy: imaginación y barba...op. cit.* pp. 217-235.

cálidos perfumes, como vientres femeninos. Valles penumbrosos, redondo, herbosos como las axilas». ⁵⁴⁸ Luego, la tensión sexual va subiendo hasta llegar a la explosión a través de la relación carnal con Rosita: «No pude contenerme. Mi mano se dirigió a uno de sus senos [...]. El viento azotó sus enaguas de zaraza. Media hora después estábamos muy pálidos». ⁵⁴⁹ No obstante, parece que los novelistas colombianos, quizá más preocupados por la violencia bipartidista que marcaba su tiempo, tardaron, en general, en responder de manera positiva a esa llamada. Se pueden apreciar algunas manifestaciones de erotismo en novelas como *La casa grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio o *La hojarasca* (1955) de Gabriel García Márquez, pero sigue siendo de manera tímida. Es sólo con los años cuando se puede hablar de una verdadera estética del erotismo en la narrativa colombiana.

Darío Jaramillo participa, también, de este espíritu. El erotismo está presente tanto en su poesía como en su narrativa. En su libro *Poemas de amor* (1986), es una fuerza cuyo poder e intensidad se expresa a través del fuego. ⁵⁵⁰ En toda su narrativa, el erotismo es más bien la celebración del goce de dos cuerpos amándose o, sencillamente, una sublimación del cuerpo. No obstante, existen dos ejemplos que rompen esa línea, precisamente en *Novela con fantasma* y en *Cartas cruzadas*. En la primera, la fuerza sexual es utilizada como un poder para vencer el otro. La entrega de Ruth después de un largo tiempo de castidad sólo es motivada por la venganza: afirmar el gran poder que

⁵⁴⁸ Eduardo Zalamea Borda (1907-1963): *4 años a bordo de mí mismo*, Bogotá, Oveja Negra, 1985, p. 14. Fernando Ayala Poveda subraya el carácter revolucionario de esa novela en cuanto al tema de la sexualidad. He aquí lo que escribe al respecto: «En su tiempo, Cuatro años a bordo de mí mismo cruza el espacio nacional como una tempestad. No como la tormenta vargasviliana denigrada por el establecimiento oscurantista de América Latina (lectura motivada por una represión sexual que se hace enfermiza), sino más bien como la tormenta propiciada por Kabafis, Henry Miller y otros príncipes del cuerpo. Después de nuestra edad media (todavía quedan rezagos), Zalamea Borda publica su novela y estremece el doble moralismo de los patriarcas que han reinado a holganza. Un tema sobre el goce o sobre la insurrección de los sentidos inmediatamente produce un resquemor entre los desconcertados próceres sin estatua». Véase *Manual de la literatura colomb...op. cit.* pp. 330-334.

⁵⁴⁹ *Ibid.* p. 109.

⁵⁵⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *Aunque es de noche*, Madrid, Cruz del sur, 1999, poema 8, p. 41: «Tu lengua, tu sabia lengua que inventa mi piel, tu lengua de fuego que me incendia, la lengua que crea el instante de demencia, el delirio del cuerpo enamorado tu lengua, látigo sagrado, brasa dulce, invocación de los incendios que me saca de mí, que me transforma».

tiene sobre Don Lázaro a Elías que no acepta la relación de su padre con su joven amante. El hijo sospecha que sólo está interesada por el dinero del viejo:

Entra al baño y se entrega a don Lázaro por fuerza de un impulso, por fuerza de la rabia, por fuerza de volver verdad la frase de Elías. Qué venganza, treinta y pico años después, contra nadie, contra el fantasma de uno de los muchachos. Ha tomado posesión de don Lázaro. Lázaro es de ella. Y sus millones también lo serán.⁵⁵¹

En la segunda novela citada, *Cartas cruzadas*, Marta es quien aprovecha su *sex appeal* para ejercer un poder enajenante sobre Esteban, y manipularle a su antojo. Consciente del gran poder erótico de su cuerpo, seduce a su víctima estimulando al máximo su deseo sexual para luego dejarlo sin saciar. De ahí su apodo de “Virgen puta” que: «Provoca y no complace. Estimula y se esconde».⁵⁵² A este respecto, Foucault subraya la interdicción, la censura, la denegación como formas y mecanismos de poder y dominación que la sociedad ejerce sobre la sexualidad. Asimismo, señala la conversión del sexo en arma en las relaciones entre los diferentes miembros de la sociedad. El sexo puede servir como eficaz instrumento de dominación y, también, de manipulación:

Entre hommes et femmes, entre jeunes et Vieux, entre parents et progéniture, entre Éducateurs et élèves, entre prêtres et laïcs, entre une administration et une population. Dans les relations de pouvoir, la sexualité n'est pas l'élément le plus sourd, mais un de ceux, plutôt, qui est doté de la plus grande instrumentalité : utilisable pour le plus grand nombre de manœuvres, et pouvant servir de points d'appui, de charnière aux stratégies les plus variées.⁵⁵³

La mansión de Araucaíma (1973), la novela del escritor colombiano Álvaro Mutis, es una ilustración de esa instrumentalización del erotismo. Allí, la fuerza sexual es destructiva y lo erótico se convierte en el eje central de los juegos de manipulación y

⁵⁵¹ Darío Jaramillo Agudelo: *Novela con...op. cit.* p. 70.

⁵⁵² Darío Jaramillo Agudelo: *La voz....op. cit.* p. 372.

⁵⁵³ Michel Foucault: *Histoire de la sexualité, Vol. I: La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 136. Las relaciones de poder «Entre hombres y mujeres, jóvenes y viejos, padres y progenitura, educadores y alumnos, padres y laicos, gobierno y población. La sexualidad no es el elemento más sordo en las relaciones de poder, es más bien uno de los elementos dotados de la mayor instrumentalización utilizable, para el mayor número de maniobras y capaz de servir de apoyo, de bisagra, a las más variadas estrategias». La traducción es mía.

de dominación. Es lo que acaba, por lo tanto, con la paz y la armonía que reinan en la mansión por la muerte de La Machiche, Angela y el Piloto. Los demás habitantes se resuelven, también, a abandonar la mansión después de esa tragedia.⁵⁵⁴

Excepto los dos ejemplos mencionados, en la celebración del cuerpo, Darío Jaramillo juega con dos tendencias principales que se alternan. A veces, el erotismo es vivido directamente por los protagonistas, a través de dos cuerpos que se tocan, se enlazan y se aman con frenesí. En otras ocasiones, se vive de manera indirecta, desde la lejanía, mediante el recuerdo o como sueño inalcanzable. A pesar de todo ello, el autor colombiano reconoce no ser consciente de la proporción que tiene el erotismo en su obra literaria⁵⁵⁵, pero con el poema dedicado a Eros en *La voz interior* se nota una clara disposición para responder, de manera positiva, a la llamada de Alfonso Romero Aguirre de “decir el cuerpo”. Con un lenguaje muy sugerente, se homenajea a este dios símbolo del amor en la mitología grecorromana, personificación del deseo; un dios que tiene como función posibilitar la atracción entre los seres vivos:

EROS

Me entregas
tu más dulce
secreto:
te contorsionas
exprimiéndome
y me comunicas
un desquiciado frenesí
con tu gemido
lujurioso.⁵⁵⁶

En *La voz interior*, tanto el despertar sexual de Sebastián como de Bernabé pasan por la influencia de los *mass media* en su vida. Ambos descubren el poder del erotismo a través del cine. Las primeras mujeres que encarnan el cuerpo femenino ideal, y el

⁵⁵⁴ Álvaro Mutis: *La mansión de Araucaíma*, Madrid, Siruela, 1997.

⁵⁵⁵ Véase “Entrevista personal a Darío Jaramillo” en Anexo, p. 534.

⁵⁵⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz.....op. cit.* p. 539.

símbolo de la sexualidad en su imaginación de adolescentes inocentes son las hermosas actrices que ven en las películas. Estas mujeres virtuales son las que alimentan sus primeras fantasías sexuales, y las que conforman, por lo tanto, todo su mundo erótico.

Como señala Bernabé:

Estaban primero –primero en el tiempo y primero en la cosmogonía de lo erótico– los amores míticos, los arquetipos de mujer, los ideales del deseo fabricados por el cine para nosotros. Sebastián tenía debilidad para las actrices europeas. Sus amores imposibles se llamaban Ingrid Bergman o Claudia Cardinal según la película más reciente.⁵⁵⁷

La hermana mayor de su mejor amigo, Bernabé, encarna otro cuerpo del deseo que estimula el despertar sexual y nutre las fantasías eróticas del joven Sebastián: «Entre todas las mujeres que conozco, Simona es la que más deseos me provoca. Me enloquece verla caminar, siento el impulso de morder esa carne dura y elástica, esos labios que mis labios no podrían abarcar».⁵⁵⁸ Esta sublimación del cuerpo femenino como fuente inagotable de erotismo y de sensualidad se nota, esta vez, en *Cartas cruzadas* en la fuerte atracción sexual que provoca en Esteban la visión de Carlota. El amigo de Luis “dice el cuerpo” con un lenguaje que sublima toda la sensualidad de su amante, su capacidad de despertar en él un torbellino de deseos sexuales tan poderosos como los que se apoderan de él. Es, además, un canto a la sensualidad que ofrece a la vista del lector un cuadro muy estético por su gran expresividad descriptiva:

Nunca en el mes anterior la vi como ahora, en la penumbra del bar, ese pelo suyo que despide destellos de luz por el solo brillo de su negrura, ese perfil suyo marcado por la luz que venía de atrás y que le delineaba unas hermosas facciones, un vestido fresco, de algodón, que le dejaba ver el contorno de sus senos pequeños y erguidos, la mano, con un diamante en el dedo anular, una mano grande, delgada, sensual, que sostenía un cigarrillo. Ni la vi saludándome, ofreciendo un trago [...]. Sólo la pensé en pleno orgasmo, delirando, llevándome al fin del mundo.⁵⁵⁹

⁵⁵⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz....op. cit.* p. 104.

⁵⁵⁸ *Ibíd.* p. 105.

⁵⁵⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 228.

En esta novela epistolar de Darío Jaramillo, la magia de Eros opera, muy a menudo, desde la lejanía y, a través de los recuerdos del gozo de los sentidos experimentados durante comuniones carnales ya vividas en el pasado y, de la intensidad del encuentro entre dos cuerpos que se desean. En una carta que Raquel le escribe a su Luis desde Bogotá, ella invoca el recuerdo de su último encuentro sexual con él para no sólo expresarle la añoranza de su cuerpo tan deseado, sino también para revivir en su mente toda la intensidad de la relación física vivida horas antes:

No estoy en ninguna parte si no estoy a tu lado, contigo. So no puedo tocarte. Hoy, cuando la primera luz del día me regaló el agua de tu lengua, la ducha cayéndonos, nosotros elevándonos, tu abrazo húmedo humedeciéndome por dentro, entraña a entraña, beso bajo el chorro, largo beso.⁵⁶⁰

El erotismo es sustentado por una estética de la nostalgia, con la obsesión por un paraíso sexual muy presente en la memoria, pero que las circunstancias presentes impiden alcanzar. Esteban, acorralado por su deseo del cuerpo de una Carlota imposible de lograr, posee a su amante en un delirio erótico, como se puede notar en el siguiente pasaje. La fantasía se nutre de una experiencia, quizás lejana en el tiempo, pero presente en la memoria, por lo que aumenta la belleza poética del pasaje:

Ella estaba presente en mi deseo. No conversando, brindando, sonriendo. Se me aparecía desnuda, gimiendo, diciendo más, más [...]. Me veía con la lengua explorando sus más sagrados lugares mientras su boca hacía émbolo en mi centro de gravedad, repasaba detalle a detalle todos nuestros coitos desafortunados y no me conformaba con una reemplazante. Tenía que ser Carlota.⁵⁶¹

El erotismo es, pues, la consagración de una sexualidad estimulada y fomentada por la fuerza del deseo, una sexualidad que sólo obedece a la imperativa llamada de ese deseo. Por eso, siempre se presenta como un claro desafío al tabú sexual fomentado por una religión católica. La Iglesia encarna la represión moral ejercida sobre una sexualidad más libre, más auténtica, más sujeta a los impulsos naturales de la libido que

⁵⁶⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas....op. cit.* p. 320.

⁵⁶¹ *Ibid.* pp. 226-227.

a los principios morales. Es el garrote que intenta amordazar la voz del deseo carnal: «Un enardecido cura español se refirió con saña al pecado de la lujuria. Hablaba del infierno y sus ojos llameaban y sus manos simulaban las torturas que padecen los condenados».⁵⁶² Georges Bataille, en *Las lágrimas de Eros*, subraya la condena del erotismo por el cristianismo que lo considera como un desafío a la razón y como un pecado que hace surgir en la tierra el mundo de los placeres cuyo gozo sólo debe ser aceptado después de la muerte, y en el paraíso. Según él, la relación de pecado que la Iglesia asocia al erotismo ya aparece en la pintura de la Edad Media bajo el aspecto de condena y como representación del infierno.⁵⁶³ Así se afirma en *La voz interior*:

Del sexo como función natural. De la necesidad de la caricia como mecanismo biológico. Búsqueda de los cuerpos, curiosidad y satisfacción recíproca de organismos furiosamente vivos que necesitan este desaforado rozamiento, este morderse y babearse, así como necesitan respirar.⁵⁶⁴

De este modo, el erotismo es la reivindicación de una sexualidad del ser humano, regida ante todo por la primacía de su autenticidad ante cualquier norma de conducta sexual impuesta por la cultura. Sólo puede ser la expresión del hombre liberado del tabú y las prohibiciones que rodean el sexo, por lo que Georges Bataille lo define como: «Una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y del cuidado que dar a los hijos».⁵⁶⁵ Lo relaciona, asimismo, con la interioridad misma del hombre y, por lo tanto, con la autenticidad, entendida como un actuar desde las propias normas de conducta que uno mismo descubre: «El erotismo es uno de los aspectos de la vida interior del hombre».⁵⁶⁶ Esa relación entre erotismo y autenticidad es lo que sugiere a su vez Carlota cuando se refiere al tipo de relación que mantiene con Esteban: «No existiremos más que como cuerpos desnudos que se satisfacen, no como vidas que

⁵⁶² Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 77.

⁵⁶³ Georges Bataille: *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 100.

⁵⁶⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 231.

⁵⁶⁵ Georges Bataille: *El erotismo.....op. cit.* p. 15.

⁵⁶⁶ *Ibid.* p. 33.

llevamos por fuera de nuestra cama de hotel». ⁵⁶⁷ Esta desnudez significa despojarse de toda la carga cultural heredada y convertirse en personas libres del peso de la moral social. Con ella, se hace la dicotomía entre una sexualidad que se expresa desde la libertad más auténtica del ser y una sexualidad sujeta a las reglas impuestas desde el exterior. Dicha norma de conducta sobre una sexualidad regida por la autenticidad es lo que seduce a los personajes de Darío Jaramillo. En efecto, Sebastián es un fiel seguidor de la voz que resuena en su interior. La única norma a la cual obedece respecto a su actividad sexual es la que le trasmite su padre. Se trata de una ley ética interiorizada, la cual se aviene con su deseo más íntimo de respetar al prójimo: «Si no amas a tu pareja cuando haces el amor, la estás utilizando, la has convertido en un mero instrumento de tu lujuria. Eso es pecado: hacer el amor sin amor». ⁵⁶⁸ Así pues, el pasaje siguiente que relata sus sentimientos tras la realización y la concreción de su deseo sexual con Simona, confirma la interiorización de esa norma:

Ni se repetirá [la danza]. Porque lo que sorprende es encontrar que con un contacto breve, de pies, sin desvestirnos, pero tan intenso que me llevó al orgasmo, se me agotó el deseo de Simona. [...], no me inspiraba ni ternura ni pasión, me parecía una muchacha hermosa que se sabe mover en la danza, pero había perdido todo el magnetismo salvaje que me inspiraba hasta hacía apenas un rato. ⁵⁶⁹

Al consagrar el carácter efímero del deseo y de su satisfacción, el erotismo exacerba en dicho pasaje la destrucción del tabú sexual. Aniquila al mismo tiempo la función reproductora de una sexualidad que sólo se admite dentro del matrimonio y su moral que conlleva la fidelidad a una sola y única pareja. Por esa razón, el erotismo en *La voz interior* nunca aparece en la relación matrimonial entre Sebastián y su mujer Eva. Cuando se refiere a este breve matrimonio acabado por la muerte súbita y brutal de Eva, lo que suele destacarse es más bien la intensidad del amor que los unía:

⁵⁶⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 231.

⁵⁶⁸ Darío Jaramillo Agudelo, *La voz...op. cit.* p. 81.

⁵⁶⁹ *Ibid.* p. 111.

El párrafo anterior te-y me- demuestra que no soy capaz de hablar de ella. Tan sólo decirte que estoy contagiado de ella. Que el solo contacto de su mano modifica el universo. A uno lo cambia el amor. [...] No me reconocerías, mi querido Bernabé. Bastó que me enamorara a primera vista. Sin saber siquiera su nombre. Me enamoré y soy otro.⁵⁷⁰

La única marca de erotismo que concierne a esa relación matrimonial aparece bajo la forma de un recuerdo después de la muerte de Eva, y demuestra una clara voluntad de desmarcar el erotismo del ámbito de toda norma social establecida. Es con una tristeza desgarradora como se añora el cuerpo ausente, y los momentos de comunión carnal vividos con la amada esposa:

No quedaba y bastó que Silvia detonara con su comentario los recovecos de mi memoria y reapareció dichosa, inasible, finalmente triste, la imagen de Eva desnuda, a quien le entregué mi cuerpo para que habitara con ternura inmaterial y me poseyera el ángel invisible, el irrepetible ángel del amor verdadero.⁵⁷¹

La libertad que requiere el erotismo aparece, asimismo, expresada a través de diferentes cuerpos de mujeres. Todos los encuentros con sus diferentes amantes están impregnados por esa transformación del impulso sexual en “representación”.⁵⁷² Con Sylvia “el erotismo de los cuerpos” es expresado en un lenguaje crudo: «Mi lengua en sus orejas, su mano en mis testículos»;⁵⁷³ con Laura se hace, sin embargo, a través de un lenguaje lleno de tensión rítmica que da cuenta de la intensidad *in crescendo* de la pasión entre ambos:

Nos acariciamos, nos desnudamos, bailamos desnudos frente a la chimenea, nos exploramos [...]. Hicimos el amor desaforadamente, seguros del camino explorado, lo recorrimos con varios ritmos hasta el gemido, hasta el leve grito, hasta la levitación, hasta el delirio, hasta el desfallecimiento.⁵⁷⁴

El erotismo aparece, también, en esa última novela de Darío Jaramillo, como un juego sexual sin límite, donde todo está permitido con tal de que lleve a la satisfacción

⁵⁷⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 217.

⁵⁷¹ *Ibíd.* p. 232.

⁵⁷² Octavio Paz: *La llama.....op. cit.* p. 106.

⁵⁷³ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz....op. cit.* p. 231.

⁵⁷⁴ *Ibíd.* p. 117.

de la libido. Los encuentros eróticos entre Sebastián y Olivia constituyen doblemente un desafío al tabú sexual, por ser en primer lugar una relación adúltera –Olivia es una mujer casada–. En segundo lugar, les hunden en un mundo donde la satisfacción de los deseos sexuales llega a su clímax, un mundo que parece haber agotado todas las posibilidades de los placeres carnales:

Con Olivia he probado todas las formas del sexo. Hemos eliminado toda posibilidad de pudor. La obscenidad ha sido un oficio, un aprendizaje hacia el delirio continuo. La he lamido en toda su espléndida y contorsionada superficie, hasta inundar mi boca con su más intensa humedad. Me ha lamido hasta tragar mi semilla mientras yo voy y vengo al fin del mundo. La he poseído de todas las formas, en todas las posiciones. Me poseyó hasta galoparme, corcel y jinete. Hicimos el amor en la cama, rodamos por el piso, hicimos el amor en el baño, en la sala [...], en la cocina, en la piscina cubierta y climatizada de su hermosa mansión.⁵⁷⁵

Severo Sarduy corrobora esa visión del erotismo como un juego, y la relaciona con la naturaleza juguetona del Barroco que inserta lo sexual en un contexto lúdico y placentero: «Juego, pérdida, desperdicio y placer, es decir erotismo en tanto que actividad que es puramente lúdica, que no es más que la parodia de la función de reproducción, una trasgresión de lo útil, del diálogo “natural” de los cuerpos».⁵⁷⁶ Cabe señalar la gran influencia del Barroco en la estética de Darío Jaramillo, un hecho que se comprueba en su narrativa tanto por la presencia de la música barroca –Bach– como por la presencia de León de Greiff.⁵⁷⁷ El doble desafío al tabú sexual trasluce, en otra ocasión, la relación erótica que existe con el consumo de droga. El cannabis, elemento prohibido, tiene todos los poderes eróticos del cuerpo humano y produce un gozo similar al que produce el acto sexual:

CANNABIS
Tu mano toca mi nuca,

⁵⁷⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 190.

⁵⁷⁶ Severo Sarduy: *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 210.

⁵⁷⁷ La presencia de León de Greiff en la obra de Darío Jaramillo se estudiará más adelante, en el capítulo que analiza la intertextualidad en las novelas de nuestro autor.

mi lengua penetra tu sexo.
El ala de un pájaro
roza mi cuello.
Un cálido reptil
te explora por dentro.⁵⁷⁸

Con todo, en la narrativa de Darío Jaramillo, la lucha por la libertad es un combate permanente entre sus protagonistas que se debaten contra todas las formas de poder puestas en marcha en la sociedad, que encasillan y corrompen lo que tiene de más auténtico el individuo. La crisis de legitimidad de las instituciones y de los discursos oficiales totalizadores es muy elocuente en este sentido. Sin embargo, a pesar de la importancia de la libertad en su obra y en sus personajes, está muy presente la conciencia de dotar a esta libertad de una ética que la acompañe, para que no se convierta en una trampa más, un infierno para el hombre. En el universo literario de Darío Jaramillo, la libertad es fundamental, pero no puede ser defendida a ultranza y sin matices. Necesita un límite ético para poder tener validez, como se verá a continuación.

III.3.3. Una ética de la libertad: Hacia una búsqueda de nuevos referentes

Como ya se ha visto, la libertad es central en los personajes de Darío Jaramillo y en el momento histórico en que éstos se ubican. En general, es lo que determina los comportamientos, la manera de ser, las posiciones que van tomando los protagonistas a lo largo de sus novelas. Pese a todo ello, existe una preocupación por parte del autor colombiano por enmarcar esta libertad dentro de una línea ética. Está de más decir que la libertad absoluta es un imposible en cualquier organización social: “Es anarquía y la condición de guerra”.⁵⁷⁹ Cada sociedad está constituida por seres racionales que necesitan algo que ponga límites a la libertad de todos sus miembros y que garantice, en consecuencia, una convivencia en paz y la conservación de la vida de cada uno de ellos.

⁵⁷⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz....op. cit.* p. 538.

⁵⁷⁹ Thomas Hobbes: *Leviatán...op. cit.* p. 300.

Sin estos límites cualquier persona podría actuar como quisiera y peligraría, así, la buena convivencia dentro de la sociedad. Lo que limita la libertad absoluta del hombre es en general la república, este “hombre artificial” como lo llama Hobbes. Gracias a la soberanía estatal y “las cadenas artificiales” representadas por las leyes civiles, se pone por encima de todos para impedir cualquier abuso de libertad.⁵⁸⁰ No obstante, este “hombre artificial”, a pesar de todos los dispositivos de coacción y de castigo puestos en marcha para frenar el uso abusivo de la libertad, es, a veces, incapaz de lograr este objetivo. Si no fuera así, el hombre no se arrogaría el derecho de matar y de quitarle la vida a su prójimo.

La visión de Darío Jaramillo sobre la realidad sociopolítica de su país demuestra de sobra esta imperfección con un estado colombiano débil, clientelista, que abandona el poder supremo en manos de narcotraficantes, guerrilleros y paramilitares. Los crímenes, los asesinatos y toda la violencia protagonizada por estos sub-poderes son la consecuencia más inmediata de la apropiación del derecho de atentar contra la vida del prójimo, y una de las primeras manifestaciones de la libertad absoluta. Por este motivo, en su narrativa, el escritor colombiano apuesta por la búsqueda de una ética personal susceptible de relativizar esta libertad, y crear las condiciones de una sociedad más “vivable”. Por cierto, si algo hay que dejar claro es que Darío Jaramillo no apuesta por una lucha social a través de un programa unitario, respaldado por una ideología y destinada a mejorar la sociedad colombiana en sí. Además, sus protagonistas tanto en *La muerte de Alec*, en *Cartas cruzadas* como en *La voz interior* se caracterizan por cierto escapismo que les hace refugiarse en la literatura, la música, el arte en general. La sociedad colombiana es objeto de una severa crítica en *La voz interior* y sobre todo en *Cartas cruzadas*; también el sentido de patriotismo es muy tenue, por no decir

⁵⁸⁰ Thomas Hobbes: *Leviatán...op. cit.* p. 301.

inexistente entre sus personajes. El colombianismo no es una presencia notoria en sus novelas, antes bien incluso es objeto de cierto rechazo:

Dondequiera que uno viva, allí habrá siempre, infaliblemente, un colombiano instalado. Un colombiano que tendrá el colombiano vicio de considerar primo cercano a toda compatriota que se le atraviese. Mientras vivía fuera de Colombia, buena parte de mi hosquedad, que no es poca y que, la gasté en espantar la incómoda familiaridad con seres que, fuera de haber nacido en el mismo lugar, no tenían nada, absolutamente nada en común conmigo, pero que apoyados en la identidad nacional, intentaban acercarse más de lo que yo, antisocial, puedo soportar.⁵⁸¹

La desaparición de las grandes utopías conlleva el envanecimiento de los sueños, ideales políticos y sociales en la literatura contemporánea. Como señala Jorge Franco en sus reflexiones sobre la literatura hispanoamericana, los problemas sociales a los que se enfrenta el subcontinente constituyen una de las bases de la producción literaria actual, pero ha cambiado la postura del escritor frente a esta realidad. Destaca por su neutralidad:

Una buena porción de nuestra literatura actual se basa o toca a fondo los problemas sociales que nos agobian, no se ve en estos textos otra intención que la de contar nuestra realidad, sin asumir posición alguna, de la misma manera que se cuentan una historia de amor, la historia de un crimen, o la historia de una casa. Es aquí donde aparece uno de los pocos rasgos comunes de la literatura de nuestro tiempo, el regreso a un concepto básico, el principio de la literatura universal: contar historias, y hacerlo por el puro placer de contarlas, con la esperanza de encontrar en los lectores un principio afín: la lectura por el placer de leer.⁵⁸²

Agrega el colombiano que ahora los únicos compromisos que quedan son estrictamente literarios o estéticos, todo ello, a pesar de que siguen sobreviviendo los sueños de un mundo mejor y una sociedad más justa, en lo más íntimo de los escritores.

⁵⁸¹ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte...op. cit.* p. 22.

⁵⁸² Jorge Franco: "Herencia, ruptura y desencanto" en Roberto Bolaño (coord.): *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral, 2004, pp. 38-46.

Sólo es que la literatura hispanoamericana prefiere resignarse y aceptar el desencanto como realidad en vez de arriesgarse de nuevo a un posible engaño de la historia.⁵⁸³

Como se acaba de ver a lo largo de este capítulo, el desencanto se ha convertido en la marca generacional de la juventud colombiana protagonista de la novela de Darío Jaramillo. Todos sus sueños de libertad y de un mundo más justo respaldados por la ideología marxista y nietzscheana se saldaron en un fracaso. Sin embargo, el escritor colombiano, fiel a su libertad creativa y a las posturas ambiguas que toma muy a menudo en sus novelas, se desmarca de esta línea altamente posmoderna de resignación ante el desengaño y de cómoda aceptación del vacío. Aunque el propio escritor afirma a través del narrador de *La muerte de Alec* haber «descartado toda fórmula de salvación personal y toda propuesta para mejorar el mundo»,⁵⁸⁴ tiene esperanza en la mejora del hombre como individuo. Consciente del gran vacío dejado por la caída de las instituciones, es un gran nostálgico que sueña con el retorno a unos referentes sólidos y válidos capaz de respaldar al hombre en su vida, pero que tienen que respetar al mismo tiempo su libertad como individuo. Sus novelas traicionan un gran anhelo de refundación después del apocalipsis, un deseo de encontrar nuevos dioses lares capaces de sustentar y dar sentido a la vida del hombre contemporáneo. Como expresa Pascal Bruckner:

Cuando la sociedad delega en los individuos problemas que antaño les imponía, los sume también en la perplejidad, les impone una carga con la que no saben qué hacer. Liberarse siempre es pesado. La liberación de las costumbres nos obliga a elaborar solos nuestras propias normas.⁵⁸⁵

Por todas estas razones, este apartado pretende ser una dialéctica que reflexiona sobre la visión del escritor colombiano respecto a lo que es ser libre de verdad, y los

⁵⁸³ Jorge Franco: “Herencia, ruptura y desencanto” en Roberto Bolaño (coord.): *Palabra de América...op. cit.* p. 39.

⁵⁸⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte....op. cit.* p. 32.

⁵⁸⁵ Pascal Bruckner: *La paradoja del amor*, Traducción de Nuria Viver Barri, Barcelona, Tusquets 2011, pp. 110-111.

valores que sirven de base moral para la orientación de la vida. Se trata de ver cómo intenta encontrar un equilibrio, una fórmula saludable, tanto para las relaciones interpersonales como para el hombre mismo, que limite las derivas de conducta que puedan generar la exacerbación del individualismo y la moral permisiva.

En esta tarea, Darío Jaramillo cuestiona la gran libertad que se ha arrogado el hombre al emanciparse de Dios. Tras el deicidio que empieza desde la época de la Ilustración, pasando por el Romanticismo –que destaca por el desafío y la soberbia ante ese mismo Dios– hasta los tiempos actuales, el hombre se convierte en el centro. Ahora bien, esa conversión en hombre–dios con una libertad siempre más amplia parece ser su perdición, como deplora Sebastián Uribe en *La voz interior*:

A veces, pienso que el punto de inflexión está en el momento –en los momentos– en que la organización humana deja de ser teocentrista. Entonces, el hombre piensa que su libertad es un fin y no un medio, y comienza a legitimarse más los derechos que los deberes.⁵⁸⁶

El antropocentrismo sólo ha creado un tipo de individuo más preocupado por su yo que por su semejante. El abandono de los deberes en favor de los derechos es deudor del desarrollo de un egoísmo que no toma en cuenta los intereses de los demás. Incluye, también, si necesario, sacrificar el devenir del planeta por la satisfacción de la ambición de poder, de enriquecimiento, de frágil comodidad consumista, etc. Esa realidad se nota por la gran preocupación que existe hoy en torno al medio ambiente, víctima de una permanente agresión por parte del hombre. La primacía de los derechos y la libertad sobre los deberes no puede generar nada positivo o beneficioso para los hombres. En *Cartas cruzadas*, Esteban ironiza sobre el súper poder que cree tener el hombre–dios creado por el antropocentrismo, y muestra al mismo tiempo, su pesimismo sobre el devenir del planeta, por el rumbo que está tomando la humanidad al convertir al hombre en el centro:

⁵⁸⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 40.

Una de las ideas fijas –y más tontas– que tiene el hombre es que es el rey de la creación; y que, como rey, puede hacer lo que le dé la gana con este jardín que gira alrededor del sol. Y mentiras. El hombre no es rey. Como mucho vive en un planeta que les prestaron los hombres del futuro. Es un jardinero. Pero la riqueza de los ricos del mundo y el poder de los poderosos, impone que envenenemos el aire [...]. Cuando me acuerdo que sobre este planeta hay armas suficientes para destruirlo diez, cien, mil veces seguidas, percibo que estamos en las vísperas del final.⁵⁸⁷

La vieja moral tradicional limitaba las libertades individuales con sus obligaciones y las sanciones que imponía cuando se transgredían los deberes. Con el gran espíritu emancipador de los tiempos actuales, se sustituye esta moral tradicional por otra más conforme con el individualismo y el hedonismo que reina en las sociedades contemporáneas. Con el abandono de los valores sacrificiales, se desacredita, por consiguiente, el ideal de la preeminencia del prójimo a favor de las necesidades y los derechos subjetivos de cada individuo. La nueva forma de ética consagra la era del “crepúsculo del deber” que se manifiesta principalmente en una moral optativa, sujeta a la voluntad propia del individuo, a “los nuevos valores de la autonomía individualista”.⁵⁸⁸ Sin embargo, a pesar del egoísmo y un modo de vivir más atento a las necesidades individuales que a las ajenas, la prioridad de las elecciones personales sobre los deberes morales no significa una supresión total de la preocupación por el semejante. Con la moral optativa, el altruismo es más bien provocado, como señala Gilles Lipovetsky, por los sentimientos. En vez de ser un valor permanente, se convierte, asimismo, en un altruismo puntal y de masa que se despierta sólo en situaciones de urgencias o/y de muerte y vida. Los medios de comunicación desempeñan un papel central en esa nueva forma de altruismo. Estimulan y orientan la solidaridad hacia el prójimo, a través de la gran mediatización que se hace de las

⁵⁸⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 77.

⁵⁸⁸ Sébastien Charles: “El individualismo paradójico, introducción en el pensamiento de Gilles Lipovetsky.” en Gilles Lipovetsky y Sébastien Charles: *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006, pp. 11-49.

desgracias y catástrofes.⁵⁸⁹ El reciente caso del terremoto en Haití o el Tsunami en Japón, con las imágenes impactantes que se veían por la tele, despertaron de inmediato la fibra solidaria de toda la humanidad. Es como si fueran los medios de comunicación los que tienen ahora que recordar al hombre moderno su deber de altruismo y solidaridad hacia el semejante. Por esto, Lipovetsky minusvalora esa solidaridad intermitente que es más bien dictada por los *mass media*, a través de una manipulación muy sutil: «Los media no tienen la misma función que las instancias tradicionales de la moral: no crean una conciencia regular, de deberes interiorizados, “gestionan” la opinión pública por intermitencia y escenifican selectivamente los “productos”». ⁵⁹⁰ Los *mass media* participan, de manera activa, de la erosión de los deberes por ser el canal que fomenta y vehicula la solidaridad ocasional que disculpa las conciencias. Las apelaciones periódicas a los corazones no permiten el fomento de una conciencia permanente de obligación de ayuda. Generan, además, un altruismo que “se complace en la distancia” por lo que nuestra fibra de solidaridad tiene mayor posibilidad de ser tocada por la miseria expuesta en la pantalla que por la miseria más cercana con la que convivimos cada día, pero sin reparar en ella. ⁵⁹¹

Con todo, la conversión del hombre en el centro del individualismo y el hedonismo como valores centrales de la época contemporánea socavan, de manera profunda, la relación del yo con el otro. Con el espíritu emancipador y la caída de todas las grandes ideologías, el total retorno a la vieja moral obligatoria sería una utopía. Pero es necesario, ante “el crepúsculo del deber” y el creciente desapego de los valores altruistas, buscar algo que trascienda el yo para que el otro, a falta de volver a tener la preeminencia de antes, sea al menos integrado como una dimensión importante en la vida de cada uno.

⁵⁸⁹ Gilles Lipovetsky: *El crepúsculo del deber...op. cit.* pp. 134-140.

⁵⁹⁰ *Ibid.* p. 138.

⁵⁹¹ *Ibid.* p. 138.

Darío Jaramillo encuentra en la figura de la espiritualidad ese valor superior que posibilita la auto–trascendencia personal y permite la fusión con el resto de la humanidad. La temática de Dios es un territorio casi vedado hoy en la literatura contemporánea, pero el escritor colombiano, anacrónico a veces hasta el tuétano, invita a este “personaje olvidado” a su última novela. Es una alternativa sobre la cual reflexiona como posible salida de todos los daños generados por el antropocentrismo exacerbado. La figura divina se convierte en “el hombre artificial” que pone límites a las libertades individuales y tiene, además, la ventaja de estar por encima de las posibles imperfecciones que pueda tener el Estado por ser dirigido por personas que no son totalmente rectas, justas y equitativas. El autor de *La voz interior* encuentra en Dios un soporte seguro para la construcción de una sociedad armónica, a salvo de la individualidad irresponsable y de todas las consecuencias que pueda generar. Así afirma Sebastián Uribe:

No pienso, va de retro, que Dios es la causa de mi maldad. Lo que pienso es que sólo la providencia divina puede oponerse a la perversidad del hombre, a mi propia perversidad. [...] El único contrapeso que hace posible la sobrevivencia de la creación, con todo el detrimento que le propinamos, es la bondad infinita de un ser infinito.⁵⁹²

La gran importancia que vuelve a tener la religión en la vida de este personaje no es, por lo tanto, gratuita: la auto–trascendencia implica una visión de uno mismo como parte integrante del universo. Asimismo, implica unión, conexión espiritual y emocional con los otros, la naturaleza y el mundo, por lo que la religión es lo que le permite trascender sus disentimientos con la sociedad colombiana y sus compatriotas por sentir dicha conexión. Cabe señalar que hablando de religión, no se trata de ningún modo de someterse a los dogmas de la Iglesia Católica, tampoco se refiere al cumplimiento de un conjunto de ritos religiosos validados por la institución religiosa. La emancipación de

⁵⁹² Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 312.

Sebastián de la carga cultural heredada, así como de los dogmatismos de los valores significa sujetar su vida a una ética dictada por su voz interior. La autonomía moral se desprende de la adquisición de una libertad interior a partir de la cual descubre, y elige sus propias tablas de valores, como subraya su abuelo: «No quiero entregarte creencias. No quiero transmitirme disgustos. Me propongo darte elementos para que aparezca en tu interior tus creencias y tus gustos».⁵⁹³ Por consiguiente, la religión remite en él a la interiorización de Dios como valor superior al hombre y su libertad, como límite y nexo entre los hombres. La visión de Darío Jaramillo sobre esa relación personal del hombre con Dios se basa, esencialmente, en un amor que se traslada a toda la humanidad. La figura divina es el canal para llegar a recuperar cierta humanidad, el amor por el prójimo socavado por el sistema social colombiano. Si amo a Dios tengo que amar, también, a todas sus criaturas por lo que el mandamiento del “amaos los unos a los otros” aparece como el único entre los diez mandamientos del catolicismo que acepta el protagonista de *La voz interior*. Todo ello hace de Sebastián Uribe un personaje anacrónico que se aleja de la “ética del sentimiento” prevalente en el mundo contemporáneo, o sea, hacer el bien más por inclinación que por deber. En efecto, aunque le cuesta cumplir con este mandamiento, la única conciencia de este deber es suficiente para evitar que perjudique a su semejante. Importa más la interiorización de Dios como horizonte y como límite que impide cualquier acción motivada por el ejercicio irresponsable de la libertad individual. La obsesión así como el sentimiento de culpa que se apodera de él por no acatar al mandamiento del “amaos los unos los otros”, atestiguan una interiorización del deber moral hacia sus semejantes:

El primero, el único mandamiento es amaos los unos a los otros. Y mi primer pecado, que abarca todos los demás pecados, pecador irredento redimido por Cristo, consiste en que no puedo cumplir de corazón con ese mandamiento. Ignoro Señor de mis entrañas, cómo dominar ese corazón mío hecho de

⁵⁹³ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 184.

terquedades, de razonamientos y de palabras. Pago mi culpa, intento atenuar mi pecado esforzándome en no hacerle daño a nadie, en ser amable.⁵⁹⁴

Esta ética basada en el amor a la humanidad y vinculada a la figura de Dios y, también, a la vida interior se puede encontrar en filósofos como Séneca. Relaciona la vida del hombre bueno, el que no perjudica ni daña a su prójimo, el que desprecia los bienes materiales del mundo, a la existencia de una relación personal con Dios. Éste es el único capacitado para ayudarlo, si quiere, a no sucumbir al mal que está en nosotros y en el mundo. Así es como José Luis García, en su importante trabajo sobre el sentido de la interioridad en Séneca, traduce y resume el pensamiento del estoico sobre el tema: «En verdad, un hombre bueno sin Dios es imposible: ¿Podría alguien, sin ayuda, elevarse por encima de la fortuna? Él nos da las decisiones grandes y elevadas: en cada hombre bueno, no se sabe qué Dios, pero habita un Dios».⁵⁹⁵ En consecuencia, el hombre bueno es el que «mira todo lo demás como inferior a él [Dios] y lo rebasa, y que se ríe de todo lo que nosotros tenemos y deseamos».⁵⁹⁶ Asimismo, según la lectura que hace Juan A. Estreda Díaz del pensamiento de San Agustín, Dios está en las relaciones humanas. Existe una relación de convergencia entre él y el hombre que trasluce en la relación del primero con el Cristo, el hombre Dios. Éste, como ser humano que se parece a nosotros, es la imagen de su creador, por lo tanto, nuestra imagen. El amor por Dios se refleja en el amor hacia el otro, el prójimo. San Agustín relaciona esta voz interior con la figura de Dios, por lo que, en su opinión, es manteniéndonos siempre en la búsqueda de Dios como llegamos a relativizar “las realidades intramundanas”. La libertad interior, «sólo se logra desde la orientación a la trascendencia divina, que impide alienarse al hombre, en cuanto que éste no se deja atrapar en la malla de las

⁵⁹⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz ...op. cit.* p. 343.

⁵⁹⁵ José Luis García Rúa: *El Sentido de la interioridad en Séneca, contribución al estudio del concepto de la modernidad*, Granada, Secretario de Publicaciones y Departamento de Filosofía, universidad de Granada, 1976, p. 217.

⁵⁹⁶ *Ibid.* pp. 217-218.

cosas».⁵⁹⁷ El ideal humanitario que acompaña la búsqueda de la libertad interior tanto en Séneca o San Agustín como en Darío Jaramillo parece no ser posible sin el apoyo en la figura de Dios. Es él el poder supremo que permite trascender el yo y estar atento a los deberes hacia el otro; es el horizonte y el límite que impide caer en las bajas pasiones como la codicia o la carrera por el nivel de vida, impuestas por la vida exterior. No obstante, a pesar de ser una apuesta muy valiente, tal visión aparece un poco limitada, sobre todo si consideramos la pérdida de interés por la figura de Dios en el mundo contemporáneo. La secularización de la vida es una realidad muy presente en la sociedad moderna, como ya se ha mencionado más arriba. Incluso en los tiempos en que gozaba de mayor credibilidad, es muy dudoso que la figura divina haya funcionado como un límite eficaz contra los abusos del hombre hacia su prójimo. La historia de la humanidad está repleta de barbaridades, de guerras interreligiosas o entre facciones de una misma religión, de atrocidades cometidas todas por supuestos creyentes, de un mismo Dios y bajo el nombre del Todopoderoso. Por eso, como afirma Darío Jaramillo Dios sólo es: “Un personaje invitado a mi invento”,⁵⁹⁸ y la vuelta al teocentrismo una propuesta, una posible alternativa para unas relaciones interpersonales más centradas en los valores humanos que en los intereses personales. Es, quizás, para que reflexionemos sobre la necesidad de volver a incorporar de nuevo la figura divina a nuestra existencia, como sugiere también Rafael Gutiérrez Girardot. El mismo escepticismo de Darío Jaramillo sobre el antropocentrismo como una fórmula saludable para la humanidad se apodera, asimismo, del filósofo y ensayista. En el siguiente párrafo, hace una clara invitación a la meditación sobre la posible equivocación de la humanidad al deshacerse de Dios:

⁵⁹⁷ Juan A. Estrada Díaz: “Del concepto de la identidad humana en San Agustín”, en Pedro Gómez García (coord.): *Las ilusiones de la identidad*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 181-204.

⁵⁹⁸ Véase Anexo, p. 554.

La secularización, fue no solamente mundanización y sacralización simultánea del mundo y de la vida, sino también pérdida del mundo. La paradoja se explica si por pérdida del mundo se entiende pérdida de una realidad, de un soporte en el mundo que tras la “muerte de Dios”, esto es, de la religión entendida como religatio (X. Zubiri) ha perdido la orientación. En un estado “caótico” (F. Schlegel) es preciso entonces definir de nuevo todas las experiencias del pensamiento y del sentimiento.⁵⁹⁹

Sebastián Uribe tiene mucho de sus héroes espirituales en algunas novelas de Benito Pérez Galdós y están caracterizados por su búsqueda de un ideal de vida a través de Dios y la aplicación de los preceptos de la religión cristiana. Como en Darío Jaramillo, en el escritor español la idea del hombre bueno está estrechamente ligada al abandono del materialismo y a la búsqueda del espiritualismo. Se trata en cierto modo de anularse socialmente, de salir fuera de las trampas del materialismo en que está preso el hombre, como pregona Leré en *Ángel Guerra* (1890-1891):

¿Y qué significa esto de las carreras? ¿Ser abogado para enredar a media humanidad, ser médico o militar para matar gente con píldora o con balas? Ni las carreras ni los oficios representan nada.... [...]. No poseo nada ni quiero nada poseer. La propiedad me quema las manos, y la idea de *mío* me la borro, me la suprime de la mente, porque esa idea, créame usted, suele ocupar mucho espacio y no deja lugar a otros, que nos convienen más.⁶⁰⁰

Madre espiritual de *Ángel Guerra*, el principal protagonista de esta novela de Galdós, Leré, saca al joven de la profunda crisis espiritual en que estaba sumergido tras su desencanto por la revolución política y social para cambiar la sociedad española. En adelante, *Ángel Guerra* abandonará sus sueños de democracia, de refundición de los poderes públicos y de la propiedad para asignarse una misión en su vida: realizar “las doctrinas *Lereanas*”.⁶⁰¹ Se trata de hacer una aplicación rigurosa de las leyes de la caridad cristiana, pero rompiendo con la Iglesia oficial que las ha prostituido. Los principios básicos de su neocristianismo, por llamarlo así, se exponen en el siguiente capítulo:

⁵⁹⁹ Rafael Gutiérrez Girardot: *Modernismo....op. cit.* p. 53.

⁶⁰⁰ Benito Pérez Galdós: “*Ángel Guerra*” (Segunda parte) en *Novelas y miscelánea*, Introducciones de Federico Carlos y Sainz De Robles, Madrid, Aguilar, 1973, p. 179.

⁶⁰¹ Benito Pérez Galdós: “*Ángel Guerra*” (Segunda parte) en *Novelas y miscelánea....op. cit.* p. 183.

En lo esencial, quiero parecerme a los primitivos fundadores y seguir fielmente la doctrina pura de Cristo. Amparar al desvalido, sea quien fuere; hacer bien a nuestros enemigos; emplear siempre el cariño y la persuasión, nunca la violencia; practicar las obras de misericordia en espíritu y en letra, sin distinguos ni atenuaciones, y, por fin, reducir el culto a las formas más sencillas dentro de la rúbrica; tal es mi idea.⁶⁰²

Esa es la única manera para lograr la reforma definitiva del individuo y de la sociedad. Como afirma el narrador, ese «saber omnímodo daría solución a todos los problemas que se presentasen».⁶⁰³ Ángel Guerra muere al final de la novela víctima de una agresión por arma blanca, se convierte en mártir de esta doctrina que intentó aplicar hasta su último minuto de vida. En su lecho de muerte, perdona a sus enemigos y profesa su amor hacia la humanidad entera: «Me voy de este mundo sin ningún rencor, ni aun contra los que me maltrataron; me voy queriendo a todos los que aquí fueron mis amigos».⁶⁰⁴ El sacerdote Nazarín sigue un camino parecido en su búsqueda espiritual, integrando los valores morales del puro cristianismo hasta parecer inverosímil como personaje. Se deja robar sin protestar, abofetear y acusar injustamente, sin nunca defenderse. Rechaza, asimismo, toda propuesta de ascensión dentro de la jerarquía eclesiástica y por lo tanto toda posibilidad de mejorar sus condiciones económicas. Vive en la máxima austeridad, haciendo de su aspiración suprema ser pobre.⁶⁰⁵

Así, las esperanzas de salvación del hombre residen en la integración de Dios como parte esencial de su vida, lo que implica actuar según sus recomendaciones. Cualquiera que sea la vía, este espiritualismo religioso es uno de los postulados de Darío Jaramillo para hacer frente y ganar el combate contra la cara negativa del individualismo, su gran trampa: el egoísmo, la ambición y la carrera abierta de talentos que comprometen peligrosamente la felicidad del hombre. Sin embargo, la búsqueda

⁶⁰² Benito Pérez Galdós: “Ángel Guerra” (Tercera parte) en *Novelas y misc...op. cit.* p. 281.

⁶⁰³ Benito Pérez Galdós: “Ángel Guerra” (Segunda parte) en *Novelas y misc...op. cit.* p. 184.

⁶⁰⁴ Benito Pérez Galdós: “Ángel Guerra” (Tercera parte) en *Novelas y misc...op. cit.* p. 340.

⁶⁰⁵ Benito Pérez Galdós: “Nazarín” en *Nazarín. Halma*, Edición de Yolanda Arencibia, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pp. 110-111.

ética sólo sigue una orientación religiosa en *La voz interior* y con el personaje de Sebastián Uribe.

En general, se apoya en un ideal humanitario laico más próximo a la ética kantiana que se resume a través del siguiente precepto: «Obra de tal modo que uses la humanidad, tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro, siempre como un fin al mismo tiempo y nunca solamente como un medio».⁶⁰⁶ Aquí el hombre es el valor supremo y eso supone no reducir al prójimo a mero objeto o instrumento susceptible de ser manipulado, y utilizado para fines propios. Tratar al hombre como un fin y no sólo como un medio es respetarlo como una persona con dignidad y es lo que limita, en fin, la libertad de las acciones de todos los hombres. Es lo que frena, asimismo, los comportamientos caprichosos que se deslizan de lo moralmente correcto porque no pueden erigirse como ley universal: «Obra como si la máxima de tu acción debiera tornarse, por tu voluntad, ley universal de la naturaleza» dice el filósofo alemán.⁶⁰⁷

En la búsqueda ética en la narrativa de Darío Jaramillo, el respeto por la dignidad de los demás, el tratarles como fin y no sólo como medio se resume en esta máxima: “No hacer daño al prójimo ni a sí mismo”. Empero, es un *ethos* que sólo apela a la conciencia individual y se manifiesta de diferente manera según los personajes. En *La voz interior*, Bernabé lo usa para poner un límite a su libertad sexual, haciendo el amor sólo con amor y, por supuesto, con el consentimiento de la pareja sexual.⁶⁰⁸ El respeto tanto de la propia dignidad como de la del semejante es lo que fundamenta esta ética normativa, adquirida gracias a la educación sexual proporcionada por el Doctor Uribe. Es lo que orienta la conducta sexual tanto de Bernabé como de Sebastián. Así lo afirma el primero en el siguiente párrafo:

⁶⁰⁶ Emanuel Kant: *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* (Traducción de Manuel G. Morente), Madrid, Espasa-Calpe, 1963, p. 84.

⁶⁰⁷ *Ibid.* p. 73.

⁶⁰⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 82.

Pero la lección más profunda de lo que aprendí del doctor Uribe en esa noche fue situar la conciencia del pecado –los motivos de la culpa– en el daño que nos hacemos a nosotros mismos o a los demás y en la utilización de los demás o de nosotros como instrumentos, no como personas. Esta actitud, transmitida por su padre a Sebastián Uribe –fui testigo, copartícipe, beneficiario–, la considero definitiva y definitoria durante el resto de la vida de Sebastián.⁶⁰⁹

La misma preocupación ética se nota, también, en *Cartas cruzadas* con Claudia, sobre todo, con respecto a su hijo Boris. Baste recordar que la libertad es fundamental para ella, como para todos los protagonistas de Darío Jaramillo: seguir su propio camino y encontrar su propia verdad es toda una filosofía de vida que adoptan. No obstante, el humanitarismo que subyace en la máxima de “no hacer daño al otro ni a sí mismo” exige poner límites a las voluntades subjetivas con el objetivo de evitar la instrumentalización del otro. Así, para Claudia, no se trata de un humanitarismo que quiere ir más allá del respeto por el otro, nostálgico de una conexión espiritual entre todos los humanos, como en el caso de Sebastián Uribe. Se atiene más bien al individualismo contemporáneo, como se puede apreciar en las líneas siguientes:

Pues prefiero un mundo lleno de egoístas inofensivos, que no hacen daño a nadie, a un mundo de fanáticos, seguros de que su verdad tiene que ser aceptada porque es universal. El punto medio de esta ética del egoísta está marcado con el respeto por el otro.⁶¹⁰

Por este motivo, ella siente la necesidad imprescindible de transmitir este valor moral a su hijo y frenar, así, la tendencia en él de hacer uso de su belleza para seducir y manipular a la gente: «El respeto por el otro. El respeto por uno mismo. Eso, que lo aprendí después, eso mismo era lo que quería que Boris aprendiera».⁶¹¹ Esta ética normativa se impone, asimismo, en contra del materialismo y de la ambición de riqueza considerados como los principales motores que llevan a la violación del principio que

⁶⁰⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* pp. 82-83.

⁶¹⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 396.

⁶¹¹ *Ibíd.* p. 396.

reza: “Toda libertad tiene sus límites en todas partes donde haya un ser humano”.⁶¹² Dicha violación implica arrogarse el derecho de atentar contra los derechos del otro, contra su dignidad como persona, contra su vida misma a veces.

En efecto, todo el debate ético y el debate sobre la libertad en la narrativa de Darío Jaramillo se pueden vertebrar alrededor de la tensión que existe entre esta fórmula lanzada por Gabriel Marcel en 1935: “Ser y tener”.⁶¹³ En el escritor colombiano, la concepción del “tener” no está muy lejos de la del filósofo francés, sobre todo, si nos referimos a lo que este último llama “*l’avoir–possession*”. Hace referencia al mundo material visto como algo negativo, por lo que Marcel Gabriel hace hincapié en la posible alienación que éste supone. En este sentido, toma como ejemplo ilustrativo la gran importancia que se otorga al cuerpo y, por derivación, a todas las cosas materiales. Insiste en el posible truncamiento de las relaciones entre lo poseído y el poseedor: cuanto más grande es el apego a las cosas poseídas, mayor es la tiranía que ejercen ellas sobre nosotros.⁶¹⁴ El que tiene, el que posee se encuentra, en este caso, en una situación de poseído por la misma cosa que creía poseer: “*Posséder c’est presque inévitablement être possédé. Interposition des choses possédées*”.⁶¹⁵ El apego y la pasión por el mundo material son algo esencialmente negativo en la visión de Darío Jaramillo y suelen ser objeto de una lucha moral en sus novelas. Como ya se ha subrayado en el apartado consagrado al narcotráfico y el cambio de valores generado por este último, se nota como “el tener” impone su tiranía sobre Colombia y esclaviza a sus habitantes que hacen depender toda su vida de la ambición económica. Desprenderse de esta línea de

⁶¹² Albert Camus: “rebelión y asesinato” en *El hombre rebelde*, Madrid, Alianza, 1986, p. 316.

⁶¹³ Gabriel Marcel (1889-1978): *Être et Avoir. Journal métaphysique*, Paris, Mouton, 1968. El “Ser”, según la concepción de este filósofo francés se refiere a la sensibilidad hacia las cosas existenciales, la autenticidad personal, la integridad y la responsabilidad ante los otros, lo espiritual. “Ser” es un “misterio”. Al contrario, el “Tener” enriquece mucho menos a la persona, se refiere más bien a las posesiones que se pueden convertir en una tiranía en contra del poseedor y crear una situación de enajenación.

⁶¹⁴ Gabriel Marcel: “Esquisse d’une phénoménologie de l’avoir” en *Être et Avoir...op. cit.* pp. 193-220.

⁶¹⁵ Gabriel Marcel: *Être et Avoir...op. cit.* p. 85.

conducta se vuelve un imperativo en la ética normativa postulada por el “no hacer daño al otro ni a sí mismo”. También, se vuelve necesario para la adquisición de una libertad efectiva. Por eso, Claudia, en *Cartas cruzadas*, se preocupa por la codicia de su hijo y las posibles consecuencias que puede generar ésta se convierte en obsesiva: «Un egoísta con una pasión pasa por encima de todo con tal de satisfacerla. Entonces tiene que tener alguna talanquera. Me preocupa que la pasión de este niño egoísta sea la codicia».⁶¹⁶ La necesidad de poner freno, barrera a las ambiciones materiales formuladas por ella se concreta más en *La voz interior*, con la propuesta de algunas soluciones. El escritor colombiano plasma en su última novela todo un programa formativo con el objetivo de crear un nuevo tipo de hombre, libre de la enajenación por el mundo material, y también, del uso de cualquier posesión como forma de poder, un hombre que se centre totalmente en los valores que le hacen crecer como persona.

Así, el “tener” como “*avoir-possession*” es despreciado, o si se le concede algún interés, éste no irá más allá de su estado meramente instrumental. Eso se observa en la relación que tiene Sebastián Uribe con el dinero: siente rechazo y hasta cierta alergia hacia esa nueva religión todopoderosa del mundo contemporáneo. Como menciona Bernabé, su biógrafo, tras la renuncia al dinero de indemnización por el accidente de su mujer a favor de la familia de esta última, su indiferencia hacia el dinero es «una constante del diario: nunca menciona la propia economía de Sebastián. Nunca habla de dinero».⁶¹⁷ Su familia tiene similar relación con el dinero: es un tabú y se trata con “pudor”,⁶¹⁸ de tal manera que nadie lo menciona nunca. Privilegiar el “Ser” es, por lo tanto, alejarse del mundo materialista que caracteriza la época contemporánea y, reconciliarse con la voz interior; dotarse «con instrumentos para vivir hacia adentro, para tener vida interior y carente de elementos para agredir en la lucha por la

⁶¹⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 397.

⁶¹⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 228.

⁶¹⁸ *Ibíd.* p.254.

supervivencia del más fuerte». ⁶¹⁹ Eso supone desarrollar, sobre todo en el individuo, el espiritualismo en detrimento del materialismo. Es el principal objetivo de la formación clásica que constituye el programa de la peculiar “universidad” del abuelo Riley, que es quien se encarga de guiar a su nieto en esta etapa formativa. Estudiar a los clásicos es, por consiguiente, emprender una lucha moral contra el poder enajenante y destructor del dinero, dotarse de conocimientos que enriquecen el espíritu, pero que no son de aplicación inmediata. Al mismo tiempo que participa del alejamiento del mundo material y de consumo, responsable de la falta de horizontes en el momento de actuar, supone un paso hacia la reconciliación con la interioridad. Por lo tanto, la desmundanización que se manifiesta en el distanciamiento y la indiferencia hacia las aspiraciones de bienestar material. Tanto los ascéticos, como los místicos o los estoicos que nutren el espíritu durante los años de universidad del abuelo constituyen, para Sebastián, todo un mundo ético y una filosofía de vida. Son el marco referencial desde donde actúa, por lo que escapa de la jaula dorada, pero enajenante, en que quedan atrapados los que tienen una inclinación hacia pasiones como la codicia, el hedonismo y el materialismo:

Luego leí a Séneca. Séneca dice que es una funesta servidumbre estar poseído por los placeres o por los dolores, por los arrebatos o por los caprichos. “Hay que encontrar”, dice entonces, “una salida hacia la libertad”, eliminar la servidumbre, desposeerse: “Esta libertad no la define más que la indiferencia por la fortuna”. ⁶²⁰

Asimismo, con el aprendizaje que conlleva pensar con los clásicos y el desarrollo fundamental de un diálogo con la propia interioridad, la impermeabilidad al mundo material es evidente. En el caso de Sebastián, esto se concreta a través del refugio de la poesía. El género favorito de Darío Jaramillo respalda, también, la lucha moral contra la pasión por el dinero y el materialismo. Esa apuesta por la poesía se explica por la visión

⁶¹⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p 185.

⁶²⁰ *Ibíd.* p. 144.

que tiene, sobre ella, el escritor colombiano. Por una parte, parece ser lo único que escapa de la fuerte mercantilización de la sociedad colombiana, consumismo que es matriz, por otra parte, en todas las sociedades contemporáneas. Como diría Marshall Berman, todo tiene “una etiqueta de precio”, y todo adquiere “una nueva vida como mercancía”.⁶²¹ Excepto la poesía, parece contestar Darío Jaramillo. En este sentido, Sebastián funda la revista de poesía, *El Oso*:

Con candidez, creo que el valor moral de la poesía consiste en que está fuera del infernal sistema de mercado. El poema no se vende por la simple razón de que no hay quien lo compre. Por ese mismo, el poema está exonerado de las leyes del mercado, es gratuito por naturaleza. El individuo que dedica su tiempo en algo tan inútil, intuyo, todavía posee un rescoldo ajeno a la mezquindad y a la codicia. [...] Tener una revista de poesía es decirle al mundo que no me interesa el dinero, que estoy fuera de lo que se compra y de lo que se exhibe.⁶²²

Por otra parte, el carácter gratuito de la revista y su destino final –Sebastián se la regala al narcotraficante que quería comprarla para su amante– reducen el valor material de la poesía a cero.⁶²³ Cabe señalar que Darío Jaramillo como autor real, como persona, comparte este ideal acerca de la poesía. He aquí lo que declara al respecto: “No existen los poetas profesionales y el poema no es una mercancía. Esto a mi parecer, es una bienaventuranza”.⁶²⁴ Asimismo, en su obra autobiográfica, *Historia de una pasión*, defiende la misma idea acerca de la falta de valor material de la poesía, libre de cualquier limitación: «Una de las garantías de la poesía es que no puede profesionalizarse; y esto es un reto moral para el poeta, que no tiene ninguna cortapisa para su expresión o su vuelo, ni en el mercado, ni la retórica, ni la moda, ni la política». ⁶²⁵ Sacar la poesía del universo profesional es una posibilidad que se confirma en la propia vida del autor. A pesar de ser uno de los poetas más destacados de la poesía colombiana contemporánea, Darío Jaramillo trabaja en el Banco de la República de

⁶²¹ Marshall Berman: *Todo lo sólido se desvanece en el aire...op. cit.* p. 108.

⁶²² Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 362.

⁶²³ *Ibid.* p. 363.

⁶²⁴ Véase Karl Kohut (coord.): *Literatura colombiana hoy...op. cit.* pp. 262-263.

⁶²⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *Historia de...op. cit.* p. 40.

Bogotá en la sección de cultura. Esta disociación se nota también en su ficción, como se puede ver con el *País de los poetas*, uno de los capítulos de la segunda parte de *La voz interior*. Es un país donde todos los habitantes son meros aficionados a la poesía que ejercen otros oficios, principalmente, oficios manuales. No obstante, sus libros de poemas no escapan de la mercantilización; están presentes en el mercado literario como muchos otros productos. Este ideal sólo se puede concretar, por lo tanto, a través de la ficción que posibilita la realización del sueño del autor colombiano, y trasciende la realidad, como se confirma con la gratuidad de la revista de poesía de Sebastián Uribe. Apostar por la poesía como valor moral para luchar contra la codicia es, a pesar de su carácter utópico, un intento por trascender el capitalismo y sus imposiciones y exigencias.

Con todo, tanto la poesía como algo que carece de valor material como la formación clásica, por centrarse exclusivamente en alimentar el espíritu, matan, pues, cualquier deseo de poder o/y cualquier ambición de riqueza. Como subraya el abuelo a su nieto: «En el momento en que pueda volverse instrumento de poder, un conocimiento deja de ser humanístico»,⁶²⁶ y en la página siguiente agrega que: «La gente que no tiene prisa lleva una vida interior. Los individuos apresurados viven hacia fuera».⁶²⁷ Por esta razón, siempre con la preocupación ética sostenida por un ideal humanitario basado en “no hacer daño al otro ni a sí mismo”, la apuesta por el retorno a los clásicos es una alternativa para combatir, también, el peligro de una vida ubicada sólo en el presente y no en función del pasado. Además, a la pregunta que hicimos al autor mismo sobre el porqué de este retorno a los clásicos, si tenían ellos las claves para una vida mejor, he aquí su respuesta:

La mayor utilidad de los grandes maestros de la literatura no es la literaria; está fuera de su soberbio estilo y aun de su inspiración emotiva. La primera utilidad

⁶²⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 185.

⁶²⁷ *Ibid.* p. 186.

de la buena literatura reside en que impide que un hombre sea puramente moderno. Ser puramente moderno es condenarse a una estrechez final; así como gastar nuestro último dinero en el sombrero más nuevo es condenarnos a lo pasado de la moda.⁶²⁸

Marshall Berman se pone en la misma línea de reflexión que el escritor colombiano respecto al interés y necesario conocimiento del pasado. Aboga, asimismo, por un retorno a este pasado para encontrar las claves y soluciones a los problemas a los que nos enfrentamos los seres humanos en pleno siglo XXI. Sin embargo, no piensa que la modernidad sea el problema, sino la prostitución misma del espíritu original y, cuando Darío Jaramillo recomienda a los clásicos, lo que propone es retornar a los orígenes de la modernidad:

Entonces, podría resultar que el retroceso fuera una manera de avanzar: que recordar los modernismos del siglo XIX nos diera la visión y el valor para crear los modernismos del siglo XXI. Este acto de recuerdo podría ayudarnos a devolver el modernismo a sus raíces, para que se nutra y renueve y sea capaz de afrontar las aventuras y peligros que le aguardan. Apropiarse de las modernidades de ayer puede ser a la vez crítica de las modernidades de hoy y un acto de fe en las modernidades –en los hombres y mujeres modernos– de mañana y pasado mañana.⁶²⁹

Ahora bien, el divorcio total con el pasado y el futuro consagra una temporalidad social caracterizada por la primacía del aquí y ahora, por lo que engendra una sociedad narcisista, preocupada por la satisfacción de los deseos inmediatos. Este narcisismo se sostiene en un hedonismo erigido como modo de vivir, el cual pone en primer plano las exigencias y necesidades del yo. Este individualismo hedonista supone:

Vivir en el presente, sólo en el presente y no en función del pasado y del futuro, es esa “pérdida de sentido de la continuidad histórica”, esa erosión del sentimiento de pertenencia a “una sucesión de generaciones enraizadas en el pasado y en el futuro” es la que, según Chr. Lash, caracteriza y engendra la sociedad narcisista.⁶³⁰

⁶²⁸ Véase “Entrevista personal a Darío Jaramillo” en Anexo, pp. 533-534.

⁶²⁹ Marshall Berman: *Todo lo sólido...op. cit.* p. 27.

⁶³⁰ Gilles Lipovetsky: *La era del...op. cit.* p. 51.

Obedece, ante todo, a una necesidad de diversificar las fuentes de conocimiento del joven Sebastián. Responde al imperativo de superar las limitaciones que impone el sistema educativo en la formación de los jóvenes, un sistema educativo atrapado, también, en el espíritu consumista: «La ausencia de trasfondo humanístico en la vida social se debe a que los estudios literarios, históricos, lingüísticos, etcétera, perdieron su calado en el tiempo, se convirtieron en asunto de modas, de jergas, cuando no en parte decididamente secundaria de la política».⁶³¹ No seguir la moda, ser anacrónico es, pues, una manera de preservar la libertad y estar fuera del alcance de la manipulación consumista. Cabe recordar que el consumismo es, quizás, la mayor estrategia de manipulación e instrumentalización del hombre en la época moderna. Es lo que fomenta la cultura de masas que enajena, en cierto modo, la libertad individual, como bien subraya Marshall Berman:

Las masas no tienen “yo”, ni “ello”, sus almas están vacías de tensión interior y de dinamismo: sus ideas, necesidades y hasta sus sueños “no son suyos”; su vida interior está “totalmente administrada”, programada para producir exactamente aquellos deseos que el sistema social puede satisfacer y nada más.⁶³²

Es esa misma situación de manipulación permanente que vive el hombre contemporáneo lo que denuncia, asimismo, Esteban en *Cartas cruzadas*. La gran libertad de que piensa gozar no es sino un espejismo, una ilusión de libertad engañosa que enmascara un sistema astuto para el control de toda nuestra vida que ya no nos pertenece:

Soy fatalista; creo que hay poderes secretos, hombres perversos que nos controlan –la ropa que vestimos, la música que oímos, nuestras opiniones– y que nos programan bajo esquemas que aniquilan toda libertad, toda posible expresión individual, y que pueden predecir cualquier comportamiento humano.⁶³³

⁶³¹ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 119.

⁶³² Marshall Berman: *Todo lo sólido...op. cit.* p. 16.

⁶³³ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* pp. 77-78.

Por eso, la única y verdadera libertad valorada en la visión del escritor colombiano es la interior, una libertad sujeta a las consignas de la conciencia. Postula que el hombre sólo puede ser verdaderamente libre y bueno viviendo desde la interioridad, dialogando con esa voz interior que todos llevamos, pero que amordaza el sistema social, con su poder enajenante. El *diktat* del mundo exterior a través de sus dogmas, normas de conducta y la voluntad de controlar nuestros pensamientos y opiniones nos hace perder el contacto con esa voz que se transforma en “una voz que no tiene palabra”.⁶³⁴ La visión de Darío Jaramillo conecta con la de Jean Jacques Rousseau sobre la sociedad como una fuente de influencias negativas. Para el pensador francés, estas últimas nos alejan de nuestra verdadera esencia y nos impiden ser fieles a nosotros mismos, a nuestro espíritu originario, primigenio, natural. Sufrimos la pérdida del impulso interior porque la sociedad crea toda una red enajenante, una barrera que impide recuperar esa interioridad que está en cada hombre por naturaleza. Todo ello se manifiesta en una enajenación del yo que se manifiesta en una fuerte dependencia hacia el otro: depender de lo que piensan de nosotros los demás, de lo que admiran o desprecian en nosotros, actuar según lo que esperan de nosotros o por miedo a sus juicios negativos sobre nosotros. Es lo que nos separa de nuestra naturaleza interior, que es, sin embargo, fundamentalmente buena, según Rousseau: «El hombre es naturalmente bueno y que sólo por las instituciones se vuelven malvados».⁶³⁵ A través de este programa ético desarrollado en sus novelas, Darío Jaramillo parece transmitir el mismo mensaje que Paul Bourget, en el prólogo de *El Discípulo* (1889), titulado “A un joven”:

¡Que ni el orgullo de la vida ni el de la inteligencia hagan de ti un cínico y un prestidigitador de ideas! En esta época de conciencias turbas y de doctrinas contradictorias acógete, como a puerto de salvación, a la frase de Cristo: “Es necesario juzgar el árbol por sus frutos”. Hay una realidad de la que no puedes

⁶³⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* 50.

⁶³⁵ Jean Jacques Rousseau: *Del contrato social. Discursos*, Madrid, Alianza, 1980, p. II.

dudar, porque la posees, la sientes, la vives a cada minuto: es tu alma. Entre las ideas que te asaltan, hay algunas que te vuelven menos capaz de amar, menos capaz de querer. Ten seguro que esas ideas son falsas en algún punto, por muy sutiles que te parezcan, sostenidas por los nombres más bellos, adornadas por la magia de talentos más prodigiosos. Exalta y cultiva en ti estas dos grandes virtudes, estas dos energías fuera de las cuales no ay más que quebrantamiento presente y agonía: el Amor y la Voluntad.⁶³⁶

Con todo, el ser humano está en el centro de las inquietudes temáticas de Darío Jaramillo. Eso se nota también en los aspectos formales que marcan su narrativa, sobre todo, en el cultivo de determinados géneros que se centran en la intimidad, como la novela epistolar o la novela-diario íntimo. Por otro lado, esta preferencia por la demora finisecular a la hora de narrar, por las inquietudes espirituales como motor de los personajes, por la atmósfera culturalista y filosófica inherente a su narrativa se ha intentado destacar a lo largo de esta primera parte de mi trabajo y se refleja de manera muy clara, como veremos, en el empleo de ciertos recursos estilísticos. Esa tendencia hacia el pasado y a la literatura premoderna convive de forma armónica, sin embargo, con la elección por parte del autor de modalidades y técnicas plenamente posmodernas, como el intertexto, la ironía, la metaficción, el hibridismo o la mezcla de lo popular y lo culto. En especial, la metaficción, considerado uno de los grandes hitos que se ha arrogado la literatura contemporánea como marca de identidad y expresión de la desconfianza hacia el lenguaje y el mundo en general, es una constante en la narrativa de Darío Jaramillo.

⁶³⁶ Paul Bourget: “Prólogo del autor a la edición de 1889. A un joven” en *El discípulo*, Traducción de Inés Bértola Fernández, Barcelona, Random House Mondari, 2003, pp. 229-236.

IV. Figuras, modalidades y técnicas de la multiplicidad y el hibridismo

“Me aterra pensar que hay seres humanos que están seguros y si entienden la realidad y, por lo tanto, están dispuestos a manejarla. Desde mi perspectiva de no entendedor, percibo que esos entendedores están locos. Todos. Los de un lado y los del otro y los de los demás lados”

Darío Jaramillo.

IV.1. La metaficción como baza formal

El desencanto general respecto a las formas culturales heredadas, el escepticismo y la incredulidad de la época contemporánea impregnan todas las áreas artístico-estéticas. Además, con el reconocimiento de la diferencia y el pluralismo, el cuestionamiento crítico y deconstructivo de un discurso de autoridad hegemónico se convierte en uno de los marcos más importantes para definir las nuevas tendencias literarias. Las narrativas ya no se conciben como discursos unívocos, fiables y totalmente confiados en su capacidad de alcanzar, sin problema alguno, la adhesión general del público. Se cuestiona cada vez más la noción de consenso o pacto con el lector, un concepto que se convierte en mera ilusión en la época contemporánea.⁶³⁷ Asimismo, la visión sobre el lenguaje se modifica de manera considerable. La creencia en las aptitudes de éste para reflejar con coherencia, objetividad y fidelidad la realidad convencional o/y lo comúnmente experimentado, una visión que se observaba, sobre todo, en las ficciones anteriores y coetáneas al siglo diecinueve, pierde su credibilidad en el momento posmoderno, especialmente en los años setenta. El escepticismo hacia el lenguaje se traduce en la incredulidad acerca del poder de las palabras para comunicar la experiencia vivida, tanto por medio de sus estructuras sintácticas como de sus significados. La recuperación de la realidad es un imposible que ni siquiera puede

⁶³⁷ Linda Hutcheon: *A Poetics of Postmodernism.....op. cit.* p.7.

plantear el lenguaje, por lo que se cuestiona la función mimética de la literatura. Además, la creencia en la historia y la realidad como puntos de referencia sólida sobre los cuales se asienta la función mimética se debilita de manera considerable. En efecto, el multiperspectivismo y la interpretación múltiple, diversa, e incluso contradictoria, de una misma realidad obligan a renunciar a un significado estable que, con frecuencia, suele corresponder a los intereses de una persona o un grupo de poder que manipula los hechos según sus conveniencias. Tal visión se opone a la vigente en la modernidad que concibe la Historia como un discurso unitario, una visión que implica, por lo tanto, la existencia de un centro en torno al cual se reúnen y ordenan los acontecimientos. Todo este cambio de perspectivas hacia la Historia tiene como consecuencia la desaparición de los puntos de vista que quiere abarcar de forma completa cualquier realidad.⁶³⁸

Todo ello se manifiesta a través de una literatura contemporánea más atenta y más centrada en esas dificultades del lenguaje, y en la relación problemática entre realidad y ficción dentro de la propia obra literaria. Es una ficción que se aleja de la vida o, donde ésta tiende a ocupar un espacio menor como tema. Citando a Robert Alter, se podría decir que deja el protagonismo a la masturbación del artista con su propio arte, a las gratificaciones onanísticas y al placer que le produce este ejercicio.⁶³⁹ Existe una terminología muy variada para acuñar esta práctica del arte literario: ficción sobre ficción, literatura autoconsciente, autorreflexiva, autorrepresentativa, narcisista, etc. Pero, “metaficción” es el término genérico más usado en la crítica literaria para definir esta práctica dentro de la narrativa contemporánea. Fue acuñada por William H. Gass en un trabajo pionero sobre el tema, *Fiction and the Figures of Life* (1970), donde señala el cultivo por parte de los escritores de la práctica de escribir sobre lo que están

⁶³⁸ Véase Gianni Vattimo: “Posmoderno: ¿una sociedad transparente?” en *La sociedad transpar....op. cit.* pp. 73-87.

⁶³⁹ Robert Alter: *Partial Magic. The Novel As Self-Conscious Genre*, California, University of California Press, 1975, p. 225.

escribiendo y, sobre todo, las formas de ficción como material principal de la ficción como rasgos determinantes.⁶⁴⁰ La metaficción proporciona, pues, dentro de su mismo discurso, comentarios sobre su propia condición como ficción y como lenguaje, y también, sobre sus propios métodos de procedimiento, de producción y recepción.⁶⁴¹ Es una forma de literatura que no sólo está atenta a su status como artefacto sino que también se interroga sobre la relación entre ficción y realidad. Tiende incluso a explorar la posible ficcionalidad del mundo que existe fuera de la ficción literaria y del texto.⁶⁴² Inger Christensen señala, sin embargo, que para que una obra literaria pueda ser considerada como metaficcional, además de expresar la visión del novelista sobre su experiencia como escritor que explora su propio proceso de construcción, tiene que vehicular un mensaje. Más que la mera exhibición de las brillantes técnicas narrativas del escritor, dicho mensaje dirigido al lector constituye lo esencial de la metaficción, según ella.⁶⁴³ Por eso, una de las características de la narración metaficcional es el cambio de la relación entre el lector y el texto. De un lector pasivo, pasa al status de un lector más activo que se implica y se involucra más en el proceso de creación de la obra literaria, gracias a la invitación explícita del narrador. El proceso de creación artística en la literatura metaficcional, exige una colaboración entre el narrador y el lector. Éste se convierte en un coproductor de la novela, un “narratee” que se compromete más con el mensaje del escritor.⁶⁴⁴

Sin embargo, es imprescindible mencionar que sólo es nuevo el término de metaficción. La práctica de una literatura autoconsciente y autorreferencial no es algo

⁶⁴⁰ Véase William H. Gass: *Fiction and The Figures of Life*, Boston, David R. Godine, 1979, p. 25.

⁶⁴¹ Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative....op. cit.* p. Xii.

⁶⁴² Patricia Waugh: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Routledge, 1984, p. 2.

⁶⁴³ Inger Christensen: *The Meaning of Metafiction*, Norway, Universitetsforlaget, 1981, p. 11.

⁶⁴⁴ *Ibid.* pp. 28-34; Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative.....op. cit.* p. Xii.

exclusivo de la estética posmoderna; es, quizás, más antigua que la propia literatura.⁶⁴⁵ Se suele señalar su presencia ya en *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615) de Miguel de Cervantes o en novelas del siglo dieciocho como: *Tristram Shandy* (1760-1767) de Laurence Sterne que aparece en nueve volúmenes, y *Jacques le fataliste* (1778-1780) de Denis Diderot. Todas destacan por su autoconciencia y, también, por la invitación que hacen al lector con el objetivo de hacerle participar en el proceso de creación artística, con una clara voluntad de arrastrarlo hacia el universo ficcional del texto. En *Jacques le fataliste*, el narrador–novelista irrumpe desde las primeras páginas, señalando la propia ilusión que es su novela. Avisa al lector sobre el carácter de artefacto de lo que se va a contar. De ningún modo, pretende ser un reflejo de la realidad, sólo aspira a ser una interpretación que puede cambiar de repente, según los caprichos del propio narrador. La ambición de destruir la ilusión realista es una evidencia que se puede notar en la novela, de manera muy explícita, a través del siguiente pasaje:

Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait.⁶⁴⁶

En el *Quijote* de Cervantes, los límites entre vida y ficción desaparecen, Don Quijote es un crédulo que es incapaz de distinguir dónde se encuentra la frontera que separa lo real de lo ficcional, lo verdadero de lo inventado. Carlos Fuentes subraya el carácter revolucionario de esta novela por alterar las tradiciones de lectura y escritura de su tiempo. El *Quijote* ofrece «por primera vez en la novela, una crítica de la creación

⁶⁴⁵ Robert Alter se remonta más atrás para afirmar la presencia de la literatura autoreflexiva en autores como Homero en su *Odisea* o Eurípides con la parodia que hace de la tragedia griega, o algunas obras teatrales del Renacimiento que considera como precursoras de la autoconsciencia artística dentro de su Shakespeare y *Bartholomew Fair* de Ben Jonson. Véase Robert Alter: *Partial Magic...op. cit.* prefacio, p. xi.

⁶⁴⁶ Denis Diderot: *Jacques le fataliste*, (Postface de Jacques Proust), Paris, Librairie Générale Française, 1972, p. 4. La primera edición aparece bajo forma de *Roman-feuilleton* que aparece en la *Correspondance Littéraire* de Grimm entre noviembre de 1778 y junio de 1780, de manera sucesiva en quinze partes.

narrativa contenida dentro de la obra misma: crítica de la creación dentro de la creación». ⁶⁴⁷

Si bien la metaficción no es una práctica que surge con la literatura contemporánea, hay que reconocer, sin embargo, su uso exacerbado en muchas obras de la posmodernidad. Se puede apreciar su redescubrimiento sólo como una de las numerosas manifestaciones de la crisis de la modernidad, y como una manifestación literaria de la pérdida de referente que desemboca en la reivindicación de una heterogeneidad, considerada más enriquecedora. En efecto, en un mundo contemporáneo que carece de autoridad y donde la relatividad de cualquier punto de vista es lo que reina ante la desaparición o el debilitamiento de la noción de consenso – que se ha convertido en “un valor anticuado y sospechoso” –, ⁶⁴⁸ tienen más credibilidad las narrativas que apuestan, también, por mostrar la relatividad de su discurso. Como parece resumir si bien Pier Aldo Rovatti:

Ya no existe categoría alguna que pueda ejercer el oficio de medida, precisamente porque la medida ha perdido todo su sentido analítico y la unidad ya no es una imagen, una arraigada costumbre del pensamiento, sino una “X”, cuya naturaleza debemos todavía aferrar. ⁶⁴⁹

En el caso de la novela colombiana, la presencia de la autoconciencia del propio texto y el desarrollo de una escritura metaficcional parecen notarse desde el principio del siglo XX. En el importante trabajo que escribe sobre el tema, Jaime Alejandro Rodríguez señala una serie de cinco novelas como antecedente de la práctica de la literatura metaficcional en Colombia. Se trata de: *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *El buen salvaje* (1966) de Eduardo Caballero Calderón, *Sin remedio* (1996) de

⁶⁴⁷ Carlos Fuentes: *Cervantes o la crítica de la lectura*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1994, p. 15. Véase, también, José María Pozuelo Yvancos: “La mirada cervantina sobre la ficción” en *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 15-62.

⁶⁴⁸ Véase Jean François Lyotard: *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 118.

⁶⁴⁹ Véase Pier Aldo Rovatti: “Transformaciones a lo largo de la experiencia” en Gianni Vattimo (coord.): *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 43-75.

Antonio Caballero, *4 años a bordo de mí mismo* (1934) de Eduardo Zalamea Borda, *De sobremesa* (1925) de José Asunción Silva. Según esto, parece claro que la metaficción es un rasgo que aparece ya tímidamente en la modernidad, y no es de ningún modo exclusivo de la postmodernidad. Con todo, ofrece también un *corpus* que incluye novelas que desarrollan el proyecto metaficcional en la literatura contemporánea a través de los siguientes rasgos: la tematización del proceso de la escritura, el planteamiento de líneas de equivalencia entre lenguaje y realidad, la exigencia de competencias narrativas no habituales y las expresiones de autoconciencia.⁶⁵⁰ Por ejemplo, *La otra selva* (1991) de Boris Salazar –una de las novelas de este *corpus*–, es una novela que tiene como protagonista al mismo autor de *La vorágine*: José Eustasio Rivera. Reformula, gracias a los poderes de la ficción, la vida de este escritor colombiano, sobre todo su estancia en Nueva York cuando intenta llevar a la pantalla su novela y donde muere en circunstancias pocas claras. Por eso, en *La otra selva*, los planos de la realidad y de la ficción se mezclan a lo largo de la novela: los episodios de la vida de Rivera se mezclan con unos episodios de *La vorágine*. También, personajes de su novela como Arturo Cova, Alicia, Manuel Lesmes, Franco–Helí o Barrera vuelven a reaparecer como protagonistas. En esta novela, el relato se desdobra para hacer su propio comentario sobre lo que está escribiendo o, a veces, para definir la estrategia narrativa que va a usar en el siguiente capítulo y preguntarse sobre cómo empezar o terminar un capítulo. Todo ello constituye una manera de expresar la autoconciencia de la ficción misma como se puede apreciar con el siguiente ejemplo:

⁶⁵⁰ Véase Jaime Alejandro Rodríguez: *Autoconciencia y posmodernidad. Metaficción en la novela colombiana*, Bogotá, Sí Editores, 1995. Las novelas metaficcionales contemporáneas que conforman este corpus son: *Transplante en Nueva York* de Álvaro Pineda Botero, Bogotá, Oveja Negra, 1983, *La ceniza del libertador* de Fernando Cruz Kronfly, Bogotá, Planeta, 1987, *El visitante* de Andrés Elías Flórez Brum, Bogotá, Contracartel, 1985, *El reptil en el tiempo* de María Helena Uribe de Estrada, Medellín, Molino de papel, 1986, *Mujeres amadas* de Marco Tulio Aguilera Garramuño, México, Universidad Veracruzana, 1988, *La muerte de Alec* de Darío Jaramillo, *Las puertas del infierno* de José Luis Díaz Granados, Bogotá, Oveja Negra, 1985, *La otra selva* de Boris Salazar, Bogotá, Tercer mundo, 1991.

El problema, entonces, es cómo empezar esta parte decisiva de mi narración, cómo hallar el estilo adecuado para contar la historia del periodista fracasado [uno de los narradores] que se dedica a espiar, por encargo, a un poeta colombiano al que cierta gente en el poder consideran peligroso. Cierta voz que viene no sé desde dónde me está diciendo: escribe lo que te salga, deja que todo fluya desde ti, desde los hechos que conoces; deja que el relato por sí mismo se imponga para que tú solamente lo escribas, como si otra voz te lo estuviera dictando y tú no fueras sino el vehículo elegido para materializar el relato.⁶⁵¹

La ciudad interior (1990) de Freddy Téllez es, también, otro ejemplo de novela colombiana que hace de la escritura metaficcional el elemento central de su narración. Ahí, la escritura o/y la literatura son el gran protagonista en la vida errante del narrador a través de la ciudad –París o Berlín–, dónde reflexiona de manera permanente sobre lo que es escribir y todos los problemas que supone esta tarea. Asimismo, se asiste a una personificación de la escritura a través del manuscrito del narrador que cobra vida, confabula contra él, se rebela; un manuscrito con quien, además, dialoga:

El manuscrito se alió con mis recuerdos y comenzó a patear de lo lindo. Daba brincos como un condenado, entonando a frase en cuello una tonada insistente. “Literatura, literatura”, gritaba y gritaba. Las letras se desparramaban por el suelo entrelazándose con los recuerdos. Éstos salían por las áes, se metían por las consonantes, bajaban colgados de las comas y se abalanzaban sobre mí apoyados por la ficción. Tuve que reírme viendo las cabriolas que hacían. Les dije que ya no me asustaban, que los recuerdos hechos literatura pierden el peso que tenía cuando eran realidad. Seguían brincando. Me puse a canturrear con ellos, para demostrarles mis buenas intenciones y les susurré que me gustaban por eso los había escrito. Comenzaron a calmarse. El manuscrito se hinchó de orgullo, como un rey recibiendo honores.⁶⁵²

Darío Jaramillo tampoco se queda al margen de esa nueva manera de ver la literatura. Aunque no hace del lenguaje y la escritura los temas centrales de sus novelas, la indagación sobre el proceso narrativo como tal es una realidad bastante presente en sus obras. Eso no es sorprendente en un escritor que hace de la escritura la gran pasión de su vida, su razón de ser. Como explica en su *Historia de una pasión*, un ensayo

⁶⁵¹ Boris Salazar: *La otra selva*, Bogotá, Tercer Mundo, 1991, pp. 29-30. Véase Álvaro Pineda Botero: *Estudios críticos sobre la novela colombiana. 1990-2004...op. cit.* pp. 40-42.

⁶⁵² Freddy Téllez: *La ciudad interior. Seguido de La prosa de las ciudades*, Madrid, Orígenes, 1990, pp. 19-20.

autobiográfico que gira, esencialmente, en torno a esa pasión de escribir, como él, «existe una especie de individuos que necesitan escribir del mismo modo que necesitan respirar. Alcohólico de la letra escrita, el grafómano se consume cuando escribe».⁶⁵³ Por lo tanto, al lado de los frecuentes discursos sobre la literatura a los que nos tienen acostumbrados sus personajes, su narrativa, también, está atenta a la problematización de la tarea del escritor en la construcción del mundo ficticio, objeto de reflexión en sus novelas. Asimismo, la autoconciencia dentro de su narrativa constituye una constante que se nota ya desde su primera novela, *La muerte de Alec* y, seguirá estando presente en las siguientes, pero en grados diferentes. Por ejemplo, en *Memorias de un hombre feliz* (1999), uno de los rasgos metaficcionales del relato es la desconfianza hacia el lenguaje por su incapacidad de traducir fielmente la realidad y la confesión de la condición de artefacto de la historia que se tiene que narrar. Tomás, el narrador y protagonista de la novela, lo expresa de la siguiente manera:

Con las palabras se puede inventar cualquier cosa, que todas las versiones son, al tiempo, verdaderas y falsas. Los párrafos de estas memorias que van quedando son una de tantas virtualidades fabricadas con unas palabras que evaden la precisión y la totalidad [...]. Las palabras en sí mismas son ficción. Aquí hallo, por fin, hallo qué decir a favor –muy precario– de las novelas. El lenguaje es ficción y esto quiere decir que nuestras versiones de la realidad son novelescas.⁶⁵⁴

En otra de sus novelas, *El juego del alfiler*, toda la primera parte es de carácter metaficcional. El escritor colombiano juega, constantemente, con las nociones de autor empírico, autor implícito, voz narrativa y personaje, desvelando al paso el papel y el funcionamiento de cada uno dentro de la construcción de la ficción. Por ejemplo, el Darío personaje es muy consciente de su condición y sobre todo, de su dependencia del Darío Jaramillo autor, dueño de la pluma Mont Blanc y “propietario del alfiler para

⁶⁵³ Darío Jaramillo Agudelo: *Historia de...op. cit.* p. 72.

⁶⁵⁴ Véase Darío Jaramillo Agudelo: *Memorias de...op. cit.* p. 47. Además, el epígrafe de John Barth que encabeza la novela reza: “Definir la ficción como una especie de representación verdadera de la distorsión a que todos sometemos la vida”.

hacerle plop a las historias y desaparecerlas”.⁶⁵⁵ Es, también, un personaje que tiene un alto nivel de autoconciencia sobre su condición: sabe que no existe fuera de la ficción en que habita y fuera de la palabra escrita: “Soy apenas unos trazos de tinta negra sobre el papel azul”.⁶⁵⁶ Y unas páginas más adelante, hasta les tiene envidia a los demás personajes de la novela, diferentes de él, que ni tienen la menor idea de lo que son realmente, es decir, personajes ficticios:

Los personajes sin voz propia como la que yo poseo [...] conservan la ilusión o la certeza de ser personajes reales [...]. Para su bien, para su salud espiritual y mental, ellos nunca sabrán que dependen de un narrador omnisciente [...]. Nunca lo sabrán. Son personajes, meros personajes sometidos a las leyes de la ficción, víctimas de la retórica, ese tic, ese reflejo inconsciente que brota de la pluma Mont Blanc. Personajes jamás expuestos a la verdad cruel de que son un invento.⁶⁵⁷

Así pues, con un autor que dedica una buena parte de su escritura a escribir sobre la escritura, el proyecto metaficcional en la narrativa de Darío Jaramillo es algo muy claro. Además, el carácter altamente intelectual de sus protagonistas que se alimentan de literatura, leyendo y discutiendo sobre ella, le permite llevarlo perfectamente a cabo. Todo esto podría analizarse, principalmente, a través de los siguientes rasgos: la tematización y la problematización de la escritura, las expresiones de autoconciencia y las equivalencias entre realidad y ficción.

⁶⁵⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *El juego del alfiler...op. cit.* p. 19.

⁶⁵⁶ *Ibid.* p. 55.

⁶⁵⁷ *Ibid.* p. 80. Álvaro Pineda Botero destaca, asimismo, la autoconciencia del personaje Darío como uno de los rasgos más destacados que conforman el nivel metaficcional de *El Juego del alfiler*. Subraya, sin embargo, que el carácter no original de esta práctica que ya se nota en el *Quijote* (1605-1615) de Miguel de Cervantes –uno de los antecedentes más destacados y más citado por la crítica en los estudios de la literatura autoconsciente–, *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno, *El buen salvaje* (1966) de Calderón Caballero entre otros. Véase Álvaro Pineda Botero: “El juego del alfiler” en *Estudios críticos sobre la novela colombiana. 1990-2004...op. cit.* pp. 296-299.

IV.1.1. Autoconciencia de escritura y problematización del lenguaje

Cartas cruzadas es, quizás, la novela de Darío Jaramillo que más respeta las exigencias genéricas de la literatura realista, tanto en la forma narrativa como en la historia narrada. Por eso, la conciencia metaficcional es casi inexistente en esta segunda novela epistolar donde la ficción se desarrolla tranquilamente, sin cuestionarse sobre su capacidad creativa, su relación con la realidad o sobre su lenguaje mismo. Como afirma de manera acertada Jaime Alejandro Rodríguez:

Si algo es mimético en la novela, es el acto de escribir, y los personajes "escritores" son muy conscientes de ello, dejan muy claro sus motivaciones, su confianza en la carta como cauce de presentación, y en general en la escritura. Constantemente, los personajes-escritores justifican el recurso a la carta, como una manera de salirle al paso a la superficialidad de lo que Ong llama la cultura de la oralidad secundaria: la cultura del teléfono y de la comunicación instantánea que no le da espacio ni oportunidad a la conciencia sobre el lenguaje y sus vínculos con la realidad.⁶⁵⁸

A lo largo de la novela, lo que se afirma es más bien la total confianza en el género epistolar, incluso en su potencialidad para hurgar en lo más profundo, para liberar las palabras que se inhiben en la cotidianidad y, todo en nombre del pudor. «Qué distinto es el tono de las cartas. Se presta para confidencias que uno no se atrevería a intentar en una conversación» afirma Luis.⁶⁵⁹ La única marca de incredulidad frente al poder de las palabras y la capacidad de éstas de traducir fielmente el pensamiento es expresada por Raquel. Sus reflexiones sobre las dificultades para escribir su historia, exactamente como ha ocurrido, evidencian la relación problemática entre el sistema lingüístico y la realidad que pretende reflejar. El lenguaje, como fuente de sentido, construye otro mundo paralelo, diferente, con su propio significado:

No sé contar historias. Apenas empiezo, comienzan a derivarse asociaciones y me voy en elipsis, dando vueltas, y las palabras, una tras otra, no pueden ser simultáneas como pasa con las cosas, varias al tiempo, y tienen la virtud de

⁶⁵⁸ Jaime Alejandro Rodríguez: *Cartas cruzadas: una lección de realismo* disponible en http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/jar_otrotxt/cartas.html, consultado el [4/06/2011].

⁶⁵⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 96.

generar una verdad propia, un relato que superpone, inexacto. Como una camisa de otra talla, distinto a lo que sucedió.⁶⁶⁰

La escritura, recuerda Jacques Derrida, es algo inaugural porque precede al sentido. Por eso, es “peligrosa y angustiante”; nada o nadie puede salvarla de su caída hacia el sentido que constituye una vez escrita porque el pensamiento no manda sobre el lenguaje. Es sólo una vez dicho o plasmado en el papel como el sentido, en tanto sistema de signos convencional, adquiere su verdadero sentido.⁶⁶¹

La muerte de Alec y *La voz interior* son novelas donde el nivel de conciencia narrativa del propio texto, la confesión de la condición de artefacto del relato, y la relación problemática entre realidad–ficción son más destacadas. La veta metaficcional se traduce, a veces, a través de la confesión del carácter artificial del mundo que se construye durante el proceso de la narración. Desde la primera página de la novela, el narrador de *La muerte de Alec* llama la atención sobre la vocación no realista de su relato. Pone al descubierto la ilusión ficcional que constituye éste: «Perdona, pues, que me haya apoderado de ella, que haya inventado ciertos escenarios que no alteran la verdad macabra del cuento».⁶⁶² El narrador asume y reivindica, pues, la falta de fidelidad frente a los hechos ocurridos. Una imitación certera, precisa, exacta y objetiva de la realidad resulta un imposible en el mundo contemporáneo donde reinan, de manera incontestable y con fuerza, el escepticismo y la incredulidad. Por esa razón, la novela abandona su pretensión mimética y sus esfuerzos para crear una ilusión de verdad. No sólo condensa sus esfuerzos en la denuncia de su arte como simulacro, sino que también se complace en la exhibición de este carácter.⁶⁶³ A través de la tematización del

⁶⁶⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 30.

⁶⁶¹ Jacques Derrida: *L'écriture et la différence*, Paris, Du Seuil, 1967, p. 22.

⁶⁶² Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte...op. cit.* p. 9.

⁶⁶³ Para Patricia Cifre Wibrow la exhibición de la condición de simulacro del texto es uno de los rasgos que distingue la metaficción posmoderna de los textos autorreferenciales en los precursores modernos y premodernos. Véase Patricia Cifre Wibrow: “Metaficción y postmodernidad: interrelación de dos conceptos problemáticos” en *Revista Anthropos: Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, (2005), N° 208, pp. 50-58. El trabajo completo de Cifre Wibrow sobre la

quehacer del escritor y la focalización de la atención sobre los procesos mentales y estéticos de la actividad narrativa, se confiesa que todo intento de representación de la realidad conduce, ineluctablemente, a un proceso de falsificación de dicha realidad. Por esa razón, ante su falta de dominio de algunos temas del diario íntimo, el narrador de *La voz interior* tiene que admitir que la única posibilidad que le queda es viciar el manuscrito que tiene a mano, a través de “necesarias supresiones y filtros”.⁶⁶⁴ Advierte, también, a los padres de su amigo que: «Traducir a palabras los comportamientos, la conducta de otro, es siempre interpretativo. Sea cual fuere el Sebastián que resulte, a ustedes les va a parecer inexacto, a lo mejor injusto. Y es posible que a mí también». ⁶⁶⁵ Asimismo, en *La otra selva*, enfrentado al problema de cómo adaptar los hechos que tiene que narrar a las exigencias genéricas de la novela negra que pretende escribir, el narrador no sólo es consciente de la imposibilidad de relatar los hechos como ocurrieron exactamente, sino que también, reconoce y asume el papel de manipulador que desempeña cada escritor de ficción:

La botella de Jack Daniels situada en un cajón del escritorio, los pies sobre la mesa empolvada, las llamadas telefónicas, los huevos con tocino en el restaurante de la esquina, todos los elementos del relato anterior vuelven a aparecer –quizás en un distinto orden, quizás sin el sello deliberado del relato negro, pero siempre dentro de un período histórico que no se corresponde con el año en el que ocurrieron los hechos que trato de narrar. Pero no se trata de ser fieles a los hechos, no se trata de describir minuciosamente lo ocurrido en esos momentos de 1928: no sólo es una empresa imposible, sino porque un relato está hecho de palabras, de voces, de juegos verbales, no de hechos puros y simples que llegarían a este mundo con la forma de ser contados bajo el brazo. Creo que he hallado una solución momentánea: dejar ciertos elementos que pueden pertenecer a ambas épocas [...]. Eliminar, en cambio, las llamadas telefónicas [...]; eliminar los pies sobre el escritorio.⁶⁶⁶

En la primera novela de Darío Jaramillo, la relación problemática entre realidad– ficción se trasluce, principalmente, a través de las dificultades de la memoria en sus

metaficción de puede encontrar en su libro: *De la autoconsciencia moderna a la metaficción postmoderna*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2003.

⁶⁶⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 42.

⁶⁶⁵ *Ibíd.* p. 44.

⁶⁶⁶ Boris Salazar: *La otra sel...op. cit.* p. 30.

facultades por recordar todo lo ocurrido. La novela es contada desde un punto de vista retrospectivo, después de casi siete años desde que Alec desapareció en las aguas del río. Así pues, al lado de los apuntes del narrador sobre el periodo de su estancia en San Francisco, época en la que conoce a Alec, la memoria es el otro motor que sustenta el relato. Es lo que le permite al narrador recordar las cosas como pasaron y plasmarlas en la larga carta que dirige a un misterioso narratario, el “Tú”. No obstante, por su carácter selectivo, se da cuenta de que la memoria no es muy fiable, que escinde la realidad y escoge su propio repertorio de recuerdos para reconstruirla. El recuerdo de la cara de Alec se borra completamente de su memoria:

Podría reconstruir con palabras ciertos gestos que eran de Alec, determinados movimientos que eran su ritmo interno, su personal compás de movimientos, pero serían palabras para un hombre sin cara, porque tengo borrada la imagen de su rostro.⁶⁶⁷

La reconstitución de dicha cara constituye un nuevo reto para el narrador de la primera novela de Darío Jaramillo y tiene que hurgar en sus cosas para intentar lograrlo, gracias a las fotos de Alec que encuentra finalmente. Pero, todas son autorretratos que realiza el propio Alec delante del espejo. Otra vez, la realidad revela ser algo inabarcable, una confluencia de visiones parciales. Como piezas de rompecabezas, las caras aparecen como retratos de una parte de este rostro que se niega a revelarse en su totalidad. En una de las fotos, sólo se ve: «Su pelo muy largo, sedoso [...], una cicatriz de acné en la mejilla y toda la frágil textura de su piel».⁶⁶⁸ Luego van apareciendo en distintas fotos: “la frente”, “una boca grande, sensual, de labios carnosos y particular belleza”, “una risa rejuvenecedora”.⁶⁶⁹ Como la realidad, las caras de Alec juegan al escondite tanto con el narrador como con el lector, sobre todo, si son rostros que aparecen como imágenes del espejo. Éste es, en efecto, un objeto que no ofrece una

⁶⁶⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte...op. cit.* p. 49.

⁶⁶⁸ *Ibíd.* p. 49.

⁶⁶⁹ *Ibíd.* p. 50.

imagen fiel de lo que refleja; es un creador de ilusiones que exagera aun más toda la confusión y el misterio en torno a la cara de Alec. Como afirma el narrador, el espejo falsea más el verdadero rostro del norteamericano: «Si estos retratos fueron tomados ante el espejo, no representan las verdaderas imágenes de Alec: nadie tiene exactamente simétricos los dos lados de la cara y aquí está él, trastocado, en el país de Alicia».⁶⁷⁰ Finalmente, lo real es, a lo mejor, algo inexistente, una mera ilusión. Finalmente, el narrador afirma que, al cabo de todas esas dificultades, logra recordar con exactitud su verdadera cara en “un misterioso acto de prestidigitación” que consiste en mirar de nuevo las fotos delante del espejo.⁶⁷¹ Pero, con todo este juego de hacer creer y no creer al mismo tiempo, el escepticismo sobre la verdadera imagen de Alec es la sensación que pervive en la mente del lector.

Cabe señalar que el espejo es un símbolo muy potente en el cuestionamiento de lo real en la literatura. Por ejemplo, es objeto de experimento en la obra de Julio Cortázar con el objetivo de contestar la realidad y, al mismo tiempo, afirmar su condición provisional por ser una serie de construcciones tan subjetivas, tan artificiosas, y, estructuras no permanentes. El autor argentino, gracias a la magia del espejo, representa la realidad como una mera representación de las fantasías individuales de cada cual, como las distintas imágenes que ofrece la isla en uno de sus relatos, en *Historia de cronopios y de famas* (1962):

Cuando se pone un espejo al oeste de la isla de Pascua, atrasa. Cuando se pone un espejo al este de la isla de Pascua, adelanta. Con delicadas mediciones puede encontrarse el punto en que ese espejo estará en hora, pero el punto que sirve para ese espejo no es garantía de que sirva para otro, pues los espejos adolecen de distintos materiales y reaccionan según les da la real gana.⁶⁷²

⁶⁷⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte...op. cit.* p. 50.

⁶⁷¹ *Ibíd.* p. 51.

⁶⁷² Julio Cortázar: *Historias de cronopios y de famas*, Barcelona, EDHASA, Infanta Carlota, 1970, p. 59.

Así pues, todo este empeño en señalar de manera explícita las dificultades y las imperfecciones de la propia creación literaria denota una literatura preocupada tanto por el proceso de producción como por el de recepción dentro de la misma ficción. Por eso, en la narrativa metaficcional, la destrucción de las fronteras entre creación y crítica es algo evidente. Mientras se escribe, el texto se desdobra para constituirse en su propio comentario crítico o/y, para dar las claves de su desciframiento.⁶⁷³ El narrador de la última novela de Darío Jaramillo, como preocupado por la recepción de su texto, ofrece una orientación explicativa para su mejor comprensión. Eso se nota en el caso del desdoblamiento de los escritos de Sebastián, da las claves de su interpretación:

Me interesa destacar un elemento que considero esencial en la escritura propiamente literaria de los cuadernos [...]. Simplificando, podría decirse que el desdoblamiento es la clave de sus textos posteriores: Sebastián deja de ser él allí, su trabajo creativo consiste en la invención de autores imaginarios [...]. Estos personajes son meros seudónimos, pues el universo mental de cada uno es también una invención, si bien [...] pueden asociarse a situaciones personales del propio Sebastián con los textos de estos autores inventados: es aquí donde la idea del desdoblamiento adquiere especial importancia.⁶⁷⁴

La manera en que se hace esta labor crítica en *La voz interior* es, a veces, mediante la anticipación: el narrador, antes mismo de entrar en la biografía propiamente dicho, hace un repertorio de los posibles fallos que puede detectar el supuesto lector de su obra. Por eso, hace hincapié en la subjetividad a que invita la tarea del biógrafo, la cual constituye una amenaza permanente con la que tiene que lidiar en su intento de mantener, siempre, la objetividad. La cercanía con Sebastián, el amigo con el que comparte sus experiencias más emotivas a través de una amistad que se remonta a la infancia, genera una dificultad suplementaria al Esteban profesional. Durante la lectura del diario, el descubrimiento del amor y la amistad que su amigo siente hacen peligrar los paradigmas mismos de su narrativa. El mundo de los sentimientos aflora, con su

⁶⁷³ Véase Linda Hutcheon: *Narcissistic narrative...op. cit.* p. 15.

⁶⁷⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* 201.

potencialidad para quebrantar la habitual neutralidad del narrador–escritor ante el material de su trabajo. Por eso, se encuentra ante la imposibilidad de garantizarle al lector un análisis objetivo de la realidad. El narrador de *La voz interior* se sincera y afirma abiertamente la posible falta de neutralidad de su narración y su carácter de biógrafo condicionado por sus sentimientos hacia el biografiado:

En cierto momento, el profesional lector de literatura, el frío evaluador de textos inéditos, tenía los ojos encharcados, al borde las lágrimas, el corazón pletórico de la emoción de sentirse amado [...]. Se pensará que, comprometido con las licencias que me otorgaron doña Mary y el doctor Uribe, al fin y al cabo estoy construyendo un icono, y mi afecto me lleva, aunque no lo quisiera expresadamente, a la hagiografía y no a la biografía. Quisiera que no.⁶⁷⁵

Asimismo, Bernabé arroja luz sobre sus limitaciones como biógrafo con el objetivo de negar la vocación totalizadora de la biografía y confesar, al mismo tiempo, las imperfecciones de su trabajo. Sus limitaciones intelectuales para abarcar ciertos aspectos del diario íntimo de su amigo, o sea, la formación clásica, la formación teológica y los comentarios sobre la música, alteran la realidad. Ésta, ya no puede ser considerada como un conjunto, es más bien un mosaico de realidades y la única manera posible de abarcarla es, de manera parcial. La realidad sólo puede producir perspectivas selectivas:

Soy consciente de que, a falta de acontecimientos, pude haber intentado un estudio erudito de las fuentes y lecturas de Sebastián. El material está dado en el diario. Pero confieso mi falta de preparación en varias especialidades necesarias para abarcar estos aspectos de los cuadernos [...]. Lo que tengo para ofrecer, con todo y las necesarias supresiones y filtros dentro de un universo tan vasto, es una primera selección de un escritor secreto que, a los treinta y dos años, ya había escrito los atípicos materiales que incluyo en la segunda parte de este volumen.⁶⁷⁶

Todo ello supone, en consecuencia, un cambio de perspectiva en cuanto a la visión del lector. Éste, frente a obras más abiertas que abandonan la autoridad en cuanto a la producción de sentidos, está obligado a dejar su papel tradicional como lector

⁶⁷⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 45.

⁶⁷⁶ *Ibíd.* p. 42.

pasivo que confía plenamente en el discurso del relato que tiene delante de él. Participa del proceso de construcción y comparte con el narrador todos los gozos que la creación artística supone, pero también, las dificultades. La metaficción, como recuerda Linda Hutcheon, hace hoy que la tarea del lector se haya complicado: «Reading was no longer easy, no longer a comfortable controlled experience; the reader was now forced to control, to organize, to interpret. He was assaulted from all sides, often by a self-consciously literary text».⁶⁷⁷

Por eso, tanto en *La muerte de Alec* como en *La voz interior*, muy a menudo, se interpela directamente al lector para, unas veces, reclamar su implicación, otras veces, solicitar su comprensión como posible crítico del artefacto que se está construyendo delante de sus ojos. Sin embargo, la solicitud de participación del lector es más efectiva en *La voz interior*, aparece allí como *el alter ego* del narrador–escritor en el papel de organizador en el desarrollo de la ficción. A lo largo de casi todo el primer capítulo de la novela conformado por treinta y nueve páginas, el lector es arrastrado en la tarea de organización del material colosal que constituye el diario íntimo de Sebastián Uribe. Son más de trescientos cuadernos escolares de ochenta páginas, más de veinte mil páginas manuscritas que tiene que descifrar e interpretar con Esteban.

De todos modos, ambas novelas reflejan su propia génesis y desarrollo, con el objetivo no sólo de llamar la atención sobre el proceso de construcción de la ficción sino también, para confesar las dificultades que encuentra el narrador–escritor en esta tarea. En la primera novela de Darío Jaramillo, el motivo que lleva a la creación del artefacto es, sobre todo, el sentimiento de culpa que se apodera del narrador. Manipulado e instrumentalizado por “una fuerza superior y ajena”, señala a Alec con el

⁶⁷⁷ Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative...op. cit.* pp. 25-26. «La lectura era más fácil, una experiencia más controlable y confortable; el lector, hoy, está obligado controlar, a organizar, a interpretar. Se ve asaltado por todas partes, a menudo, por el propio texto literario autoconsciente». La traducción es mía.

cuchillo, en una “premonitoria ruleta de la muerte”.⁶⁷⁸ La escritura es, allí, un ejercicio de confesión, de exorcismo y de exculpación: la designación de Alec como la próxima víctima de *Hades*, es lo que le obliga al narrador a escribir esta historia, “como si al hacerlo pagara una deuda o cumpliera un agrio deber”.⁶⁷⁹ La génesis de *La voz interior* aparece, al contrario, mucho más complicada y borrosa. Esteban, el narrador–biógrafo, desde el principio, invita al lector a compartir con él la creación de la obra biográfica: “La vida de Sebastián no es particularmente apasionante y esto es, sobre todo, una advertencia para el lector”.⁶⁸⁰ No obstante, la exposición de la dificultad para afirmar con precisión la motivación de dicha escritura, invita ya a entrar en un mundo de escepticismo. Despliega ante los ojos del lector todo un panorama de posibles justificaciones sobre las razones que le llevan a escribir la biografía de su amigo, Sebastián. A veces, éstas se reducen a un “nada” porque, quizás, a nadie le interesa conocer la historia de un hombre cuya vida se resume en dormir, oír música, leer, escribir, jugar al tenis, una vida tan banal como tantas otras vidas.⁶⁸¹ Otras veces, está «bien para poner en duda la monotonía de cualquier vida – ¿de todas las vidas?–, bien como ejercicio personal, un empeño de hacer la narración entretenida de una vida monótona» lo que explica y justifica la realización de tal obra.⁶⁸² O esos motivos se transforman en un “mezquino interés personal”,⁶⁸³ o se legitiman por la necesidad de hacer conocer “la biografía de un escritor, vocacionalmente escritor, que no se interesó nunca en publicar sus libros”.⁶⁸⁴ Todo ello es una manera para Darío Jaramillo de asumir, en su novela, la desconfianza como respuesta hacia cualquier versión de la Historia, e invitar a sus lectores a tener la misma actitud. En *la voz interior*, Sebastián

⁶⁷⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte...op. cit.* p. 12.

⁶⁷⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 19.

⁶⁸⁰ *Ibíd.* p. 34.

⁶⁸¹ *Ibíd.* p. 34.

⁶⁸² *Ibíd.* pp. 34-35.

⁶⁸³ *Ibíd.* p. 35.

⁶⁸⁴ *Ibíd.* p. 277.

Uribe, desdoblado en Walter Steiggel, parece dar el tono de la rebelión contra la historia:

Imposible hacer fe en la historia: son los dómines quienes escogen el hecho histórico y lo ponen a su servicio [...]. El problema de la historia –con la urdimbre que escoge– es seleccionar unos hechos y darles coherencia. La elección nunca es inocente. Y nunca es arbitraria. Depende de una lógica, es decir, de una metafísica, es decir, de una autoridad.⁶⁸⁵

Por eso, asumir la lectura multiperspectivista frente a cualquier realidad es una manera de constatar la conformidad con esta desconfianza contemporánea hacia la Historia. Asimismo, el multiperspectivismo que ofrece motivos, a veces, contradictorios, atenta tanto contra la credibilidad del narrador, como contra la validez de su discurso. Cuestiona, por lo tanto, la supuesta superioridad de espíritu del escritor. Los discursos de autoridad ya no son válidos y el concepto de un autor como creador y fuente primera de sentido dentro de la propia novela tiende a debilitarse en la narrativa metaficcional. Ya no aparece como el Dios del relato que construye, por lo que su versión de la realidad es una interpretación tan válida como la que queda en manos de sus lectores. Éstos son constructores de sentido no menos creíbles que el propio narrador. Esteban, a veces inseguro ante su comprensión del diario íntimo, tiene la consciencia de un narrador–escritor que acepta su papel de mero guía que baraja diferentes hipótesis de interpretación. Así es como lo confiesa:

La selección que hice para la segunda parte de este volumen, y que intenta ser la justificación de esta primera parte como biografía de un escritor, un escritor secreto e insólito, no es la única que puede hacerse de entre el magma de más de veinte mil páginas. Tan sólo es la mía, bajo la implícita guía de quien no autoriza pero sí indica caminos cuando publica un libro o destina unas libretas especiales para determinados materiales.⁶⁸⁶

Por esto, ante toda esa imprecisión en cuanto a la justificación de la obra biográfica, el lector se encuentra en una posición de elegir, él mismo, la justificación

⁶⁸⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p.422.

⁶⁸⁶ *Ibíd* p. 36.

que más le convenga o/y, incluso, buscarse otra más pertinente. Abandona su papel de lector pasivo para convertirse en un co-productor de la novela, tan libre como el propio narrador-biógrafo en la construcción de sentidos dentro del universo ficcional. El narrador, incluso, le abre nuevas perspectivas de lectura con las sugerencias que hace sobre la posible explotación de algunos temas que quedan marginados en su texto:

De todos modos un lector que sepa de ascética y religión bien podría seleccionar algunas páginas del tema, refinando obsesiones. Igual podría decirse de un musicólogo que valorara los juicios y emociones musicales tan frecuentes a lo largo del diario. Inclusive podría, más frívolamente, intentarse una selección de géneros menores que Sebastián aborda por mero divertimento.⁶⁸⁷

IV.1.2. Los límites inestables entre realidad y ficción

En la narrativa de Darío Jaramillo, la equivalencia entre realidad y ficción, una forma de expresión de autoconciencia literaria mencionada por Patricia Waugh⁶⁸⁸ y, planteada por Jaime Alejandro Rodríguez,⁶⁸⁹ se nota de manera explícita. Se hace hincapié en la fluidez de las fronteras que marcan el límite entre el mundo de la realidad y el de la ficción; lo real y lo imaginario se entremezclan. Asimismo se confunde experiencia vivida y experiencia narrada. Desde la primera página de *La muerte de Alec*, por medio de comentarios metaficcionales, se asume la existencia de una línea de equivalencia entre realidad y ficción como el supuesto básico en que se va fundamentar todo el relato. Primero, se afirma el carácter imprevisible y caótico de la realidad en general: “La vida no tiene argumento [...]. Los acontecimientos de la vida se presentan en desorden, imprevistos”.⁶⁹⁰ Luego, se subraya, empero, el carácter excepcional de la historia de Alec por la relación de simetría que existe entre ella y la literatura. La realidad copia al arte: «Pero de repente, como por casualidad, el acontecer cotidiano

⁶⁸⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* pp. 40-41.

⁶⁸⁸ Patricia Waugh: *Metaficción...op. cit.* p. 2.

⁶⁸⁹ Véase Jaime Alejandro Rodríguez: “Examen de la metaficción en algunas novelas colombianas recientes”, disponible en: http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/jar_metaficcion/intro.html, consultado el [3/06/2011].

⁶⁹⁰ Darío Jaramillo: *La muerte...op. cit.* p. 9.

abandona su desorden vulgar y se desenvuelve con una simetría aterradora por su exactitud y por su artificiosa fidelidad a la literatura». ⁶⁹¹ De acuerdo con Jaime Alejandro Rodríguez, este planteamiento de equivalencia entre el mundo que se pretende representar y la representación misma, constituye el “origen y motor de la escritura” en la primera novela de Darío Jaramillo. ⁶⁹²

Ahora bien, la visión de la realidad en *La muerte de Alec* es totalmente criptográfica; es una realidad que se aprehende mediante la lectura y la interpretación de una serie de signos: la profecía de Madame Rur que anuncia la muerte de una persona cercana al “Tú” destinatario de la carta que escribe el narrador de la novela, el cuchillo que señala a Alec y *La casa inundada* de Felisberto Hernández son los signos que conforman la “larga trama de lenguajes cifrados” ⁶⁹³ que anuncian la muerte de Alec. Todo esto convierte la historia de este joven norteamericano en un criptograma, en un texto escrito en clave por lo que la realidad se vuelve un lenguaje que descifrar, una interpretación. Esos lenguajes cifrados se convierten en el referente único para la realidad por lo que el narrador tiene miedo de que su relato sea otra clave, otro lenguaje cifrado que desate otra realidad tan trágica como la muerte de Alec. Afirma:

Ya casi termino, y ahora aumenta mi temor de que de nuevo el conjuro se desate cuando coloque el punto final en esta historia, aunque bien sé que los signos son siempre arbitrarios y que no pueden interpretarse sino tras el hecho culminante que les da un significado explícito [...]. Fervientemente deseo que este relato no sea más que el recuento de los indicios de la muerte de Alec y no la pista tramposa de una suerte futura. ⁶⁹⁴

Cabe señalar que la equivalencia entre realidad y ficción se plantea sin mayor problema en *La muerte de Alec*. El narrador no le deja elección al lector, el cual desde la

⁶⁹¹ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte...op. cit.* p. 9.

⁶⁹² Jaime Alejandro Rodríguez: “Examen de la metaficción en algunas novelas colombianas recientes”, disponible en http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/jar_metaficcion/intro.html, consultado el [3/06/2011].

⁶⁹³ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte...op. cit.* p. 98.

⁶⁹⁴ *Ibid.* pp. 107-108.

primera página de la novela tiene que aceptar esta idea, sin la menor posibilidad de ponerla en duda. Al contrario, en la novela del colombiano Marco Tulio Aguilera Garramuño, *Mujeres amadas* (1988), la equivalencia vida/literatura resulta algo más problemática. Irgla, como si fuera un posible lector de la novela, intenta desmontar esta certeza de Ramos por lo que siembra, también, la duda en la mente del lector para aceptar con toda facilidad este postulado:

Debes entender que hay quienes viven en el rito perpetuo.
–Literatura –dijiste lapidaria.
–Vida – respondí–. Tal vez sean lo mismo
–Para algunas personas. No para mí.
Yo estaba definitivamente confundido. Creía ser el emisario de la vida y resultaba ser lo contrario. Para mí tú eras literatura. Uno de los dos mentía aunque fuera inconsciente.⁶⁹⁵

La literatura, o sea la ficción, emerge dentro de la narrativa metaficcional para constituirse, también, en un elemento capaz de determinar la realidad. El artefacto, como un espejo, dibuja y proyecta la imagen que va a cobrar la realidad que pronto se revelará en la trágica desaparición de Alec en el agua. La intercalación del cuento de Felisberto Hernández, *La casa inundada*, actúa en la primera novela de Darío Jaramillo como un elemento que lleva la subversión de la función mimética de la novela a un grado más elevado. Con él, se trastocan los paradigmas habituales de la construcción de la ficción: ésta, en vez de beber de la realidad para existir, se transforma en la fuente que da vida a la misma realidad. Como comprueba el narrador de la primera novela de Darío Jaramillo, la anodina lectura de una obra de ficción puede convertirse en un

⁶⁹⁵ Marco Tulio Aguilera Garramuño: *Mujeres amadas*, Bogotá, Plaza & Janés, 1991, p. 212. En el *Quijote*, el Hidalgo asume plenamente la equivalencia entre vida y literatura. Sin embargo, Sancho actúa en la novela de Cervantes como Irgla: se niega a aceptar esa equivalencia. Por ejemplo, en el episodio donde se cuenta lo que ha visto Don Quijote en la cueva de Montesinos, rompe la magia al afirmar su incredulidad hacia el relato de su amo: «-Pero perdóneme vuestra merced, señor mío, si le digo que de todo cuanto aquí ha dicho, lléveme Dios, que iba a decir el diablo, si le creo cosa alguna [...]».

–Si no, ¿qué crees? – le preguntó Don Quijote

–Creo –respondió Sancho– que aquel Merlín o aquellos encantadores que encantan a toda la chusma que vuestra merced dice que ha visto y comunicado allá bajo, le encajaron en el magín o la memoria toda esa máquina que nos ha contado, y que aquello que por contar le queda». Véase Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*. Edición e introducción de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1980, p. 758.

mensaje secreto para el destino de una vida: “Fue mi lectura de *La casa inundada* la que desató los mecanismos del azar que culminaron con la muerte de Alec”.⁶⁹⁶ Luego, agrega que:

Cuando lo leías a Alec *La casa inundada* sin ninguna sospecha de que misteriosamente estuviera completando un presagio, en este mismo momento se juntaban en otro plano [...], los personajes de la ficción literario con el destino final de tu oyente.⁶⁹⁷

En consecuencia, fascinado y asustado a la vez por la “escalofriante simetría”⁶⁹⁸ que existe entre el relato del cuento de Felisberto Hernández y los hechos reales que le van a suceder a Alec, subraya las coincidencias presentes en cada historia. La realidad histórica y el mundo narrado saltan las fronteras que los separan para fundirse y compenetrarse de manera armónica. Gracias a esa relación de similitud que une las dos experiencias y que se encarga de desvelar el narrador, saca “los detalles del argumento de *La casa inundada* que se conectan misteriosamente con la muerte de Alec”.⁶⁹⁹ Vida y literatura se equiparan sin gran dificultad, todo ello para afirmar que la realidad es, quizás, tan irreal como los mundos que inventa el escritor. Las circunstancias de la supuesta muerte de Juan, el marido de la protagonista del cuento de Felisberto Hernández son las mismas que en el caso de la historia de Alec. Ambos desaparecen en el agua y nunca se encuentran los cuerpos: el primero cae en un precipicio en Suiza, el segundo se ahoga en un río en San Francisco.⁷⁰⁰ Asimismo, se establece otra línea de similitud entre el joven norteamericano y el mismo autor de *La casa inundada* por sus dotes comunes como músicos, un hecho que viene reforzar la equivalencia entre realidad y ficción postulada desde el principio de *La muerte de Alec* como fundamento metaficcional de la narrativa:

⁶⁹⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte....op. cit.* p. 74.

⁶⁹⁷ *Ibíd.* p. 97.

⁶⁹⁸ *Ibíd.* p. 83.

⁶⁹⁹ *Ibíd.* p. 75.

⁷⁰⁰ *Ibíd.* p. 75 y p. 101.

Te dije que Felisberto era también pianista, como Alec, sin saber que estaba enunciando otra simetría de esta historia, que entre tantas que tiene, puede decirse que viene a ser como una confirmación adicional de las circunstancias principales y más directamente relacionadas con la muerte de Alec.⁷⁰¹

Ahora bien, si la ficción emerge para constituirse en un elemento capaz de determinar la realidad, esto equivale a afirmar el carácter ficcional de ésta: “La vida es artificiosa, barroca, retorcida” como la propia literatura.⁷⁰² Para la literatura posmoderna, la vida misma carece de realidad, como los mundos inventados, abarca cierto grado de irrealidad por lo que es tan irreal como la ficción. Por consiguiente, la realidad misma, o sea, lo considerado verídico ya no puede constituir un referente sólido para el hombre puesto que se revela como mera construcción, una interpretación sujeta al conocido concepto de pluralidad contemporánea. Ahora bien, con la tendencia de la novela metaficcional posmoderna de dejar en segundo plano la preocupación por la verosimilitud del relato y mirar hacia adentro, hacia su propia construcción, nos podríamos poner en la siguiente línea de reflexión para afirmar que: «La literatura posmoderna asume como punto de partida que la escritura es el modelo del mundo, su realidad; es consciente de que si bien lo real está más allá de los textos y de las escrituras, sólo es accesible por textos y escrituras».⁷⁰³

Es importante recordar que la construcción de *La voz interior* tiene como punto de partida y como materia prima el diario íntimo dejado por Sebastián Uribe, o sea, la escritura. A pesar de la investigación que hace Bernabé, paralelamente, para confirmar o desmentir la información, los cuadernos de su amigo de la infancia constituyen la fuente principal para la construcción de la novela. En esta última novela de Darío Jaramillo, una de las maneras más pertinentes para subvertir la función mimética de la novela y

⁷⁰¹ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte...op. cit.* p. 82.

⁷⁰² *Ibíd.* p. 108.

⁷⁰³ Jaime Alejandro Rodríguez: *Narrativa colombiana de fin de siglo* disponible en: http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/jar_narrativacol/intro.html, consultado el [10/07/2011].

cuestionar la verosimilitud del relato es, pues, la exaltación de la capacidad de la ficción de infiltrarse en la realidad hasta confundirse con ella. Lo imaginado y lo inventado agrietan el muro de la realidad histórica de la vida del protagonista de la novela y, anidan en estos huecos para fundirse con ella. La visita del protagonista de *La voz interior* a un monasterio para ingresar de novicio en el convento, es un ejemplo pertinente de esa desaparición de las fronteras entre realidad y ficción. El relato es tan verosímil porque la obsesión por la fe cristiana y el abordaje intelectual de la religión por parte de Sebastián están presentes: «No, hijo. Este monasterio es para hombres de fe. Tú quieres entrar aquí a resolver una charada intelectual. Regresa cuando sientas que una vida muy dura y unos votos, la oración y el silencio te pueden ayudar a salvar tu alma». ⁷⁰⁴ Sin embargo, a través de un comentario metaficcional, el relato se desmiente a sí mismo y el narrador desenmascara el carácter de simulacro de la biografía que construye. Por analogía, toda la vida de Sebastián es, también, simulacro. Hay un entrecruzamiento permanente entre realidad y ficción, una frecuente mezcla entre los planos de realidad y de la ficción. Nada es verdad del todo, tampoco nada es falso del todo:

No estoy seguro de que la anécdota en sí sea verdadera. Me parece que la conversación tan artificiosa que transcribe no puede ser sino un invento. No existen abades así. Sebastián no es así, nunca tiene arranques intempestivos. En otras palabras no creo que Sebastián haya tenido el súbito impulso de ingresar en un monasterio [...]. El incidente del convento revela *las mentiras de la verdad*: con un hecho falso se reprocha su abordaje intelectual, por no decir racionalista, de los asuntos de la fe. Es el mismo juego de espejos de *El país de los poetas*, donde explora *la verdad de las mentiras*: el país es imaginario y lo que sucede es tan verosímil que esconde, o denota, una verdad de Sebastián; a un Sebastián inventado que le suceden cosas reales. ⁷⁰⁵

“Las mentiras de la verdad” y “la verdad de las mentiras” traicionan la imposibilidad de la dicotomía. Lo considerado verídico, real, abarca siempre cierto grado de invención,

⁷⁰⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz.....op. cit.* p. 300.

⁷⁰⁵ *Ibid.* p. 301. El subrayado es mío.

de ficción. En un ensayo titulado: “La verdad de las mentiras”, el escritor peruano Mario Vargas Llosa reflexiona sobre esta realidad en la ficción, subrayando que la mentira –una reproducción infiel de la realidad– es algo intrínseco a la novela misma, que no podría hacer otra cosa. Pero, de esta mentira nace “una curiosa verdad” que reside en la capacidad de persuasión de la novela, de la fuerza comunicativa de su fantasía, de la habilidad de su magia. Por esta razón, Vargas Llosa afirma que: «Toda buena novela dice la verdad. Porque “decir la verdad” para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y “mentir” ser incapaz de lograr esa superchería». ⁷⁰⁶ Se podría decir, por lo tanto, que la última novela de Darío Jaramillo lleva a la perfección la “verdad”, arrastrando al lector en su fantasía.

Walter Steiggel, uno de los personajes inventados por el protagonista de *La voz interior* se desliza en la conversación entre Sebastián y su abuelo como una persona que existe realmente. Patrick Riley conoce personalmente a Steiggel, “conversó con él una vez hace muchos años” y, es también, quien le da pistas al nieto en su labor detectivesca para averiguar el paradero del escritor. El relato de la visita que hace a este último en su casa de Delaware deja más escéptico al lector que no sabe con seguridad en qué lado de la frontera se encuentra, en la ficción o en la realidad:

Tengo tiempo para observarlo. Es un hombre muy delgado, enjuto. Sus manos, hábiles en el manejo de las tijeras, son largas y huesudas. No se le ve la edad en la manera de moverse, pero sí en la cara, surcada por arrugas. Tiene una barba entrecana de unas pocas semanas. Usa lentes [...]. Steiggel me observaba durante una milésima de segundo, abandona en el piso las tijeras y, sin quitarse los guantes de trabajo, junta las manos y, con los ojos cerrados, me hace una venia. Acto seguido retoma las tijeras, se concentra en las plantas y dejo de existir para él. ⁷⁰⁷

Dos páginas más adelante, siempre con esa tendencia desconstructivista del relato, el narrador, tras unas investigaciones infructuosas para dar con alguna pista que

⁷⁰⁶ Mario Vargas Llosa: “La verdad de las mentiras” en: *La verdad de las mentiras*, Madrid, Punto de lectura, 2007, pp. 15-30.

⁷⁰⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 266.

confirme la existencia del supuesto escritor, hace una revelación que desmiente todo lo dicho anteriormente: “Walter Steiggel no existe. No hallé el nombre de Walter Steiggel en ninguna parte, excepto en el diario de Sebastián”.⁷⁰⁸ El mismo procedimiento se encuentra, también, en *Mujeres amadas*. Después de tantas tentativas infructuosas por parte de Ramos –el protagonista– para seducir a la bella Irgla y acostarse finalmente con ella, se concreta por fin su gran sueño. Irgla, arrebatada por un fuerte deseo sexual, le invita a su cuarto a las cuatro de la madrugada, totalmente desnuda, para ofrecerle su virginidad.⁷⁰⁹ No obstante, unas páginas más adelante, el relato se desmiente a sí mismo, confesando que todo lo anteriormente contado sólo es fruto de su invención:

Cuando llegué a la habitación es falso que estuvieras desnuda y una invención sosa aquello de que querías ver mi cuerpo. Escribí eso fantaseando, quizás porque era tal actitud, precisamente, la que quería que asumieras. Te hallaba sentada en la cama, con tus manos sosteniendo la cabeza como un fardo [...]. Poco pude saber de lo que te había sucedido. Con esfuerzo logré que me revelaras haber recibido una llamada de México. Alguien [...] te conminaba a regresar.⁷¹⁰

Ahora bien, como Walter Steiggel, todos los otros dobles que inventa cuestionan lo real de la realidad, las fronteras entre el mundo fuera de la ficción y el mundo que existe dentro de la ficción. A excepción de él, todos son habitantes del *País de los poetas*, un país que no existe por supuesto y, cobran el estatus de personas reales con los cuales se cruza en algún momento de su vida. Publica a la mayoría de ellos –excepto a Lola Melindres y Primitiva Cañizales– en su revista de poesía: *El Oso*. A veces esos personajes ficticios forman parte de su universo familiar, como es el caso de Marta María Medina Medina, presentada como una amiga de su hermana: “La conocí casi niña, en mi casa, estudiando con mi hermana”,⁷¹¹ y Segismundo Nolde que resulta ser la mujer del primo Jorge Ignacio y Sebastián la conoce durante una reunión familiar en

⁷⁰⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op cit.* p. 268.

⁷⁰⁹ Véase Marco Tulio Aguilera Garramuño: *Mujeres...op. cit.* pp. 91-98.

⁷¹⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* pp. 121-122.

⁷¹¹ *Ibid.* p. 451.

casa del abuelo, en El poblado.⁷¹² Toda la experiencia de vida de Sebastián, o sea la supuesta realidad en que se basa la narración, está repleta de ficción. La mezcla de los planos de la realidad y de la ficción crea una confusión entre existencia y ficción. En consecuencia, la biografía en *La voz interior* desestabiliza el canon, se vuelve una construcción sometida a la capacidad imaginativa y fabuladora del propio Sebastián que distorsiona y tergiversa su propia historia a través de sus dobles. En este sentido, a imagen de escritores como Jorge Luis Borges o Roberto Bolaño, Darío Jaramillo sigue una larga tradición literaria encabezada por Marcel Schwob.

Marcel Schwob en sus *Vies imaginaires (1896)*, juega a retomar como base algunos elementos biográficos de personajes ilustres o míticos, de criminales o anónimos para inventarles una biografía nueva, distinta de la oficial. Es por ejemplo el caso de la biografía inventada del poeta Cratés, discípulo de Diógenes y adepto de un modo de vida basado en el cinismo, el desdén por el lujo y los placeres. Schwob juega y exagera este rasgo de carácter, llevando al personaje hasta los límites de la deshumanización, hasta la máxima degradación posible como se puede notar en el siguiente pasaje:

Il la [Hipparchia, su amante] prévint qu'il vivait à la manière des chiens, parmi les rues et qu'il quêtait les os dans les tas d'ordures. Il l'avertit que rien ne serait caché de leur vie commune et qu'il la posséderait publiquement, dès que l'envie lui en prendrait, comme les chiens font avec les chiennes.⁷¹³

Es importante señalar, también, que el escritor francés dinamita la biografía tradicional no sólo con la introducción de elementos ficcionales en la historia sino también, con una tendencia a menospreciar los elementos que conforman la heroicidad

⁷¹² Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 495.

⁷¹³ Marcel Schwob (1867-1905) Véase « *Vies imaginaires* » en *Marcel Schwob œuvres*, Textos reunidos y presentados por Alexandre Gefen, Paris, Les Belles Lettres, 2002, pp. 364-440. “Le previno que vivía como los perros en las calles y que buscaba huesos en la basura. Le advirtió que nada de su vida común sería escondido y que tendría relación íntima con ella públicamente, cuando tenga ganas, como hacen los perros con las perras”. La traducción es mía.

o la grandeza de los personajes, para centrarse y dar más importancia a los elementos más triviales. Asimismo, la subversión pasa por mostrar el mismo interés tanto por los grandes hombres como por los menos prestigiosos. Como expone en su “L’art de la biographie”:

Les biographes ont malheureusement cru d’ordinaire qu’ils étaient historiens. Et ils nous ont privés ainsi de portraits admirables. Ils ont supposé que seule la vie des grands hommes pouvait nous intéresser. L’art est étranger à ses considérations. Aux yeux du peintre le portrait d’un homme inconnu par Granach a autant de valeur que le portrait d’Érasme [...]. L’art du biographe serait de donner autant de prix à la vie d’un pauvre acteur qu’à la vie de Shakespeare [...]. L’art du biographe consiste justement dans le choix. Il n’a pas à se préoccuper d’être vrai ; il doit créer dans un chaos de traits humains [...]. De patients demiurges ont assemblé pour le biographe des idées, des mouvements, des physionomies, des événements. Leur œuvre se trouve dans les chroniques, les mémoires, les correspondances et les scolies. Au milieu de cette grossière réunion, le biographe trie de quoi composer une forme qui ne ressemble à aucune autre. Il n’est pas utile qu’elle soit pareille à celle qui fut créée jadis par un dieu supérieur, pourvu qu’elle soit unique, comme toute autre création.⁷¹⁴

La influencia de *Les vies imaginaires* de Marcel Schwob sobre *Historia universal de la infamia* (1935) de Jorge Luis Borges es más que evidente. En una clara imitación de esta obra de Schwob, Borges fundamenta su invención en los intersticios de la distorsión de los datos de los hombres reales cuya biografía construye. No obstante, el procedimiento utilizado es diferente: el anti-heroísmo es lo que más comparten los personajes: la mayoría son piratas, ladrones, estafadores, asesinos.⁷¹⁵ El

⁷¹⁴ Marcel Schwob: «L’art de la biographie », Prefacio remanié de *Vies imaginaires* en Marcel Schwob: *œuvres....op. cit.* pp. 629-634. “Los biógrafos creyeron, habitualmente por desgracia, que eran historiadores. Nos privaron, así, de retratos admirables. Supusieron que solo podía interesarnos la vida de los grandes hombres. El arte no se detiene en estas consideraciones. A los ojos de un pintor, el retrato de un hombre desconocido por Granach tiene el mismo valor que el retrato de Erasmo [...]. El arte de la biografía sería dar el mismo valor a la vida de un pobre actor como a la vida de Shakespeare [...]. El arte de la biografía consiste justamente en la elección. No tiene que preocuparse por ser verídico; se tiene que crear en un caos de rasgos humanos [...]. Unos pacientes demiurgos juntaron por el biógrafo ideas, movimientos, fisionomías, acontecimientos. Sus obras se pueden rastrear en las crónicas, las memorias, las epístolas y los escolios. En medio de este vulgar conjunto, el biógrafo saca su material para componer una forma que no se parece con ninguna. No hace falta que se parezca a la que fue creada por un dios superior, con tal que sea única, como cualquier creación”. La traducción es mía.

⁷¹⁵ Véase Jorge Luis Borges (1899-1986): *Historia universal de la infamia*, Madrid, Diario El País, 2002.

mismo escritor, en el prefacio de *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob, confiesa su gran admiración y la deuda que tiene su obra con *Les vies imaginaires*:

En todas partes del mundo hay devotos de Marcel Schwob que constituyen pequeñas sociedades secretas [...]. Hacia 1935 escribí un libro candoroso que se llamaba Historia universal de la infamia. Una de sus muchas fuentes, no señalada aún por la crítica, fue este libro de Schwob.⁷¹⁶

La literatura nazi en América (1996) del escritor chileno Roberto Bolaño es del mismo corte, pero las biografías imaginarias son sobre escritores fantaseados de una literatura inexistente que, sin embargo, reflejan, a veces sutil, a veces descaradamente, a autores reales que tuvieron complicidad con el nazismo y otras formas de autoritarismo.⁷¹⁷ Las biografías de los heterónimos y sus obras respectivas que el portugués Fernando Pessoa atribuye a éstos se insertan en la misma línea que la obra citada de Roberto Bolaño, y *La voz interior* de Darío Jaramillo.⁷¹⁸ Además, a pesar de que Schwob es el precursor de esta tradición de la biografía ficticia, Darío Jaramillo parece haber bebido más de Pessoa. La presencia del escritor portugués se nota en toda *La voz interior* que parece ser un homenaje a éste.

La desaparición de las fronteras entre el mundo representado y el mundo de la representación se manifiesta, por consiguiente, a través de la línea de equivalencia entre existencia y escritura, ser y ficción en el caso de Sebastián Uribe. La escritura no es sólo modelo de vida, es también, vida: “La literatura como antídoto para no incurrir en el suicidio” dice el escéptico Walter Steiggel.⁷¹⁹ Por lo tanto, se desprecia la forma de vida convencional a favor de otra considerada más vital, sustentada por la escritura. A pesar de la cercanía que tuvo con su amigo durante su infancia y su adolescencia primaria,

⁷¹⁶ Jorge Luis Borges: Véase Jorge Luis Borges, “Biblioteca personal” en *Obras completas. Vol. IV*, Barcelona, Emecé, 1986, pp. 447-529; Marcel Schwob: *La cruzada de los niños*, Buenos Aires, La Perdiz, 1949.

⁷¹⁷ Roberto Bolaño (1953-2003): *La literatura nazi en América*, Barcelona, Seix barral, 1996.

⁷¹⁸ Fernando Pessoa (1888-1935): “Textos sobre su obra” en *Sobre literatura y arte*, antología preparada por Nicolás Extrema Tapia, Enrique Nogueras Valdivieso y Lluïsa Trias i Folch, Madrid, Alianza, 1985, pp. 53-180.

⁷¹⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 441.

pese a las profundas investigaciones que hizo sobre la vida del joven Uribe, el narrador confiesa la imposibilidad de decir quien es realmente: “No conoce a nadie y nadie lo conoce”.⁷²⁰ Sebastián, sólo se atreve a ser a través de su diario íntimo, no existe fuera de sus escritos y de su obra literaria, por lo que la realidad más creíble, más fiable se encuentra en la escritura, en el texto. «Presiento que hay un Sebastián supuesto por mí y un Sebastián real e inesperado» dice Bernabé cuando descubre el contenido de los cuadernos de su amigo.⁷²¹ Además, la autoanulación del propio protagonista de *La voz interior* a través del desdoblamiento es una renuncia a la identidad que confirma la consagración de la ficción como forma de vida, en la novela. El amigo de Bernabé declara, de manera explícita, su voluntad de matarse, de disolverse a través de muchos seres fabulados, los no-Sebastianes que toman cuerpo a través de los dobles que inventa:

Yo fui víctima y ahora quiero matar esa víctima, pero debo nombrar la obstinación y el daño y esa amargura por alguien que ahora es mi enemigo, un individuo que ya no existe, esposo enamorado, futuro padre [...]. Arrojar de mis entrañas al que fui. Desyoizarme [...]. Deshacerme en anonimato. Sacar a la calle entre el pellejo un no-Sebastián por día, por semana.⁷²²

Dado el estatus de personaje–escritor del protagonista de *La voz interior*, esta autoanulación remite, asimismo, a la ficcionalización que hace cualquier autor de su propia persona a través de sus personajes. Escribir, es ser otro o otros. Como afirma el narrador de *La ciudad interior*: «No se puede escribir nada legible si no se está constantemente en lucha contra su propia personalidad».⁷²³ Por eso, se tiende a asimilar la identidad del escritor con la ficticia que aparece a través de sus escritos como deplora en el siguiente pasaje: «Me asusté pensando que llegaría a ser conocido sólo por lo que

⁷²⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 334.

⁷²¹ *Ibíd.* p. 26.

⁷²² *Ibíd.* p. 241.

⁷²³ Freddy Téllez: *La ciudad...op. cit.* p. 15.

he escrito, tapado por una de mis imágenes, la fictiva, encasillado en un cliché, siendo lo que hice, pero que no soy del todo». ⁷²⁴

Al fin y al cabo, la novela parece confesar que no existe una realidad en la que asentar la ficción, todo es construcción, artefacto; cada realidad remite a otras realidades en una cadena sin fin. Todo es un juego: «Mientras más indago a Sebastián menos lo conozco [...]. Lo acuso a él por sus máscaras en su vida y en sus cuadernos». ⁷²⁵ El Sebastián supuestamente real se revela, también, como un simulacro al mismo nivel que todos los dobles que él mismo inventa. Se construye un personaje que no es totalmente él en el mundo fuera de la ficción por lo que es, también, un no-Sebastián en su vida “real” como los muchos otros “no-Sebastianes” que protagonizan su vida fabulada. ⁷²⁶ El protagonista de la última novela de Darío Jaramillo podría decir lo mismo que el narrador de *La ciudad interior* que declara: «Mi vida, mis recuerdos, mis memorias, son literatura, frases acomodadas, libro». ⁷²⁷ Esa frase podría definir también toda la narrativa de Darío Jaramillo. Sus novelas son verdaderos enciclopedias donde se hace un interesante recorrido a través la literatura universal y un perpetuo diálogo con la tradición; espacios que resucitan obras y autores ilustres de la modernidad a través de alusiones, citas, homenajes para consagrar de nuevo su carácter eterno: la obra de arte, nunca muere.

⁷²⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 80.

⁷²⁵ *Ibíd.* p. 334.

⁷²⁶ *Ibíd.* p. 239.

⁷²⁷ Freddy Tellez: *La ciudad...op. cit.* p. 20.

IV.2. La intertextualidad o la escritura como palimpsesto

« Le seul moyen de supporter l'existence, c'est de s'étourdir dans la littérature comme dans une orgie perpétuelle. Le vin de l'Art cause une longue ivresse et il est inépuisable. C'est de penser à soi qui rend malheureux »

Gustave Flaubert.

Desde la modernidad, la originalidad y la novedad son imperativos. Por ello, los artistas y creadores creen en la existencia de un arte “puro”, no sólo como búsqueda de originalidad –como en el caso de Paul Valéry–, sino también como una desnudez primigenia de la palabra; creen en la posibilidad de cultivar un estilo personal «tan inequívoco como las propias huellas dactilares, tan incomparables como el propio cuerpo».⁷²⁸ La principal fuente de inspiración y creatividad del artista es su propia consciencia del presente, por lo que, para los modernos, el pasado y la tradición carecen de derechos legítimos para ofrecer modelos que imitar o caminos que seguir. Como bien resume Matei Calinescu, modernidad significa consagración de «la estética de la inminencia y la transitoriedad, cuyos valores centrales son el cambio y la novedad».⁷²⁹ Este rechazo a la tradición y la primacía de la consciencia individual del presente es, también, lo que constituye la esencia de la modernidad estética según uno de sus más importantes teóricos: el poeta francés Charles Baudelaire. En efecto, para él, la inspiración en una obra artística de la tradición sólo puede desembocar en la producción de una obra falsa, ambigua y oscura.⁷³⁰ La obra de arte es, al contrario, una expresión individual y subjetiva del presente, y el proceso creativo es una acción estimulada, únicamente, por la libre inspiración del artista que nace de su propia experiencia de dicho presente. He aquí lo que dice :

⁷²⁸ Véase Frederic Jameson: “Posmodernidad y sociedad de consumo” en Hal Foster (coord.): *La posmodernidad...op. cit.* pp. 165-186.

⁷²⁹ Matei Calinescu: *Las cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Traducción de María Teresa Beguiristain, Madrid, Tecnos, 1991, p. 15.

⁷³⁰ Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*, Édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1961, p. 1165.

La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable [...]. Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché [...]. En un mot, pour que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite [...]. Malheur à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique, la méthode générale ! Pour s'y trop plonger, il perd la mémoire du présent ; il abdique la valeur et les privilèges fournis par la circonstance ; car presque toute notre originalité vient de l'estampille que le *temps* imprime à nos sensations.⁷³¹

La posmodernidad, al contrario, es una época que rompe con este concepto de la originalidad de la obra artística ya que se considera que todo está dicho e inventado. Además, la imaginación parece haberse agotado y resulta imposible acertar en la tarea innovadora sin “pellizcar una masa tradicional”.⁷³² Por lo tanto, la única opción que queda es reescribir la literatura, imitar estilos muertos, “hablar con máscaras y con voces de los estilos en el museo de la imaginación”.⁷³³ La obra de arte se concibe, en adelante, como un diálogo insoslayable entre un presente y un pasado constantemente revisitado, un pasado conformado por la herencia de la estética moderna. En consecuencia, se consideran más legítimos los textos que se escriben reivindicando, en cierto modo, su relación con lo escrito antes, con una herencia y tradición literarias ya consagradas. La imitación se vuelve, también, imprescindible:

⁷³¹ Charles Baudelaire: «Le peintre de la vie moderne » en *Œuvres complètes...op. cit.* pp. 1152-1192. La traducción es mía: «La modernidad es lo transitorio, lo efímero, lo contingente, la mitad del arte cuya otra parte es eterno, inmutable [...]. Este elemento transitorio, fugaz, cuyas metamorfosis son tan frecuentes, no tienen el derecho de despreciarlo o de pasar de él. Al suprimirlo, se caen, forzosamente, al vacío de una belleza abstracta e indefinible como la de la única mujer antes del primer pecado. En una palabra, para que cualquier modernidad sea digna de convertirse en antigüedad, hace falta despojarla de la belleza misteriosa que la vida humana le ha dotado, involuntariamente. ¡Desdichado sea el que estudie en lo antiguo otra cosa que no sea el arte puro, la lógica y el método general! Por sumergirse demasiado en él, pierde la memoria del presente; abdica el valor y los privilegios otorgados por la circunstancia porque casi toda nuestra originalidad viene del sello que el tiempo imprime a nuestras sensaciones». Matei Calinescu analiza, también, la teoría del poeta francés sobre la modernidad. Véase “Baudelaire y las paradojas de la modernidad estética” en *Las cinco caras de la modernidad...op. cit.* pp. 55-67.

⁷³² Enrique Anderson Imbert: *En el telar de los tiempos*, Buenos Aires, Corregidor, 1989, p. 257.

⁷³³ Frederic Jameson: “Posmodernismo y sociedad de consumo” en Hal Foster (coord.): *La posmodernidad...op. cit.* pp. 165-186.

El artista posmoderno, que ya no cree en su ego, ha aceptado con ironía la idea del agotamiento de la imaginación. El arte se crea ahora de forma paródica, mezclando estilos, con *collages* que ya no contienen *passages* (como ocurría en la modernidad) que nos ayuden a pasar de un fragmento a otro y a crear, por tanto, un todo coherente, reflejando así un mundo sin autoridad y sin estructuras. Siguiendo una ley de la historia que Heráclito denominó enantiodromia, el artista se da cuenta de que hoy, para crear algo nuevo, ha de tomar prestado del pasado, algo que se hace con la más descarada irreverencia.⁷³⁴

El fenómeno es más conocido bajo el nombre de la intertextualidad, un término que deviene canónico desde que lo introduce Julia Kristeva en su *Semiótica I* (1969). Lo define como “una permutación de textos” en un espacio textual donde “varios enunciados, tomados de otros textos, se cruzan y se neutralizan”.⁷³⁵ Su intertextualidad se orienta, más bien, hacia la problemática de la producción del texto, y se fundamenta, esencialmente, en las aportaciones de Mijail Bajtín sobre el dialogismo inherente a todo texto.⁷³⁶ Por eso, llega afirmar que: «Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad».⁷³⁷

Es cierto que la escritura nunca nace *ex nihilo*, haciendo tabla rasa de la cultura literaria ya adquirida, por lo que se puede afirmar que toda obra literaria es intertextual y que la diferencia sólo reside en el grado de intertextualidad. El mismo Roland Barthes recuerda que el texto es un tejido de citas, procedentes de miles de hogares de la cultura. Por eso, compara al escritor con un copista, un reproductor, porque al igual que sucede

⁷³⁴ María Carmen África Vidal: *¿Qué es el posmodernismo?... op. cit.* p. 51.

⁷³⁵ Julia Kristeva: *Semiótica I*, Traducción de José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1978, p. 147.

⁷³⁶ Según Bajtín, todo discurso es dialógico y tiene una dimensión intertextual. No existen objetos que no fueran nombrados antes, ni palabras que no sirvieran previamente, por lo que cada discurso entra en diálogo, de manera intencional o no, con otros discursos anteriores. Según él, ninguna voz individual se puede hacer entender sino cuando integra el complejo coro de otras voces ya presentes. Eso es válido para la literatura como para cualquier discurso, ya que la cultura está compuesta por discursos que forman parte de la memoria colectiva y cada individuo está obligado a situarse en relación con ellos. Considera que la novela es, por lo tanto, el género por excelencia que atestigua esa relación dialógica porque es: pluriestilística, plurilingual, plurivocal. Véase Mikhaïl Bakhtine: “Du discours romanesque” en *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 83-233 ; Tzvetan Todorov : *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Du Seuil, 1981.

⁷³⁷ *Ibid.* p. 190.

con los cómicos, ninguno de sus gestos es original. Su único poder reside, pues, en su capacidad de entremezclar escrituras y contraponerlas unas a otras, sin apoyarse nunca sobre una de ellas.⁷³⁸ Además, declara muerto al autor ya que considera que éste sólo es quien escribe, pero es el lenguaje, la escritura misma la que habla en el texto. En efecto, la consagración del autor como máximo poder proveedor de sentido equivaldría a imponer al texto unos límites, a cerrar la escritura que tiene que ser revolucionaria, “antiteológica” en el sentido de que se niegue a reconocer el estatus de autor-dios del escritor. Asimismo, tiene que negarse a confirmar un sentido del texto: el sentido debe ser disuelto sin cesar, por lo que la muerte del autor desemboca en el nacimiento del lector. La intertextualidad es, en consecuencia, un efecto de lectura para Roland Barthes; es un término que promueve una nueva visión sobre el sentido en el texto, la autoría y la lectura. Como afirma el pensador francés:

Le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité du texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit.⁷³⁹

Las aportaciones de Michel Riffaterre sobre el tema se centran, también, en la recepción, o sea, en las relaciones entre el texto y el lector. Su definición de la intertextualidad es la siguiente: «La perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces œuvres constituent l'intertexte de la

⁷³⁸ Roland Barthes: “La mort de l’auteur” en *Oeuvres complètes. Tomo II, 1966-1973*, Edición y presentación de Éric Marty, Paris, Du Seuil, 1994, pp. 491-495.

⁷³⁹ Roland Barthes: “La mort de l’auteur” en *Oeuvres complètes...op. cit.* pp. 491-495. La traducción es mía: «El lector es el espacio mismo donde se inscriben sin que ninguna se pierda, todas las citas que conforman una escritura; la unidad del texto no está en su origen sino en su destino, pero este destino ya no puede ser personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; sólo es este cualquiera que tiene reunido en un mismo campo, todas las huellas que constituyen lo escrito». Véase, también, en la misma compilación: “La théorie du texte”, pp. 1677-1689; en el mismo autor: *Le plaisir du texte*, Paris, Du Seuil, 1973; Véase, también, Umberto Eco, *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativa*. Traducción de Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen, 1993.

première». ⁷⁴⁰ En efecto, para el semiótico francés, el lector, gracias a su competencia literaria, su familiaridad con los sistemas descriptivos, los temas y mitologías de la sociedad a la que pertenece, es el único capaz de dar sentido a la relación intertextual. Así, distingue dos tipos de intertextualidad: en primer lugar, la aleatoria, que es más fácilmente reconocible porque integra formas como la cita o la alusión y depende, también, del grado de cultura literaria del lector. El segundo tipo es la obligatoria, la cual, según Riffaterre, no puede pasar desapercibida porque deja en el texto, “*une trace*”, una huella imborrable constituida por anomalías formales y semánticas que inspiran la nostalgia de una norma, o de una claridad que recrear. *La trace* es una aberración porque es una deformación de una norma, o una incompatibilidad en relación con el contexto. Es lo que llama la atención del lector para que constate que tiene delante un intertexto que tendrá que interpretar, y relacionar con textos del corpus que conforman su cultura literaria. ⁷⁴¹

Gérard Genette, desde su *Palimpsesto*, ofrece una definición mucho más restrictiva de la intertextualidad, considerándola como una relación de co-presencia entre dos o más textos, como la presencia de un texto en otro. Así pues, sólo reconoce la cita, el plagio y la alusión como prácticas intertextuales. ⁷⁴² Lo que Kristeva o Riffaterre llaman intertextualidad es, para él, transtextualidad o sea, todo lo que pone el texto en relación con otros textos, sea de manera abierta o secreta. La intertextualidad sería, pues, uno de los cinco tipos de relaciones transtextuales que determina: el paratexto, la arquitekstualidad, la metatextualidad y la hipertextualidad. Genette sólo considera, por lo

⁷⁴⁰ Michael Riffaterre: “La trace de l’intertexte” en *La Pensée*, (1980), N° 215, pp.4-18. La traducción es mía: « la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la preceden o la siguen. Dichas obras constituyen el intertexto de la primera ». Véase, también: Jesús Camarero: *La intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropolos, 2008.

⁷⁴¹ Michael Riffaterre: “La trace de l’intertexte”...*loc. cit.* pp. 4-18. Véase, también, con el mismo autor: « Sémiotique intertextuelle. Du Bellay, ‘Songe’ VII » en *La reproduction du texte*, Paris, Du Seuil, 1979, pp. 113-126; “Syllepse intertextuelle” en *Poétique*, (1979), N° 40, pp. 496-501 ; *Sémiotique de la poésie*, Paris, Du Seuil, 1978.

⁷⁴² Gérard Genette: *Palimpsestes*....*op. cit.* p. 8.

tanto, la parodia, el pastiche y el *travestissement* cuando habla de intertextualidad. Las denomina, también, prácticas hipertextuales y, define el hipertexto como todo texto derivado de otro texto anterior, pero, por transformación o imitación.⁷⁴³

En definitiva, aunque la intertextualidad no es una novedad de la literatura contemporánea, se podría decir, sin embargo, que encaja perfectamente con el espíritu del arte en la era del capitalismo tardío. Además, es, de cierto modo, una expresión de la pérdida de confianza en la posibilidad de acceder a la realidad y, la conversión del texto, o sea la literatura, en referente. Como bien resume Jesús Camarero: «Las relaciones intertextuales representan un sistema de construcción de sentido cuya referencia es la propia literatura sobre todo, y no tanto otra cosa [...], una referencia indirecta del mundo desde el interior de la literatura».⁷⁴⁴ El sentido del texto queda, asimismo, en manos de un número infinito de lectores que intenta cada uno interpretar, a su modo, descifrar el mensaje que está detrás del diálogo entre los textos puestos en relación. En este sentido, Graham Allen acierta cuando afirma que la intertextualidad pone en primer plano nociones como relacionalidad, interconectividad e interdependencia, tan presentes en la cultura moderna y posmoderna. Dichas nociones están, incluso, en el centro de la producción artística y cultural en general, en la época contemporánea.⁷⁴⁵ Vattimo analiza estas realidades de la posmodernidad, desde la perspectiva de los *mass media*. Con la liberación informativa que los medios y nuevas tecnologías y soportes suponen, al abrir el camino a la expresión de todas las culturas y todas las diferencias, generan un nuevo ideal de emancipación basado en “la oscilación, la pluralidad”.⁷⁴⁶ Todo ello tiene como consecuencia, que la verdad se imponga, hoy, como:

El resultado del entrecruzarse, del “contaminarse” (en el sentido latino) de la múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que compiten entre sí, o

⁷⁴³ Gérard Genette: *Palimpsestes....op. cit.* pp. 7-17.

⁷⁴⁴ Jesús Camarero: *Intertextualidad....op. cit.* p. 59.

⁷⁴⁵ Graham Allen: *Intertextuality*, London, Routledge, 2000, pp. 5-6.

⁷⁴⁶ Gianni Vattimo: *La sociedad transparente....op. cit.* p. 82.

que, de cualquier manera, sin coordinación “central” alguna, distribuyen los media.⁷⁴⁷

En el presente capítulo, consideraremos la intertextualidad en un concepto más amplio que incluye tanto la cita, como la referencia, la parodia y el pastiche. No obstante, es importante señalar con Omar Calabrese que esta vuelta al pasado a través de sus textos, aunque socava la idea de la originalidad de la obra de arte, va más allá de la sencilla reproducción. Se opera más bien gracias al mecanismo del “desplazamiento” que consiste en dotar al presente de un significado a partir del hallazgo del pasado, o viceversa. Exige, por lo tanto, un esfuerzo de renovación que le da todo su sentido e interés:

El artista hace algo más “renueva” el pasado. Lo que significa que no lo reproduce, sino, al contrario, tomando formas y contenidos esparcidos como desde un depósito, lo hace nuevamente ambiguo, denso, opaco, poniendo en relación los aspectos y los significados con la modernidad.⁷⁴⁸

En la obra de Darío Jaramillo, la apuesta por una escritura dialógica que reivindica y visibiliza sus vínculos con los textos de la herencia literaria es más que evidente. Es algo que se comprueba en toda su producción narrativa, por lo que la intertextualidad se convierte en un marco característico de sus novelas. Sus obras, a menudo, hacen referencia a novelas o poemas de autores por los cuales el escritor colombiano siente una gran admiración. El personaje de Walter Steiggel en *La voz interior* parece ser el portavoz de este rasgo de la poética del autor colombiano. Se alza contra toda idea de originalidad y reivindica una literatura que es diálogo, un cruce entre los diferentes textos de una herencia literaria, propiedad universal de todos los hombres. La intertextualidad es, pues, algo inherente a toda obra artística, como se puede notar a través de las siguientes declaraciones: “Las patentes de propiedad intelectual son un

⁷⁴⁷ Gianni Vattimo: *La sociedad transparente....op. cit.* p. 81.

⁷⁴⁸ Omar Calabrese: *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 194.

robo a la sociedad” o «la creatividad del hombre es propiedad de todos. En cada invento, en cada descubrimiento, en cada cuadro o libro, concurren saberes anteriores al autor y que son de todos los hombres».⁷⁴⁹ Además, las novelas de Darío Jaramillo suelen ser consideradas como verdaderas enciclopedias que ofrecen un valioso repertorio sobre diversos escritores, y obras literarias universales, como atestigua el número infinito de referencias que albergan. Esta apuesta por una escritura intertextual no es, por lo tanto, algo que sorprende en un “fumador de libros”⁷⁵⁰ y un “adicto a la droga literaria”.⁷⁵¹ Por eso, como señala muy acertadamente James Alstrum, su escritura significa “un corolario de la lectura”, es un permanente evocar y recordar su experiencia lectora.⁷⁵² Asimismo, experiencia vital y experiencia literaria tienden a confundirse muy a menudo. La experiencia lectora, como ya se ha señalado, suele convertirse en el principal referente para sus personajes, en la realidad más creíble, en el espejo a través del cual se mira el mundo. En consecuencia, la intertextualidad se manifiesta de manera muy diversa en la obra de Darío Jaramillo, siguiendo tanto la línea de la co-presencia a través, principalmente, de la referencia y la cita, como la línea de la transformación, a través de la parodia y el pastiche.

IV.2.1. Co-presencias textuales

Una de las formas más emblemáticas y explícitas de intertextualidad es, sin duda alguna, la cita. Ésta es, también, reconocimiento de la autoridad y de la propiedad literaria. Menos presente que la referencia, la inserción de textos de otros escritores dentro del propio texto responde, sin embargo, a varias necesidades comunicativas. A veces, la cita sólo sirve para rendir homenaje, como en el caso de la declamación por el

⁷⁴⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* pp. 443-444.

⁷⁵⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte...op. cit.* p. 58.

⁷⁵¹ *Ibíd.* p. 57.

⁷⁵² James J. Alstrum: “La escritura alusiva y reflexiva de Darío Jaramillo Agudelo” en Raymond Williams (coord.): *Ensayos de literatura colomb...op. cit.* pp. 197-204.

doctor Arroyo de algunos versos de Rubén Darío, el autor más aludido en *Cartas cruzadas*. Resucitan así en la memoria, algunos pasajes de los poemas “Marina” y “Letanía de nuestro señor Don Quijote”.⁷⁵³ Los versos del poeta nicaragüense se deslizan naturalmente en cualquier circunstancia de la vida cotidiana, porque la poesía reivindica constantemente su sitio en la vida de los personajes de Darío Jaramillo. Como confirma Luis, los versos de Rubén Darío así declamados, tienen efecto de “sedante para alguien que conduce por una autopista” y, al mismo tiempo, iluminan tanto al que los dice como al que los escucha.⁷⁵⁴ Otras veces, la cita sirve para dar cierta continuidad histórica a unas palabras pronunciadas en otra época, y otro contexto, como en el caso de la famosa frase de Rubén Darío: “Los caballeros no se emborrachan, se encantan”. En este caso de intertextualidad, se crea un efecto de puente entre un pasado y un presente histórico mediante la actualización y la readaptación de la frase a un contexto colombiano actual marcado por el fuerte consumo de estupefacientes. Ahora, los caballeros, además de “encantarse” con el alcohol, se “encannabitan”.⁷⁵⁵ Sin embargo, más allá de la mera vocación de homenaje, el intertexto puede actuar como una técnica comunicativa para acercar, unir visiones del mundo parecidas. “¿Quién no se llama Carlos o cualquier cosa?” y “¿Quién al gato no dice gato gato?”⁷⁵⁶ son dos versos del poema *Altura y pelo* de César Vallejo que evocan Esteban y su amante Carlota para significar la peculiaridad del “club de los amores de una noche” del que forman parte ambos. En este caso, la cita enriquece y arroja luz sobre el párrafo donde se inserta. Ser nadie, sólo ser lo que las circunstancias imponen es la condición de

⁷⁵³ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 140 y p.143. Para “Marina” véase Rubén Darío: *Poesías completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, pp. 289-290; para “Letanía de nuestro señor Don Quijote”, véase pp. 302-304 del mismo libro citado.

⁷⁵⁴ *Ibíd.* pp. 145-146.

⁷⁵⁵ Véase Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 70. La famosa frase de Rubén Darío es una anécdota que relata el poeta Manuel Machado sobre su descubrimiento del whisky gracias al poeta nicaragüense. Gerardo Diego menciona este episodio de la vida de Machado en su libro: *Manuel Machado, poeta*, Madrid, Editora Nacional, 1974, p. 46.

⁷⁵⁶ *Ibíd.* p. 170.

cualquier buscador de aventuras en los hoteles. Y en el poema de Vallejo, esa condición se extiende a cualquier persona:

¿Quién no se llama Carlos o cualquier otra cosa?
¿Quién al gato no dice gato gato?
¡Ay, yo que sólo he nacido solamente!
¡Ay, yo que sólo he nacido solamente!⁷⁵⁷

Muy a menudo, cuando Darío Jaramillo utiliza la cita como recurso intertextual en su novela, suele dar pistas sobre la fuente. A veces, es a través del nombre del autor, otras veces menciona la obra o el poema de dónde se saca el fragmento. No obstante, la determinación del origen del intertexto sólo es un primer paso hacia el sentido, el cual, como señala Riffaterre, no está ni en el intertexto, ni en el texto, sino entre los dos, en su inseparabilidad.⁷⁵⁸ Por lo tanto, la elección del texto citado, los límites de su extensión, las modalidades del montaje, el sentido que le confiere su inserción, a veces, dentro de un contexto inédito, son elementos esenciales para su significado. La cita, como técnica intertextual, no siempre es tan sencilla como puede parecer. El verso “el amor es inmenso y eres pequeña tú” que Luis toma prestado del poema de Rubén Darío, “A Francisca” (1914), es muy ilustrativo de la dificultad que puede generar la cita cuando los contextos del intertexto y del texto en que se inserta son diferentes. En efecto, en el poema del nicaragüense dedicado a su compañera sentimental, Francisca Gervasia Sánchez del Pozo, lo que se expresa es más bien el miedo a la soledad del poeta. Los versos del poema son, en efecto, bastante significativos. No se trata de la confesión de su pasión amorosa, sino más bien de un hábito y una dependencia:

Francisca, es la alborada,
y la aurora es azul;
el amor es inmenso
y eres pequeña tú.
[...] Lazarillo de Dios en mi sendero,

⁷⁵⁷ César Vallejo: *Poesías completas*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban, Madrid, Visor Libros, 2008, p. 417.

⁷⁵⁸ Michael Riffaterre: “La trace de l’intertexte”... *loc. cit.*, pp. 14-15.

Además, cualquier conocedor de la biografía de Rubén Darío sabe que el poeta nunca estuvo enamorado de esta mujer, como se puede notar en una de las cartas que le escribe a Julio Piquet:

Yo contaba, para poder rehacer mi vida, con la hacedera separación. No obstante, siento ya lo triste de mi soledad, después de catorce años de vivir acompañado. Hasta con los animales se habitúa uno. Y luego cuando hay afecto y lástima...⁷⁶⁰

En *Cartas cruzadas*, el verso colocado en un contexto donde lo único que se expresa es el amor loco que une Raquel y Luis, no puede significar lo mismo que en el poema de Rubén Darío. “El amor es inmenso y eres tú pequeña” sólo puede traducir, sí, la necesidad vital de Luis de estar siempre con su Raquel, pero por la única razón de que ella es el amor de su vida. Es una confesión de amor loco, del amor eterno que los une. Por eso, más que el intertexto en sí mismo, es el contexto lo que determina todo el sentido que tiene el verso del nicaragüense en el texto de Darío Jaramillo, aunque se sugiere ya algo de paternalismo y cotidianeidad, acostumbramiento en esa relación, como se va a demostrar más tarde, e incluso cierto toque misógino donde la mujer es sólo un animal de compañía.

La intercalación en *La muerte de Alec* de algunas partes del cuento de Felisberto Hernández, “*La casa inundada*” (1960),⁷⁶¹ obedece a una lógica totalmente diferente.

⁷⁵⁹ Rubén Darío: *Poesías completas...op. cit.* pp. 470- 472.

⁷⁶⁰ Rubén Darío: “Cartas a Julio Piquet” (29 de noviembre de 1913) en *Obras completas. Epistolario I*, Vol. XIII, Madrid, Biblioteca Rubén Darío, 1926 pp.77-78. Los dos grandes amores del poeta fueron: Rafaela Contreras y, sobre todo, Rosario Murillo. Ambas mujeres están muy presentes en muchos de los poemas eróticos del nicaragüense. Véase Rubén Darío, *Poesía erótica*. Edición, introducción y notas de Alberto Acereda, Madrid, Hiperión, 1997; Pedro Salina: *La poesía de Rubén Darío*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

⁷⁶¹ Felisberto Hernández (1902-1964): *La casa inundada*, Montevideo, Alfa, 1960. Este cuento está protagonizado por Margarita, un personaje que decide inundar su casa tras la desaparición misteriosa de su esposo en los Alpes suizos y así conservar su memoria. La relación entre *La casa inundada* y *La muerte de Alec* estriba en la importancia que tiene el agua en las dos narraciones como elemento clave de la memoria para reconstruir el pasado, –Alec desaparece también en el mar– y así lo notamos a través de las reflexiones de Margarita: «Yo debo estar con mis pensamientos y mis recuerdos como en un agua que

Como señala James Alstrum, esos largos fragmentos constituyen un «eslabón estructural que vincula la narración mimética de los hechos, el simbolismo del agua y el hilo metaficticio de la novela».⁷⁶² En efecto, la relación particular que tiene con el agua Margarita, la protagonista del cuento de Felisberto, ocupa todo el espacio de las tres últimas páginas del capítulo trece de *La muerte de Alec*. Darío Jaramillo reescribe, textualmente, la obsesión por el agua de esa viuda, cuyo marido desaparece misteriosamente en un río, en Suiza. Para el personaje del uruguayo, el agua es el lugar donde cultivar sus recuerdos y también, un mensajero con quien se comunica:

Yo me moriré con la idea de que el agua lleva dentro de sí algo que ha recogido en otro lugar y no sé de qué manera me entregará pensamientos de no son los míos y que son para mí [...]. Trato de comprenderla y nadie me podrá prohibir que conserve mis recuerdos en el agua.⁷⁶³

“La casa inundada” de Felisberto Hernández y, sobre todo esos fragmentos sobre la relación de Margarita con el agua sirven, pues, de puente que conduce al lector de *La muerte de Alec* directamente a la larga digresión que ocupa todo el capítulo quince de la novela de Darío Jaramillo, sin que se rompa el hilo narrativo. A lo largo de ocho páginas, el escritor colombiano diserta sobre el significado del agua en las diferentes culturas, para luego, contrastar con lo que pasa tanto en el cuento de Felisberto como en su propia novela. Normalmente “fuente de la vida”, el agua representa aquí la muerte, la

corre con gran caudal [...]. El agua es igual en todas partes y yo debo cultivar mis recuerdos en cualquier agua del mundo». Véase *La casa inundada*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, p.264. Reside, también, en el clima de misterio que logran construir los dos autores: El cuerpo de Alec nunca se encuentra, el del marido de Margarita tampoco, por lo que la duda persigue al lector hasta el final de las dos historias sin que nunca se sepa si de verdad han muerto o no. Además, no son claras las condiciones en las que desaparecen; las circunstancias que rodean la muerte de Alec son tan misteriosas como su desaparición, entre otras la advertencia que le hizo la vidente, la doctora Rur, sobre la próxima muerte de un cercano. Véase también James J. Alstrum: “La escritura alusiva y reflexiva de Darío Jaramillo Agudelo” en Raymond L. Williams (coord.): *Ensayos de la literatura colombiana...op. cit.* pp. 197-204. También para el misterio en la obra de Felisberto, véase Julio Prieto: “Felisberto Hernández o la inquietante extrañeza de la escritura” *En Desencuadrados: Vanguardias ex – céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Argentina, Beatriz Viterbo, 2002, pp. 259-348.

⁷⁶² James J. Alstrum: “La escritura alusiva y reflexiva de Darío Jaramillo Agudelo” en Raymond Williams (coord.): *Ensayos de literatura col...op. cit.* pp. 197-204.

⁷⁶³ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte...op. cit.* p. 77. Véase Felisberto Hernández: “La casa inundada” en *Cuentos reunidos*, prólogo de Elvio E. Gandolfo, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009, pp. 289-324.

tumba de los ahogados. Es, también, un posible mensajero susceptible de establecer comunicación entre los personajes de los dos relatos:

Si todo esto es cierto, y si es cierto que Alec al desaparecer entre las aguas se ahogó, a lo mejor el cuerpo y el alma de Alec, ya disueltos en el agua, desintegrados, le lleven ahora mismo un mensaje secreto a los actuales habitantes de La casa inundada.⁷⁶⁴

Pero, más allá de las coincidencias que guarda la novela del colombiano con el cuento del uruguayo, se puede ver una necesidad, por parte de Darío Jaramillo, de buscar credibilidad y autoridad para sus escritos. *La muerte de Alec*, por ser su primera novela, aparece como un ejercicio experimental, una *boutade*, un juego de estilo de un novelista principiante, todavía inseguro acerca de sus capacidades. La relación intertextual que guarda esa primera novela con el cuento de Felisberto, un texto de la tradición literaria ya consagrado, puede verse, pues, como una especie de búsqueda de un aval para su novela. No es sorprendente que Darío Jaramillo quede seducido por la gran calidad poética de *La casa inundada* que encontramos, también, en *La muerte de Alec*, la novela más lírica, más evocadora y menos narrativa de las que ha escrito hasta ahora. Asimismo, la identificación con un autor tan fuera del canon como el uruguayo es, en sí, muy reveladora de las inquietudes estéticas y de la filiación “rara”, atípica, excéntrica o periférica por la que opta Jaramillo. Felisberto fue un autor “autodidacta y sin adhesión a ninguna escuela”, y desarrolla “una narrativa peculiar”, “una singular innovación” que lleva a la dificultad de clasificar su obra. Su obra, sólo, será reconocida mucho más tarde, después de su muerte.⁷⁶⁵ Las implicaciones y resonancias de esta elección dejarían amplio espacio para una reflexión crítica sobre la “ansiedad de las influencias”.⁷⁶⁶

⁷⁶⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte....op. cit.* p. 90.

⁷⁶⁵ Kim. D. Yúnez: *La obra de Felisberto Hernández: nomadismo y creación liminar*, Madrid, Pliegos, 2000, pp. 11-23.

⁷⁶⁶ Harold Bloom: *La ansiedad de la influencia*. Una teoría de la poesía, Madrid, Trotta, 2009. La teoría de Harold Bloom es que todo escritor experimenta esa ansiedad a la hora de escribir. Se puede escribir en

La escritura referencial es otro de los puntos claves a la hora de caracterizar la intertextualidad en la narrativa de Darío Jaramillo. Sea a través de la mención de nombres de autores, sea a través de títulos o de personajes, se repasa de manera constante en sus novelas, la historia de la literatura, tanto hispánica como universal. Nunca está de más volver a subrayar que la pasión por la literatura determina la vida de sus personajes, por lo que la literatura cobra un estatuto de personaje tan válido como ellos mismos. Sus novelas pueden ser vistas como un rico repertorio de escritores y obras que reflejan el carácter altamente culturalista y la erudición de la obra del escritor colombiano. El escritor es un hombre “hecho de libros”,⁷⁶⁷ como el narrador de *La muerte de Alec*. La mayoría de los autores a los que se refiere aparecen en su obra autobiográfica: *Historia de una pasión*.⁷⁶⁸ Tanto Sebastián Uribe y Bernabé en *La voz interior*, como Luis y Esteban en *Cartas cruzadas* comparten, todos, los mismos gustos literarios que Darío Jaramillo. Alimentan su pasión por la literatura con autores como: Jorge Luis Borges, Henry Miller, Jules Verne, William Faulkner, Mark Twain, Salinger, Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Emily Dickinson, Julio Cortázar, Malcom Lowry, Tomás Eloy Martínez, Augusto Monterroso, etc. En consecuencia, la referencialidad como técnica intertextual cobra, muy a menudo, un sentido de homenaje a escritores y obras que gozan de cierta admiración por parte del autor de *La voz interior*. Los nombres de escritores desfilan como una larga letanía. Por eso, no faltan las referencias también a compañeros de Darío Jaramillo, como él, miembros de la “Generación sin nombre”. Se hace mención, en *Cartas cruzadas*, a Giovanni Quessep y su “*El ser no es una fábula*”. También se refiere a Jaime García Maffla. Ambos poetas participan incluso de la ficción en la novela: son, al lado de un Darío Jaramillo también

pro o en contra del libro ya existente de algún otro autor, pero las voces de los otros siempre habitan el discurso del escritor que tiene la pluma, y de golpe ese discurso se vuelve polivalente.

⁷⁶⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte...op. cit.* p. 69.

⁷⁶⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *Historia...op. cit.* pp. 15-21.

ficcionalizado, los miembros de un jurado para el concurso de Cúcuta en que tiene que participar Esteban.⁷⁶⁹

A veces, la técnica referencial se usa, sin embargo, para abrir camino a comentarios metatextuales que constituyen valoraciones o juicios críticos sobre algunos autores y obras literarias. Con ellas, Darío Jaramillo que se confiesa estar más atraído por las reseñas se convierte, sin embargo, en un crítico literario en sus novelas.⁷⁷⁰ Los juicios de valor positivos que emite sobre *El coronel no tiene quien le escriba* de Gabriel García Márquez parecen ser una adhesión al reconocimiento de éste como uno de los autores indiscutibles de la literatura colombiana e hispanoamericana del siglo XX. La lectura de esta novela del maestro es calificada como: “Una especie de experiencia mística”, una experiencia mágica que transporta a sus lectores hacia el tiempo histórico de la novela: «Estuvimos en el tiempo de la novela, nos incrustamos con nuestros pellejos, de verdad, de verdad, en la larga espera del coronel».⁷⁷¹ Lo mismo hace con su *Cien años de soledad*, una “experiencia de patriotismo” para el narrador de *La muerte de Alec*.⁷⁷² La referencia al *Quijote* de Miguel de Cervantes sigue la misma lógica. Esta obra maestra es considerada como “uno de los libros más maravillosos que existen sobre la tierra”.⁷⁷³ Lo mismo hace, también, con el escritor argentino Julio Cortázar, a partir de su obra *Las armas secretas* (1959).⁷⁷⁴ Huelga mencionar la gran influencia que tiene éste, sobre la narrativa contemporánea de toda la América hispánica. Muchos escritores, entre ellos el propio Darío Jaramillo, son deudores de su obra en la llamada

⁷⁶⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 10 y p. 12. Hay que señalar que Giovanni Quessep (1939) y Jaime García Maffla (1944) son, ambos, co-fundadores de la revista de poesía *Golpe de Dados*.

⁷⁷⁰ En su *Historia de una pasión*, Darío Jaramillo escribe que: «La reseña es un oficio que me gusta, entendida siempre como testimonio de lector, más que como una cosa aparatosa y sosa y casposa llamada “crítica literaria”. Debo agregar que el hábito de la reseña me acercó a escritores tan importantes para mí como Malcon Lowry, Tomás Eloy Martínez y Augusto Monterroso». Véase Darío Jaramillo Agudelo: *Historia de...op. cit.* p. 32.

⁷⁷¹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 476.

⁷⁷² Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte ...op. cit.* pp. 55-56.

⁷⁷³ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 465.

⁷⁷⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 74.

renovación de la novela hispanoamericana contemporánea. De alguna manera, Darío Jaramillo nos está dando una lista de lecturas, nos está refiriendo su canon, sus preferencias y gustos estéticos y las razones que los justifican.

Otras veces, la intertextualidad, a través de la técnica de la referencia, actúa como un medio para hacer una revisión crítica de algunos autores de la tradición poética de Colombia. Así, Esteban, con una actitud contestataria, se alza como un crítico muy virulento contra algunos modernistas, con el objetivo de poner en tela de juicio su calidad como poetas: «Barba tiene unos baches lamentables. López es un poeta para dos recreos con lluvia, Rivera un promotor de sí mismo que fabricaba versos con formulita y mejor no te hablo de Valencia».⁷⁷⁵ Siempre con este espíritu de contestación, Darío Jaramillo se sirve de la combinación entre la referencia y el comentario metatextual para hacer una ácida crítica de *Paradiso* (1966), la novela del escritor cubano José Lezama Lima:

*El único desliz que le conozco a Cortázar es recomendar Paradiso. Paradiso molesta tanto como la pedantería de un ignorante. Todo lo que dice Lezama del barroco es equivocado, a la luz de mis nociones del barroco, que provienen de la música [...]. Paradiso es una novela aburrida. De encima le puedo decir que Lezama confunde lo sutil con lo espeso y cree que complicando la decoración se mejora el sabor del pastel.*⁷⁷⁶

Sin embargo, la referencia puede responder a otras necesidades comunicativas como la identificación. En efecto, como en el caso de Felisberto Hernández y “La casa inundada”, la mención a la novela *Bajo el volcán* (1944) de Malcom Lowry es muy significativa en cuanto permite a Darío Jaramillo relacionar su primera novela con ella.

⁷⁷⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 294. Hay que señalar, sin embargo, que todos esos poetas modernistas a los que se refiere Darío Jaramillo -Porfirio Barba Jacob (1883-1942), Guillermo Valencia (1873-1943), Luis Carlos López (1879-1950), Eduardo Castillo (1889-1938), José Eustacio Rivera (1888-1936)- aparecen a la mayoría de las antologías de la poesía colombiana, por lo que se supone que gozan, al menos, de algún reconocimiento como poetas. Véase: Fernando Charry Lara: *Poesía y poetas colombianos. Modernistas, “Los nuevos”, “Piedra y cielo”, “Mito”,* Bogotá, Procultura, 1985, pp. 15-41; Henry Luque Muños: *Tambor en la sombra. Poesía colombiana del siglo XX*, México, Verdehalago, 1996, pp. 47-90.

⁷⁷⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 70.

Esa novela del poeta y escritor británico está impregnada del mismo clima de misterio del destino que marca *La muerte de Alec* de Darío Jaramillo, el mismo simbolismo siniestro del Día de Difuntos. Comparten, asimismo, el mismo tratamiento poético de la realidad.⁷⁷⁷ Como dice el narrador de la primera novela del escritor colombiano, es «Lowry uno de esos poetas que volvió palabras algunas de mis más íntimas e indescifrables sensaciones. Siempre que quiero leerme, leo a Lowry».⁷⁷⁸

Como recuerda James Alstrum, la escritura en Darío Jaramillo nace de la memoria lectora, por lo tanto, como en el caso de la metaficción, la intertextualidad marca su tendencia a tomar la literatura como una referencia muy presente en sus novelas, en una vida indesligable de los libros. Por este motivo, la técnica referencial muestra, otra vez, la estrecha relación entre experiencia vital y literaria, tan propia de sus personajes. En *Cartas cruzadas*, Raquel relata el argumento de Dashiell Hammet en *El halcón maltés* (1930) con el objetivo de relacionar la experiencia que está viviendo y, sobre todo, la esperanza de que Luis siga vivo y escondido bajo otra identidad, con lo que pasa en esta novela.⁷⁷⁹ La referencia a Edgar Allan Poe tiene un modo de funcionamiento similar y responde a la misma necesidad comunicativa. Luis, obligado a esconderse de sus socios narcotraficantes para salvar su vida, se inspira en su experiencia lectora para desarrollar una estrategia de supervivencia:

–¿Por qué te escondes en Medellín, en la boca del lobo? –pregunté acordándome de Raquel.
La ley de Poe.
– ¿La ley de Poe?

⁷⁷⁷ En el prólogo de *Bajo el volcán*, Francisco J. Satué afirma lo siguiente de la novela, que “constituye un libro de doce horas concebido desde presupuestos poéticos”. El mismo Lowry, en el prólogo que escribe para acompañar la edición francesa (1949) de su novela, explica este significado numerológico: “El libro se compone de doce capítulos y el cuerpo del relato está contenido en una jornada de doce horas. Del mismo modo, hay doce meses en un año, mientras que estrato profundo de la novela o del poema que lo remite al mito nos lleva aquí a la cábala judía, donde el número doce es de la más alta importancia”. Véase Malcom Lowry (1909-1957): *Bajo del volcán*, Barcelona, Tusquets, 2002, pp. 13-20; M.C. Bradbrook: “Lowry’s Tartarus (Under the volcano 1946) en *Malcom Lowry. His Art and Early Life-A Study In Transformation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975, pp. 54-68.

⁷⁷⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte...op. cit.* p. 42.

⁷⁷⁹ Véase Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* pp. 584-585; Dashiell Hammett (1894-1961): *El halcón maltés*, Traducción de Fernando Calleja, Madrid, Alianza, 2001.

– “La carta robada”, un cuento de Poe. Desmantelan una casa para encontrar un documento y no aparece a pesar de que siempre estuvo en su lugar habitual, a la vista de todos.⁷⁸⁰

Con todo, la referencia como recurso intertextual se puede asentar, a la vez, tanto en la mención del nombre de un autor, como del título de una obra o texto, de personajes del relato o de escenas literarias. Asimismo, se pueden encontrar casos de combinación de todos estos elementos. Finalmente, la intertextualidad como relación de co-presencia es muy reveladora en cuanto arroja luz sobre la estrecha relación, el carácter interdependiente de la cita y la referencia en la narrativa de Darío Jaramillo. Muy a menudo, van juntos y/o, están seguidas de comentarios metatextuales que las enriquecen. Pero, a diferencia de la cita, que crea un efecto de *patchwork* o, la referencia, que es más bien una marca de erudición, la intertextualidad basada en una relación de transformación evidencia, de forma mucho más nítida, el genio creativo de Darío Jaramillo.

IV.2.2. Transformaciones textuales

La parodia y el pastiche son recursos intertextuales muy presentes en la producción literaria actual. Frederic Jameson considera el pastiche como “uno de los rasgos más importantes en el posmodernismo”,⁷⁸¹ mientras que Linda Hutcheon destaca la parodia como un elemento clave en la caracterización de la literatura posmoderna: «Parody in this Century is one of the major modes of formal and thematic construction of texts».⁷⁸² En resumen, ambos se insertan en esa lógica de la literatura posmoderna marcada por la relación de homenaje y crítica que ejerce sobre una tradición literaria

⁷⁸⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...* op. cit. p. 567. Para el cuento de Poe véase Edgar Allan Poe: “La carta robada” en *Cuentos completos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008, pp. 491-508.

⁷⁸¹ Frederic Jameson: “Posmodernismo y sociedad de consumo” en Hal Foster (coord.): *La posmodernidad...* op. cit. pp. 165-186.

⁷⁸² Linda Hutcheon: *A poetics of postmodernism: the teachings of...* op. cit. p. 2. La traducción es mía: «La parodia en este siglo es una de las más importantes formas de construcción formal y temática, de textos».

que no deja de visitar. No obstante, se distinguen de las demás prácticas como la cita, la alusión o la referencia por su modo de operación. En efecto, como destaca Gérard Genette, la característica fundamental tanto de la parodia como del pastiche reside en la transformación. La primera es una cita desviada de su sentido original, de su contexto y su nivel de dignidad; una transformación semántica que se sirve del hipotexto –es decir el texto original– como modelo, un patrón para la reconstrucción de un nuevo texto que nada tendrá que ver con el modelo una vez producido.⁷⁸³ Por esa razón, la parodia se define como:

Una forma de intertextualidad especialmente sugestiva, hiperbólica, que requiere una lectura doble: por un lado, una lectura horizontal evocadora del modelo y, por el otro, una interpretación imaginativa que se aparta del original.⁷⁸⁴

En cuanto al segundo, el pastiche, es la imitación de un estilo, de una manera de escribir, de un género y se vuelve, en ocasiones, satírica.⁷⁸⁵ Darío Jaramillo utiliza esos dos recursos intertextuales a distintos niveles, tanto en su función lúdica como en su función satírica. La literatura es a la vez, para el autor de *La muerte de Alec*, terapia y divertimento. La pluma, muy a menudo, se convierte en su juguete favorito y la página en blanco en el lugar del juego donde todo está permitido, con tal de que procure el goce de escribir: «La literatura como antídoto contra el suicidio en tanto que entretenga, divierta, llene los huecos del hastío y los ratos en que estás a solas sin poder hablar contigo mismo».⁷⁸⁶ Ahora bien, tanto la utilización lúdica de la parodia como del pastiche responden a esa necesidad de jugar con textos de otros autores, de reescribirlos con el único fin de divertirse, sin ninguna intención agresiva o burlesca, como “puro

⁷⁸³ Gérard Genette: *Palimpsestes...op. cit.* pp. 24-35.

⁷⁸⁴ Elżbieta Skłodowska: “En torno al concepto de la parodia” en *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, John Benjamin Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1991, pp. 1-23.

⁷⁸⁵ Gérard Genette: *Palimpsestes...op. cit.* pp. 24-27.

⁷⁸⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 441.

divertimento o ejercicio de distracción”.⁷⁸⁷ Es una manera de materialización en sus novelas de ese placer que le procura la escritura, pero también, una actitud muy posmoderna en la medida en que esos divertimientos son, en cierto modo, una mirada desmitificadora hacia la tradición. Por esa razón, como el autor juguetón que es, de manera muy sutil, invita a su lector a participar activamente en ese juego, a detectar las modificaciones, no tan evidentes, que aporta sobre los hipotextos que le sirven de modelo en su ejercicio paródico. Así se puede notar con un supuesto pasaje de *El tiro de gracia* de Marguerite Yourcenar que aparece en *La muerte de Alec* bajo forma de una cita textual, atribuida a la escritora. El hipotexto, el fragmento original, aparece así, tal cual en la novela de la escritora francesa: «La amistad es, ante todo, certidumbre, y eso es lo que la distingue del amor. Es también respeto y aceptación total del otro ser».⁷⁸⁸ Los cambios que aporta Darío Jaramillo son tan discretos que pueden pasar desapercibidos para un lector no muy atento. Además, la utilización de las comillas como marco visible de la intertextualidad puede hacer suponer que reescribe textualmente las palabras de Yourcenar. Pero sustituye el “eso” por “ello”, omite el “es lo que” y añade el adverbio “precisamente”. También, invierte el sitio de algunas palabras y modifica la puntuación. Sin embargo, como se puede notar, el texto derivado guarda cierta fidelidad con el hipotexto, a pesar de los cambios operados sobre él: «La amistad es ante todo, certidumbre: y ello, precisamente, la distingue del amor. Es respeto, también; y aceptación total del otro ser».⁷⁸⁹ De manera todavía mucho más sutil, el autor de *La voz interior* utiliza el mismo procedimiento con un testimonio que hace Jorge Luis Borges sobre Macedonio Fernández.⁷⁹⁰ La parodia aquí, sólo reside en

⁷⁸⁷ Gérard Genette: *Palimpsestes....op. cit.* p. 36.

⁷⁸⁸ Marguerite Yourcenar: *El tiro de gracia*, Traducción de Emma Calatayud, Madrid, Alfaguara, 1988, p. 35.

⁷⁸⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte de...op. cit.* p. 55.

⁷⁹⁰ Jorge Luis Borges: “Lugone–Macedonio” en *Textos recobrados 1956-1986*. Edición a cargo de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, Argentina, Emecé, 2003, pp. 175-179. He aquí el

sustituir el posesivo “su” por el artículo determinado “la” y suprimir una coma, con el objetivo de tenderle trampa al lector, a ver si es capaz de descubrir el engaño:

Narcotizado por los libros, yo había estado leyendo a Macedonio Fernández, ese personaje antilibresco de quien Borges dice que “nunca le asignó valor a la palabra escrita. Vivía para pensar y creía que el problema central del universo ya había sido resuelto muchas veces, no por filósofos como Schopenhauer o Berkeley, sino por hombres que no se habían tomado el trabajo de revelarlo. Pensaba que tal vez la solución era incomunicable.”⁷⁹¹

Sigue este mismo juego lúdico, y con el mismo procedimiento, en su segunda novela *Cartas cruzadas*. Modifica una frase sacada de la novela *El señor Teste* (1895) del escritor francés Paul Valéry, para luego atribuir la paternidad a éste: “el amor es ser tontos juntos”. Con la frase original de Valéry: “El amor consiste en poder ser tontos juntos”, uno se percata de que las modificaciones aportadas con la supresión de “consiste” y “poder” sólo le quitan el relativismo a la frase.⁷⁹² Encontramos un ejemplo parecido en la misma novela. Los cambios semánticos aportados sobre el hipotexto de César Vallejo: «Si estuvieras aquí, si vieras hasta qué hora son cuatro estas paredes»⁷⁹³ guardan el mismo sentido en el texto de Darío Jaramillo.⁷⁹⁴ La sustitución del “vieras” por “supieras”, no afecta el significado. El verso expresa el mismo reclamo por la presencia de la persona amada, el mismo dolor por la separación.⁷⁹⁵

La intertextualidad en *Cartas cruzadas* como en *La voz interior* arroja luz sobre el gran interés que tiene la poesía moderna para Darío Jaramillo. Por eso, dedica

fragmento al que se alude: « Nunca le asignó valor a su palabra escrita. Vivía para pensar, y creía que el problema central del universo ya había sido resuelto muchas veces, no por filósofos como Schopenhauer o Berkeley, sino por hombres que no se habían tomado el trabajo de revelarlo. Pensaba que tal vez la solución era incomunicable».

⁷⁹¹ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte...op. cit.* p. 73.

⁷⁹² Paul Valéry: *El señor teste*, México, UNAM, 1991, p. 42.

⁷⁹³ Véase César Vallejo: “Trilce XVIII” en *Trilce*, Edición de Julio Ortega, Madrid, Cátedra, 1991, p.107. El poema fue escrito entre el 6 de noviembre de 1920 y 26 de febrero de 1921 cuando el poeta peruano estaba en la cárcel por su supuesta participación en los disturbios el 1 de agosto de 1920 en Santiago de Chuco. Para más información bibliográfica sobre el autor, véase André Coyné: *César Vallejo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1968; Juan Espejo Asturrizaga: *César Vallejo. Itinerario del hombre. 1892-1923*, Lima, Seglusa, 1989.

⁷⁹⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 405.

⁷⁹⁵ Véase André Coyné: *César Vallejo...op. cit.* p.157.

homenajes–pastiche a dos de sus mayores representantes en Colombia, o sea, José Asunción Silva y León de Greiff. En *Cartas Cruzadas*, donde tanto la revisión de la estética modernista como de los poetas y sus obras es una constante, Esteban, por medio del pastiche, hace este guiño cómplice y admirador a la poesía de Silva:

Como te dije cuando estabas aquí, ya no se llama *Nocturno*: Se trata de una noche concreta, tomada como arquetípica, pero esa es una noche determinada, y este es uno de los casos en que el artículo indeterminado es más determinado que el artículo determinado. Es más concreto “una noche” que la “noche”. En el título, además de una descripción literal del tema, hay un obvio homenaje a José Asunción Silva. Ahora el poema se llama *Una noche*.⁷⁹⁶

Cabe recordar que la obra poética de José Asunción Silva es considerada como una de las más importantes escritas hasta hoy en la historia de la poesía colombiana. Por eso, el propio Darío Jaramillo considera a Silva como el autor que encabeza la lista de los poetas que conforman su canon personal de la poesía en su país.⁷⁹⁷ La obra poética de este gran revolucionario de la poesía en lengua española y de la poesía modernista se caracteriza, sobre todo, por la experimentación y la readaptación de los metros tradicionales, la variación de ritmos y acentos, y el juego con estrofas y medidas. Todo ello se hace con el propósito de liberarse de la rigidez del verso, «poniéndole al servicio de las modulaciones, músicas, sensaciones y emociones que quería expresar».⁷⁹⁸ Es, también, un poeta obsesionado por temas como: la muerte, los sueños, la infancia perdida, el amor no satisfecho, los sombras del más allá. Sus famosos “Nocturnos” constituyen el hipotexto en que se fundamenta la relación intertextual entre él y Darío Jaramillo en *Cartas cruzadas*. Se caracterizan, sobre todo, por su falta de métrica, de organización estrófica y por su musicalidad. Además, la noche de Silva es el momento en que se escucha la voz del universo: la noche está llena de “murmillos y de [música

⁷⁹⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 159.

⁷⁹⁷ Javier Rodríguez Marcos: “En Colombia la creación es una forma de defensa”, Entrevista a Darío Jaramillo disponible en http://elpais.com/diario/2003/07/12/babelia/1057966750_850215.html, consultado el [15/10/1020].

⁷⁹⁸ Véase María Mercedes Carranza: “Silva y el modernismo” en: José Asunción Silva (1865-1896): *Obra poética*, Jesús Munárriz edición, Madrid, Hiperión, 2002, pp. 15-25.

de alas,” «Y se oían los ladridos de los perros a la luna/ a la luna pálida/ Y el chillido/
De las ranas». ⁷⁹⁹ La noche es amor y placer carnal, pero también dolor y muerte:

¡Ah de las noches dulces me acuerdo todavía! [...]
Desnuda tú en mis brazos fueron míos tus besos;
Tu cuerpo de veinte años entre la roja seda,
Tus cabellos dorados y tu melancolía [...]
¡Ah, de la noche trágica me acuerdo todavía!
El ataúd heráldico en el salón yacía, [...]
Un crucifijo pálido los brazos extendía
Y estaba helada y cárdena tu boca que fue mía. ⁸⁰⁰

Por consiguiente, el “Nocturno” de Esteban retoma la noche emblemática de Silva, a través de la adopción y readaptación de algunos temas y rasgos estilísticos. Su largo poema sigue la misma falta de métrica y de organización en estrofas que caracteriza el “Nocturno” de Silva, sobre todo el poema “Nocturno III”. La búsqueda de la musicalidad se logra, ante todo, a través de la recurrencia de imágenes visuales muy evocadoras que crean automáticamente una percepción muy intensa de sonoridades: “*Un piano*”, “*la luna con su música de piano*”, “*la noche es una campana*” y “*las voces que de día se ahogan entre voces, resuenan en la campana de la noche*”. La noche es, pues, el momento en que entra en escena un corro muy particular constituido por voces musicales que rompen constantemente el silencio nocturno: “*El goteo del agua*”, “*los ladridos de los perros a la luna*”, “*la sirena que hace hermana a patrullas y ambulancias golpea los tímpanos del insomnio con sonidos de muerte*”. ⁸⁰¹ En el primer

⁷⁹⁹ Véase José Asunción Silva: “Nocturno III” en *Obras completas*, Ed. De Héctor H. Orjuela, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, pp. 32-33.

⁸⁰⁰ Véase José Asunción Silva: “Nocturnos: Poeta, Di Paso” en *Obras completas...op. cit.* pp. 28-29. Cabe señalar que la mujer inspiradora del amor, la mujer cuya pérdida llora el poeta en los poemas “Poeta Di Paso” y “Nocturno III” es objeto de polémica. A causa de esos poemas, la acusación de sentir un amor incestuoso por su hermana Elvira es una mancha que persigue a Silva, a pesar de la refutación de esta tesis. Arciniegas forma parte de los que se niegan a interpretar Nocturno como una confesión del amor culpable que sentía el poeta por Elvira. Según él, sólo tenemos que considerar que es un amor inspirado por una mujer imaginaria, que el poema sólo es “ritmos musicales” que logra a maravilla. Véase Ismael Enrique Arciniegas: Palique sobre Isaacs y “el Nocturno” de Silva en Juan Gustavo Cobo Borda (coord.): *Leyendo a Silva*, Tomo III, Santafé de Bogotá, Ed. Instituto Caro y Cuervo, 1997, pp. 99-107. Sobre la biografía del poeta, véase Ricardo Cano Gaviria: *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1990.

⁸⁰¹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* pp. 127-128.

fragmento del “Nocturno” de Esteban, las aliteraciones en “L” sostienen un ritmo marcado por la fluidez: “*Luna blanca*”, “*hora del sortilegio y del asalto, del dulce sueño, del huevo y de la gallina*”. En cuanto a las aliteraciones en “r”, crean un efecto sonoro de trueno y redoble seguido:

*se corren las cortinas de este cuento.
El azul era azul y es ahora negro.
Detrás de la pared negra de la noche queda el día:
a veces, la grieta que abre un rayo deja ver la luz de
tres de la tarde en la trastienda.*⁸⁰²

El homenaje a León de Greiff⁸⁰³ en la última novela de Darío Jaramillo merece una atención muy particular. El mismo autor de *La voz interior* confiesa la gran admiración que siente por el poeta colombiano en su obra autobiográfica. Es el modelo que le inspira desde los momentos tempranos de su aprendizaje como poeta: «Recuerdo que el primer poeta que imité fue León de Greiff: trataba de inventar mis propias palabras, mis propios stepanskys en unos poemas de un cuaderno que guardaba

⁸⁰² Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 89. El subrayado es mío.

⁸⁰³ León de Greiff (1895-1976) formaba parte del grupo de “Los Nuevos” al lado de otros escritores como: Germán Arciniegas, Jorge Zalamea y José Enrique Gaviria entre otros. Fue uno de los mejores poetas colombianos aunque tiene, también, obra narrativa. He aquí algunos rasgos permanentes de su obra que la mayoría de los críticos reseñan. Destaca por una búsqueda de temas nuevos, de expresiones y sensaciones nuevas, por lo que el concepto de su poesía es un juego con las palabras, que aparece como un verdadero arte en él y, la búsqueda de la musicalidad en las combinaciones de palabras: «Es ante todo y antes que todo, poeta auditivo. La música para él está presente en todas las cosas y en todos los fenómenos, la música está en él, vive en él. Así, la palabra en sus manos, cuando llega a la edad adulta, se ha convertido en instrumento musical; usa de ella como el pianista de su piano, como el violinista de su violín». Véase Cecilia Hernández de Mendoza: “El poeta León de Greiff” en Hjalmar de Greiff (Coord.): *León de Greiff obra poética*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1993, pp. IX-LIV. Belisario Betancur destaca, asimismo, otro rasgo importante característico de la escritura de León de Greiff, o sea, la gran libertad que le acompaña en sus composiciones, calificándola de dandysmo del espíritu: «La ironía alcanzó en él la apoteosis del desdén, de la independencia distante y acerada, a veces vitriólica, otras veces deliciosamente juguetona. Siempre la ironía, y en especial la autoironía impregna los versos del poeta, y se convierte, finalmente en su versión personal de una especie de dandysmo del espíritu». El mismo León de Greiff confirma, a su vez, que la búsqueda de un lenguaje nuevo constituye un carácter inherente de su prosa: «Sin programa ni argumento ni propósito, sí con despropósitos...Prosa no excipiente de nada sino vehículo de sí misma, función de sí propia: es decir, prosa que se escribe en esa prosa, o que no se escribe, que no escribiría en otra. Es el idioma único de lo que ella va o no va a expresar, lo que con ella, como instrumento, se pretende decir». Véase Belisario Betancur: “León de Greiff o el lenguaje que no envejece” en Betty Osorio (coord.): *IX Congreso de la asociación de colombianistas. Colombia en el contexto latinoamericano*, Santafé de Bogotá, D.C. Julio, 26 al 29 de 1995, Caro y cuervo, pp. 165-176; Anderson Imbert: *Historia de la literatura hispanoamericana Vol. II*, México, Fondo de cultura económica, 1954, pp. 44-45 y p. 191.

celosamente y que he perdido».⁸⁰⁴ El texto greiffiano de Sebastián Uribe es, pues, tan sólo una confirmación de toda la importancia que adquiere el poeta en la construcción de la poética de Darío Jaramillo. La imitación de León de Greiff es, ante todo, un ejercicio de estilo para él, una manera de aprender a escribir, un instrumento para pulir su propio estilo:

Toda la vida he querido escribir. Pero siempre que intento hacerlo con mis propias palabras, me salen textos muy mediocres, donde el sentimentalismo mata a cualquier vuelo literario. Muy joven descubrí que la única manera de atenuar mis emociones primarias era filtrándolas por algún estilo conocido. Escribí poemas con el modelo de muchos estilos, pero me instalé definitivamente en el lenguaje de León de Greiff porque su léxico y su sintaxis se distinguen por su peculiaridad. Lo que me sucedía, lo que todavía me sucede, es que mientras paso mis emociones por el embudo greiffiano, ellas de limpian de la bazofia lacrimosa tratando de adoptar un lenguaje propio.⁸⁰⁵

Además, cabe subrayar que por el carácter altamente revolucionario e innovador de su obra, León de Greiff goza de una consideración que trasciende las fronteras colombianas. Es considerado como uno de “los más grandes poetas contemporáneos de todos los países”⁸⁰⁶ y como uno de “los máximos valores” de la literatura colombiana contemporánea. Se convierte así en un mito, en uno de los emblemas incontestables de la literatura hispanoamericana. El testimonio de Rafael Vásquez es, en este sentido, muy ilustrativo:

Con León De Greiff se inicia en la literatura colombiana una especie de aurora fonética en que adquieren su fulgor más asombroso todos los matices del idioma, las experiencias todas de la palabra escrita, siendo además de todo eso, una de las inteligencias mejor dotadas para el alto magisterio de la poesía.⁸⁰⁷

Por lo tanto, la presencia de León de Greiff es más que evidente en *La voz interior*. El protagonista mismo de esa última novela de Darío Jaramillo comparte

⁸⁰⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *Historia de...op. cit.* p. 17.

⁸⁰⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 496.

⁸⁰⁶ Véase Juan Lozano y Lozano: “León De Greiff en persona” en Jorge Enrique Molina Mariño (coord.): *Valoración múltiple sobre León De Greiff*, Bogotá, Universidad Central, 1995, pp. 3-9.

⁸⁰⁷ Rafael Vásquez: “La poesía de León De Greiff” en Jorge Enrique Molina Mariño (coord.): *Valoración...op. cit.* pp. 43-52.

algunos rasgos de la personalidad con el poeta. Ambos sienten el mismo aborrecimiento por el dinero, son hombres de talante solitario y disfrutaban oyendo música apartados del resto del mundo.⁸⁰⁸ Comparten, asimismo, la tendencia al desdoblamiento que desemboca en el nacimiento de muchos heterónimos y la convicción de que la poesía es “de naturaleza no tasable”, que su valor mercantil es cero.⁸⁰⁹ Incluso el nombre que lleva una de las revistas de poesía que dirige parece ser un homenaje al poeta colombiano. “Otramina” es una palabra que evoca el “Relato de Ramón Antigua” de De Greiff: «En el alto de Otramina ganando para el Cauca».⁸¹⁰

Pero, todo ello es, de todos modos, un homenaje menos explícito que el que anida entre las líneas de las páginas de la última novela de Darío Jaramillo. Segismundo Nolde –uno de los dobles de Sebastián Uribe– es, pues, quien lleva a cabo una confesión más abierta de la admiración por el autor de “Las prosas de Gaspar”. Antes que nada, cabe señalar que la elección del nombre de este doble del joven Uribe no es una casualidad. Según los datos biográficos, Segismundo es el segundo nombre del primer antepasado de la familia de los De Greiff en llegar a Colombia o sea, Carlos Segismundo. Además, en su *Octavo mamotreto*, viene un poema que se titula “Relato de Segismundo (junior)”.⁸¹¹ Ese homenaje se hace mediante la recreación de algunos temas del autor como: la pluralidad del yo, el erotismo y el amor, la soledad, la abulia y el tedio. En el texto greiffiano de Darío Jaramillo, se intenta traducir la misma

⁸⁰⁸ Sobre la soledad de De Greiff véase Álvaro Rojas De La Espriella: “Era un hombre que disfrutaba la soledad a sus anchas” en Jorge Enrique Molina Mariño (coord.): *Valoración...op. cit.* pp. 17-20. Además, a la muerte del poeta, se encontraron entre sus posesiones tres mil discos, testimonio del culto que rendía a la música.

⁸⁰⁹ En su “Sonetos II” (1959) el mismo poeta afirma en la última estrofa que la poesía: “Cuesta poco-verdad-: el precio es módico, pero no vale nada, ni vendida por fardos: vale un óbolo la tonelada de poemas”. Véase León de Greiff: *Obra dispersa. Poesía –Prosa*, Vol. 3: 1956-1972, Edición a cargo de Hjalmar de Greiff, Medellín, Ed. Universidad de Antioquia, 1998, p.607. Este rasgo de la concepción de la poesía por De Greiff lo reseña Jaime Mejía Duque en su trabajo: “La poesía esquiva y desdoblada de León De Greiff” en Jorge Enrique Molina Mariño (coord.): *Valoración...op. cit.* pp. 97-120.

⁸¹⁰ León De Greiff: *Obra completa 2, 1930-1954. Variaciones alrededor de la nada y poesía escrita entre 1930 y 1936. Farrago y poesía escrita entre 1937 y 1954*, Edición de Hjalmar de Greiff, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004, p. 209.

⁸¹¹ León De Greiff: *Obra poética*, Selección y prólogo de Cecilia Hernández De Mendoza, Caracas, Biblioteca de Ayacucho, 1993, pp.201-204.

pluralidad del yo tan característica de De Greiff. Margarita Peláez firma sus escritos con el seudónimo de Segismundo Nolde, un seudónimo que se desdobra a su vez en Xaramillo: «Me llamaban Nolde, a veces, otras, joven Xaramillo, con equis, unas así y otras asá, y todavía creo que yo era dos o él era varios que me conocían uno con un nombre y otros con otro».⁸¹² Unas páginas más adelante, añade: «¿Quién es ese yo, Gaspar el prosador, Monteflavo el mudo oidor de músicas, cualquiera de los treinta y pico, sin pico, muy mudos otros, como estos, que venían detrás de su silencio?».⁸¹³ Nolde es, también, fiel al erotismo crudo greiffiano expresado a través del nombramiento sin rodeos de algunas partes del cuerpo de la mujer. Pero ésta, que inspira tanto erotismo y tanta sensualidad, suele ser recordada desde la lejanía, en una soledad llena de recuerdos, de dolor y de imposibles.⁸¹⁴ El texto de Nolde refleja, en consecuencia, esta misma ausencia del objeto amado, con una mezcla entre amor, soledad, placer y dolor, como se puede notar en el siguiente pasaje. Es un bonito y desgarrador recuerdo de momentos eróticos que se vivieron en el pasado:

Yo diciendo que recuerdo mi lasciva lengua aleteando sobre su pezón, no el suyo de ella, muy de otra el pezón, rozándolo apenas en cada paso, veloz, ávido, deleitoso, de ala de colibrí. Era una memoria, una dulce memoria, más que dulce, más que memoria un apoyo, un bordón de momentos difíciles, de mementos, del réquiem de mi mismo, piel y pelos, alma –yo, desalmado– y carne, mientras los dolores me devoraban, yo huía del dolor con mis recuerdos, mi lengua, ora lamiendo, ora besando, ora chupando, ora sobrevolando los pezones más hermosos que amé, evocando su gemido.⁸¹⁵

⁸¹² Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 497. León De Greiff tenía una multitud de yos y seudónimos como: Leo Legris, Gaspar de la Noche, Beremundo el Lelo, Ramón antigua entre muchos otros.

⁸¹³ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 508.

⁸¹⁴ Algunos poemas eróticos de De Greiff son muy ilustrativos en este sentido. Por ejemplo, uno de ellos titulado “Cancioncilla” (18 diciembre de 1956) reza: «La maravilla de tus piernas/ anuncio de otras maravillas/el prodigio de tus rodillas/ que agora vieron-niñas tiernas [...]/ Concha de Venus! (Tus rodillas,¡ oh Alauda! ¡Oh, Alondra, tus piernas!/ Tus muslos!: entre ellos me ciernas...! -me ciernes, me exprimes, mi trillas!)» Véase León de Greiff: *Obra poética 3. Valero paradójico y poesía escrita entre 1954 y 1957. Nova et vetera y poesía escrita entre 1957 y 1972. Poemas no fechadas o inconclusos*, Edición de Hjalmar de Greiff, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004, p 269; Para la poesía erótica en De Greiff, véase sobretodo, *Libro de signos* (1930) y *Variaciones alrededor de la nada* (1936); Véase, asimismo, el artículo de Tulia Álvarez De Dross: “La experiencia amorosa en León De Greiff” en Jorge Enrique Molina Mariño (coord.): *Valoraciones múltiples...op. cit.* pp. 299-312.

⁸¹⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* pp. 504-504.

Además de estos temas, el otro fundamento de la intertextualidad es la imitación del peculiar estilo greiffiano, cuyos rasgos más destacados son: el barroquismo, la autoironía, el humor negro, la búsqueda de la musicalidad a través de combinaciones de palabras que desafían cualquier regla sintáctica o gramatical. Como confiesa el mismo Segismundo Nolde, él es un copista que: “Toma la singular retórica de León De Greiff y expresa con ella su propio mundo”.⁸¹⁶ Es un “leolector admirador y gozador”, “un burro narrativo”⁸¹⁷ que logra “unos tonos nuevos con el instrumento verbal de don León”.⁸¹⁸ Se expresa, así, la tarea de innovación que está en el pastiche: crear algo nuevo a partir de un modelo. A pesar de significar la intertextualidad el fin de la originalidad, no deja de ser, sin embargo, el nacimiento de algo nuevo, pero a través de la reescritura a partir de lo viejo. El imitador se mete, pues, en la piel de De Greiff para convertirse en el detractor de su propia persona: “Embarazarme en él [De Greiff] para maldecirme y decirme mal”.⁸¹⁹ Nolde o Jota Jota Jaramillo lleva una labor caricaturesca para ironizar sobre su falta de humanidad: «Buitre, animal de presa, mezcla zoológica condicionada por la sangre fría. ¿Tiburón? Le queda bien. Tiburón en cinco idiomas. En cinco idiomas calla, sinuosos, sigiloso, sibilino y cínico, exhibe barniz humanístico». ⁸²⁰ Embarazarse de De Greiff es, asimismo, buscar la misma habilidad verbal, la misma musicalidad a través de las palabras. Lo importante es jugar con ellas, combinarlas sabiamente para crear un efecto de música. Es lo que justifica el uso frecuente de la paronomasia, un recurso fónico que consiste en emplear palabras que tienen el mismo sonido, pero con significados diferentes: «Cojonudo no de cajón. Apenas recojo despojos y me mojo, de la risa me mojo sin sonrojos, de la risa me mojo y remojo, el

⁸¹⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.*p. 493.

⁸¹⁷ *Ibíd.* p. 499.

⁸¹⁸ *Ibíd.* p. 494.

⁸¹⁹ *Ibíd.* p. 500.

⁸²⁰ *Ibíd.* p. 507.

cuento del ojo por ojo y ya no escojo ni me enojo».⁸²¹ Se observa lo mismo en este otro pasaje del texto de Nolde: «Pronuncio irreverencias, imprudencias, iridiscentes y decentes, brillantes y punzantes, el estilete, el estilete, y la dama se pudre de ira».⁸²² Encontramos en Oliverio Gironde esa misma búsqueda fonética en el siguiente pasaje de su *Espantapájaros* (1932) que resulta ser, también, una definición de su arte poético:

Abandoné las carambolas por el calambur, los madrigales por las mamboretás, los entreveros por los entretelones, los invertidos por los invertebrados. Dejé la sociabilidad a causa de los sociólogos, de los solistas, de los sodomitas, de los solitarios. [...] Conjuré las conjuraciones más concomitantes con las conjugaciones conyugales.⁸²³

Con el uso de la paronomasia para celebrar la musicalidad del verso greiffiano, el homenaje es a la vez pastiche y, parodia. En efecto, la paronomasia, como subraya Gérard Genette, es una de las variantes de la parodia denominada “oulipismo”.⁸²⁴ Es una técnica de escritura que consiste en escribir imponiendo nuevas dificultades y

⁸²¹ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 499.

⁸²² *Ibid.* p. 505.

⁸²³ Oliverio Gironde: “Espantapájaros” en *Obras. Poesía*, Buenos Aires, Losada, S. A., 2002, p. 163. Esa búsqueda fonética se confirma, sobre todo, con su libro de poemas *En la mismédula* (1956) del cual dice Enrique Molina en el mismo libro citado que: «*En la mismédula* la comunicación llega al límite de sus posibilidades en el plano racional, se torna sinfónica. Tanto del sentido como el ritmo, las asociaciones fonéticas, la entonación, etc., se descargan en un impacto único. La expresión arrasa con los mecanismos convencionales y se instala en lo más profundo de la comunicación ontológica». Véase Enrique Molina: “Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Gironde” en Oliverio Gironde: *Obras...op. cit.* p. 36.

⁸²⁴ Gérard Genette: *Palimpsestes...op. cit.* p. 59. El OULIPO es un grupo que nace en el 1960, cuando una asociación de escritores entre los cuales están Raymond Queneau, François le Lionnais y forman “*L’ouvroir de littérature potentielle*”. Todo empieza con el “Le cadavre exquis”, un juego que se habían inventado surrealistas como Marcel Buchanel, André Breton, Yves Tanguy, como pura actividad lúdica. Era un juego entre varias personas que consistía en componer frases o dibujos, sin que ninguna de ellas pudiera tomar en cuenta la colaboración precedente de los demás, lo que desembocaba en frases como la célebre: «Le cadáver –esquis –boira –le vin –nouveau». «El cadáver –esquis –beberá –el vino –nuevo». El OULIPO suele manifestar ese espíritu lúdico a través del anagrama o el palíndromo, prácticas que resultan de la transformación de un texto anterior. Existe, también, otra posibilidad a través de la transformación lipogramática (o traducción) cuya regla del juego es quedarse más cerca del sentido del texto inicial, pero respetando la obligación que uno se había impuesto al principio. Se trata más bien de transformar un texto, intentando encontrar sinónimos a sus palabras para no utilizar una letra dada. Genette da el ejemplo de Casanova, quien practica este juego por su incapacidad de pronunciar bien el fonema *r*, cuando reescribe Vestri: «Les procédés de cet homme m’outragent et me desespèrent, je dois penser à m’en défaire» se transforma, por consecuencia, en «Cet homme a des façons qui m’offensent et me désolent, il faut que je m’en défasse». En castellano, tendríamos: “Las maniobras de este hombre me ultrajan y me desesperan, tengo que pensar en deshacerme de él” se vuelve “Este hombre tienen manías que me ofenden y me contrarian, tengo que deshacerme de él”. La traducción y la cursiva son mías. Véase el capítulo IX de *Palimpsestes*, pp. 49-56; Raymond Queneau (coord.): *Atlas de la littérature potentielle. Oulipo*, Paris, Gallimard, 2003.

restricciones. Por ejemplo, a través del cultivo del lipograma: escribir con la obligación de evitar el uso de una letra, o el palíndromo: un enunciado susceptible de leerse tanto de la derecha a la izquierda como de la izquierda a la derecha. Por lo tanto, el texto greiffiano de Nolde está lleno de ejemplos de anagramas logrados gracias a la técnica de la trasposición de palabras: “Elvege Talque Teclea” se vuelve “Talque Teclea, Elvege”.⁸²⁵ Se encuentra con el mismo tipo de juego en el siguiente palíndromo, una técnica de inversión lograda gracias a la práctica del anagrama: «Voy *embragando* y engranando –*embargando*».⁸²⁶ Con este juego lúdico y paródico, la búsqueda de la musicalidad desplaza la comunicación y el sentido a un plano secundario para llegar a «esa danza en fuga del idioma al sesgo de las asociaciones auditivas hasta fuera del límite de la mera comunicación de una imagen o un pensamiento» tan propio de León De Greiff.⁸²⁷ Como se puede notar en diferentes pasajes del texto del imitador del poeta que carecen de otra finalidad comunicativa que la eufonía, los juegos de palabras crean, a veces, un efecto de cacofonía: «El isocrónico y el anacrónico. El isocrónico es crónico, enfermo crónico. Crónico y sónico y sádico»,⁸²⁸ «José Jaramillo Jaramillo, jota, jota, jota, jota».⁸²⁹ O en este otro pasaje: «Sin crear, sin croar, sincopar, sincopar con copas».⁸³⁰

Como su modelo inspirador, el imitador de De Greiff aspira, asimismo, a ser un mago de las palabras, un creador de lenguaje que sigue, así, la línea del barroquismo del poeta. Gracias a su libertad y su capacidad imaginativa, Nolde personaliza e individualiza el lenguaje a través de la invención de algunos neologismos. Así, los sustantivos musicales se transforman en verbos: «Me conciertos, me sonatas, me óperas,

⁸²⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 506.

⁸²⁶ *Ibid.* p. 503. La cursiva es mía.

⁸²⁷ Jaime Mejía Duque: “La poesía esquiva y desdoblada en espejismo de León De Greiff” en Enrique Molina Mariño: *Valoraciones...op. cit.* pp. 97-120.

⁸²⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 499.

⁸²⁹ *Ibid.* p. 506.

⁸³⁰ *Ibid.* p. 510.

me sinfonías». ⁸³¹ La tentativa frustrada de imitar al poeta colombiano –“sin darle ni al tobillo como ahora mi prosa no alcanza a la suya”– ⁸³² es bautizada como “un quequeo” y el imitador “recovequeo y quequeo sin contar gran cosa”. ⁸³³ De la palabra oficina, se crea, también, el verbo oficinear: «Puedo ir a la oficina pero mi hermano no me permite oficinear, en cambio él viene a mi casa y oficinea conmigo». ⁸³⁴ Este afán lúdico y experimentador sigue en este otro tipo de juego, cuyo proceso de funcionamiento el mismo Nolde explica en el siguiente pasaje: «El truquito: cada palabra es su propio abracadabra, vehículo de sí propia y tira (buzón) de la que sigue». ⁸³⁵ El juego consiste en derivar a partir de una palabra dada, bien recortando, bien añadiendo una letra u otras palabras nuevas: «Como esta prosa sin prosopopeya, sin epopeya». ⁸³⁶ Lo mismo se puede observar con este otro ejemplo: «Se demora el sumario, no suma, no es tan pronto el prontuario, resumen sin resumir». ⁸³⁷

Como ya hemos visto, el divertimento literario y el espíritu juguetón son las esencias mismas de las formas lúdicas del pastiche y la parodia. Son formas de la intertextualidad inspiradas, ante todo, en la gran admiración que siente Darío Jaramillo por algunos autores a cuyas obras rinde homenaje. No obstante, *La voz interior*, quizás por ser entre sus novelas la que más se ajusta a la estética posmoderna, rompe con esta línea. A diferencia de *La muerte de Alec* y *Cartas cruzadas*, versa sobre la revisión satírica de la tradición literaria tan característica de las novelas posmodernas.

La parodia, en este caso, se presenta más bien como un discurso desmitificador que cuestiona la jerarquía, lo instituido, a través de la reelaboración del acervo literario preexistente. Según los estudios de Mikhail Bakhtine, su origen se sitúa en la Edad

⁸³¹ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* pp. 502-503.

⁸³² *Ibid.* p. 499.

⁸³³ *Ibid.* p. 503.

⁸³⁴ *Ibid.* p. 509.

⁸³⁵ *Ibid.* p. 500.

⁸³⁶ *Ibid.* p. 510.

⁸³⁷ *Ibid.* p. 506.

Media y su conexión con lo carnavalesco es clara. El Carnaval se caracteriza por su libertad y su espíritu subversivo y rebelde que se manifiesta en lo profano y la desautorización simbólica de ritos y cultos, cuando la blasfemia empieza a perder su credibilidad.⁸³⁸ Como afirma Craig Brandist, la parodia es para Bakhtine una actitud revolucionaria y liberadora, el símbolo del discurso libre.⁸³⁹ Así pues, la parodia literaria es, a la vez, ruptura, liberación y diferenciación de un acervo literario preexistente. Todo ello se consigue gracias a un espíritu festivo que se manifiesta a través de la degradación sistemática de los valores que se ponen en escena. El “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (1939), el texto paródico de Jorge Luis Borges sobre el *Quijote* de Miguel de Cervantes, es un ejemplo entre muchos para confirmar la presencia de la parodia en la literatura hispánica.⁸⁴⁰ Sin olvidar que *Don Quijote de la Mancha*, considerada la primera novela moderna, es, asimismo, una parodia de los libros de caballería que invadían el espacio literario en el siglo XV. No obstante, hay que señalar el auge de la parodia en una literatura posmoderna que encuentra en ella un recurso literario portador de un fuerte espíritu contestatario. En efecto, como señala Linda Hutcheon: «Parody in this Century is one of the major modes of formal and thematic construction of texts».⁸⁴¹

Por eso, en la literatura colombiana posmoderna, tampoco faltan los autores paródicos como Rafael H. Moreno Durán, el cual destaca por *Los felinos del canciller* (1993) que parodia el mundo diplomático y *El caballero de la invicta* (1985). Esta última novela guarda una relación intertextual muy clara, nuevamente, con el *Quijote* de Miguel de Cervantes. Está protagonizada por un profesor e investigador científico,

⁸³⁸ Véase Mijail Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, versión de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 1999, pp.7-57.

⁸³⁹ Craig Brandist: “The novelist as filosofer” en *The Bakhtin Circle*, London, Pluto Press, 2002, p. 136.

⁸⁴⁰ Véase Jorge Luis Borges: « Ficciones » en *Obras completas. 1923-1949*, Edición de Carlos V. Frías, Barcelona, Emecé, 1989, pp. 444-450.

⁸⁴¹ Linda Hutcheon: *A poetics of postmodernism: The teachings....op. cit.* p. 2. La traducción es mía: «La parodia en este siglo es una de las más importantes formas de construcción formal y temática, de textos».

Pedro. Tras tropezar en una tienda de antigüedades con una vieja edición de *Don Quijote* y un volumen de *Noche de epifanía* de William Shakespeare, se obsesiona con estas obras y transforma su visión de la vida. Ésta se vincula y se sostiene, en adelante en la ficción, a través de una tradición del pasado que le da fuerza para enfrentar su existencia decadente, de ahí la relación con el personaje de Cervantes, Don Quijote.⁸⁴² Tampoco hay que perder de vista que el macondismo es uno de los elementos constituyentes de ese acervo literario colombiano. Todo ello se debe al gran éxito que tiene Márquez con *Cien años de soledad*, un éxito que perjudica durante mucho tiempo a la novela colombiana que carece de originalidad por intentar imitar el estilo del maestro. Además, las demás novelas que se producen en su estela sufren una comparación nada ventajosa por parte de la crítica. Por eso, con todo este interés, exceso y deturpación del espíritu original suscitado por la novela de García Márquez, no extraña la reescritura paródica en *El bazar de los idiotas* de Álvarez Gardeazábal.⁸⁴³

En *La voz interior*, la parodia se construye como discurso desmitificador y recreador de los textos sagrados de la religión católica, a través de una imitación jocosa que les quita toda la seriedad que los caracteriza originalmente. Además, la parodia se alimenta de uno de los temas predilectos del escritor colombiano: la literatura a través de la revisión satírica de algunas obras, teorías o géneros literarios.

Darío Jaramillo, a través de relatos hagiográficos atribuidos a uno de los heterónimos de Sebastián, Marta María Medina Medina, resucita un género cuya época

⁸⁴² Rafael Humberto Moreno-Durán: *Los felinos del canciller*, Barcelona, Destino, 1987; *El caballero de la invicta*, Bogotá, Planeta, 1993. Véase, también, Gregory J. Utley: “R. H. Moreno-Durán y la narrativa colombiana” en Betty Osorio: *Literatura y...op. cit.* Vol. II, pp. 116-136.

⁸⁴³ Álvarez Gardeazábal (1935): *El bazar de los idiotas*, Bogotá, Plaza & Janés, 1974. La parodia, en esta novela, se basa en el empleo de la exageración y la burla hacia esa misma exageración porque *Cien años de soledad* nos sumerge en un mundo hiperbólico donde todo es posible, un mundo en que los límites entre lo real y lo anormal desaparecen. También está la parodia en “las implicaciones burlescas” que hay en la comparación entre la fama universal que tuvo Macondo gracias al gran éxito de la novela de García Márquez y la que llega también a alcanzar Tulúa en *El bazar de los idiotas*, gracias a la masturbación de dos adolescentes. Véase Raymond L. Williams: “García Márquez y Gardeazábal ante Cien años de soledad: Un desafío a la interpretación crítica” en *Revista Iberoamericana* (1981), XLVII, 116-117, pp. 165-174.

de máximo éxito no es, en absoluto, el presente de la posmodernidad. En efecto, la época dorada de las hagiografías es incontestablemente la Edad Media, pero el Siglo de Oro conocerá, también, el éxito de las comedias de santos. La hagiografía es, pues, un género que atraviesa el tiempo a través de los siglos, pero con algunas diferencias. Sin embargo, a pesar de esta heterogeneidad, se pueden destacar algunos hilos narrativos comunes. En la hagiografía, el santo suele ser un arquetipo de bondad, caridad, sabiduría, un modelo de vida ejemplar que sirve para la edificación moral de los otros fieles, un referente. Por lo tanto, el proceso de perfeccionamiento continuo es importante y desemboca en el éxito, o sea la santidad aprobada. Como señala Isabel Velázquez, “el santo no tiene fisura”: en su biografía, sólo se suele relatar las etapas de consagración a Dios. Si se hace mención de su “vida licenciosa o de los errores cometidos”, será con el único objetivo de “potenciar su arrepentimiento y su cambio radical de vida”.⁸⁴⁴

Sin embargo, las *Hagiografías* en *La voz interior* rompen con algunas características del género. Son textos marcados por una subversión religiosa que se lleva a cabo a través de la parodia, y la carnavalización de la canonización que aparece como una mera farsa. Los motivos mismos por los que se atribuye la santidad desmitifican la canonización y a los santos. Ridiculizan, asimismo, la autoridad religiosa encarnada por la Iglesia. Ahora bien, el primer relato que abre las *Hagiografías* atribuidas a Marta María Medina Medina es la parodia de una canonización que pone en ridículo a todo un convento. Las cualidades y virtudes de San Juan el Prudente que llegan a asombrar tanto a todos los monjes de este convento son, finalmente, una interpretación equivocada de los síntomas de una enfermedad que padece el personaje. En realidad, el supuesto

⁸⁴⁴ Véase Isabel Velázquez: *La literatura hagiográfica. Presupuestos básicos y aproximación a sus manifestaciones en la Hispania Visigoda*, Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2007, p.158; Fernando Baños Vallejo: *La hagiografía como género literario en La Edad Media. Trilogía de Doce Vidas individuales castellanas*, Oviedo, Departamento de filología española, 1989.

hombre sabio y prudente, que muy raras veces abre la boca, adopta el silencio para protegerse de los dolores que le provoca hablar.⁸⁴⁵ Más degradante es la canonización de Santo Honorio, cuyo mérito es ser el más bobo de todo el pueblo:

Maquillados los acontecimientos, convertido el tonto del pueblo en el santo de la humildad, la pobreza y la piedad, aun con esa milagrosa transformación del lenguaje, Honorio no pecó nunca y jamás tuvo malicia alguna: no estaba dotado de la inteligencia que requiere el pecado y carecía de capacidad para tener intenciones, buenas o malas.⁸⁴⁶

Además, el milagro, un elemento clave a menudo convocado para confirmar la cualidad de santo en una persona, se basa en un hecho tan absurdo como dar de nuevo vigor a unas flores marchitadas, regándolas. Es una ley botánica, un “milagro”, que está al alcance de cualquier persona:

Ante el secretario de canonización como testigo, el arzobispo instructor invocó a Honorio para que refrescara las rosas marchitas del florero de su despacho y, en una hora, ante sus ojos atónitos, las flores recuperaron su color y lozanía como si fueran botones recién cortados, aún sin abrir los pétalos.⁸⁴⁷

Con toda esta degradación de la figura del santo, Darío Jaramillo cambia la perspectiva tradicional de las hagiografías. Se aleja, asimismo, del criterio de perfeccionamiento moral continuo del santo a lo largo de su vida, una característica fundamental del género. *La vida de San Marcial, soldado* es todo lo contrario. Es un caso de deterioro moral progresivo que hace que el personaje carezca de cualquier cualidad a lo largo de todo el relato. Este gran criminal y verdugo que tortura a su mujer a latigazos se convierte, sin embargo, en el santo patrono del pecador, gracias al parentesco que tiene con el jefe supremo de la Iglesia, el Papa. Su canonización arroja luz sobre una Iglesia corrupta y mentirosa.⁸⁴⁸

⁸⁴⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* pp.455-456.

⁸⁴⁶ *Ibíd.* p. 458.

⁸⁴⁷ *Ibíd.* p. 459.

⁸⁴⁸ *Ibíd.* p. 456-457.

La parodia de los relatos hagiográficos a través de las vidas de santos sigue, por lo tanto, la dinámica de la secularización que marca la sociedad posmoderna en la última novela de Darío Jaramillo. El relato sobre la vida de San Hilario Pieschacón marca esta tendencia desde otra una perspectiva y rompe el esquema seguido hasta ahora por Marta María Medina Medina. En efecto, a diferencia de todos los demás santos que tienen siempre un vínculo con la Iglesia, la autoridad habilitada para el reconocimiento oficial del santo se desmarca de esta línea. Nadie se entera nunca de la “incuestionable santidad” de Hilario, sólo reconocida por el autor de la hagiografía: «Nunca existió una causa de canonización en el Vaticano, ni la curia se ocupó de promover su culto ni probar sus milagros, anónimos como él». Hilario, por ser un hombre honrado y un buen marido, por comportarse como un ciudadano ejemplar que respeta las leyes civiles y el prójimo, es tan merecedor –o más– que cualquier otro santo reconocido oficialmente por la Iglesia.⁸⁴⁹

Por la recuperación, aunque subversiva, de un género olvidado como la hagiografía, se puede establecer cierta conexión entre Darío Jaramillo y otro de sus contemporáneos hispanoamericanos: el mexicano Carlos Monsiváis. Éste, con su *Nuevo Catecismo para indios remisos* (1982), reescritura paródica del catecismo tradicional, cuestiona la rigidez del dogma religioso, los supuestos básicos de esta forma de adoctrinamiento. Al mismo tiempo, su mirada paródica sobre el catecismo supone una apertura del dogma a una dinámica histórica marcada por el relativismo. En este libro, Monsiváis se dedica, también, a la práctica subversiva de la hagiografía. En los relatos de vidas de santos, no faltan los hipócritas, los ladrones y los codiciosos,⁸⁵⁰ que ridiculizan el concepto mismo de santidad. La historia de San Andrés Avelino, por ejemplo, es un caso bastante impactante de una inversión poco habitual de la

⁸⁴⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* pp. 462-463.

⁸⁵⁰ Véase Carlos Monsiváis (1938-2010): “Estado de gracia” y “Baños de pureza” en *Nuevo catecismo para indios remisos*, México, Lecturas Mexicanas, 1992, pp. 86-88 y pp. 78-80.

perspectiva. El personaje reúne algunas características tradicionales de un santo: “Curaba sin inquirir, y sanaba en seguimiento de su misericordia, y yendo a su encuentro los enfermos de apoplejía avivaban el paso”. Asimismo, una de sus mayores virtudes es que “ignoraba la impaciencia y la ira”. Sin embargo, es al final del relato cuando Monsiváis subvierte la esencia de la santidad por la transformación de las virtudes en defectos y de estos últimos en virtudes. Así pues, la ira y represalia contra el enemigo se vuelven virtudes valoradas y deseables en un santo. En consecuencia, la vocación de mártir de San Andrés es condenada y castigada por un poder celestial hostil a la extrema bondad y al gran pacifismo considerados ambos como defectos:

La Corte Celestial lo reprendió porque los tiempos habían cambiado y el pacifismo a ultranza era calificado de apoyo hipócrita a la opresión. Al santo Misericordioso se le echó a la cara la blandenguería y la ausencia de ira justiciera y, por lo mismo, se le retiró el don de curar a los del mal de apoplejía. Secóse su prestigio y apagáronse las voces de su grandeza. Al verse al declive, San Andrés conoció por fin el odio, la ya sagrada pérdida de dominio de sí. Con aullidos y espumarajos ensayó su nueva voluntad seráfica.⁸⁵¹

Los motivos de Dios son, también, otra serie de textos que parodian de manera satírica los relatos sagrados. Aparecen como otra manifestación de la negación, por parte de Sebastián Uribe, a la hora de asumir la autoría de lo que escribe. Son presentados como traducciones suyas de escritos atribuidos a Walter Steiggel, un nihilista y cínico que reniega de todo y se alza contra toda forma de poder o autoridad. Por este motivo, entre la panoplia de posibles lecturas que ofrece el narrador, la interpretación más creíble, la que pega más con la personalidad de este personaje, sería considerar *Los motivos de Dios* como el testimonio de un ateo, de un agnóstico o, como “innovación en un género escaso –el humorismo teológico–”.⁸⁵²

Por lo tanto, a través de los fragmentos que conforman *Los motivos de Dios*, subyace la idea de la inaccesibilidad al entendimiento humano a todo conocimiento de

⁸⁵¹ Carlos Monsiváis: “La santa ira y la mala consejera” en *Nuevo catecismo...op. cit.* p. 21.

⁸⁵² Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 273.

lo divino, a todo lo que trasciende la experiencia. Es lo que parece confirmar el fragmento que cierra esta serie de relatos paródicos:

“Inventé el mundo”, dice Dios, “para que algún día un hombre piadoso escribiera una lista de posibles razones que tuve para crearlo. No acertó con ninguna. Ese hombre eres tú y debes admitir tu error para que el universo sobreviva”.⁸⁵³

Así pues, son textos que se aferran a la convicción y certeza del conocimiento de Dios que está plasmado en los dogmáticos libros sagrados. Presentan, a la vez, un valor destructivo a través de la profanación de lo sagrado y un valor creativo que destaca por la gran capacidad imaginaria del autor Walter Steiggeil. Juguetea con los diferentes motivos que llevan a la creación del universo, por lo que se posibilitan otras visiones que niegan y trascienden la tesis tradicional sobre la creación del universo. En efecto, las hipótesis que avanza Steiggeil son, a veces, muy delirantes como las que se hacen según las formas geométricas del universo. En el caso de ser plano, podríamos ser: «Una bandeja, a lo sumo una mesa en el mobiliario de Dios»,⁸⁵⁴ y en el caso de tener una forma esférica: un juguete con que «Dios juega al fútbol –o billar–».⁸⁵⁵ Asimismo, la carnavalización del tema de la religión se hace por una mezcla entre lo sagrado y lo profano en la parodia de los relatos sagrados. Entre las hipótesis avanzadas por Walter Steiggeil sobre las razones que motivan la creación del universo, está la resolución del problema del paro que sufren los ángeles: «Dios, que todo lo sabe solucionar, al ver a tantos ángeles desocupados, inventó el universo y le puso un ángel de la guarda a cada ser, y creó tantos seres cuantos ángeles ociosos tenía en el cielo».⁸⁵⁶ La blasfemia aparece, también, como un recurso de distanciamiento, de degradación de los valores de la religión católica que posibilita la relación paródica. Dios, a través de los textos de Walter Steiggeil pierde, en cierta manera, su dimensión como ente sobrehumano. Es

⁸⁵³ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 639.

⁸⁵⁴ *Ibíd.* p. 607.

⁸⁵⁵ *Ibíd.* p. 607.

⁸⁵⁶ *Ibíd.* p. 609.

rebajado al mismo nivel de cualquier humano, con necesidades sexuales que satisfacer. Es un *voyeur* lujurioso que satisface su libido y se da su banquete sexual a través de sus criaturas.⁸⁵⁷ A veces, pierde su atributo de Todopoderoso: el Diablo le quita protagonismo y se convierte en el creador del mundo. Aun más provocadora y más blasfematoria es la tesis de un Dios mortal, cuyo cadáver se fragmenta para convertirse en un universo. Somos pedazos de ese Dios mortal y nuestra mortalidad viene de la mortalidad de ese mismo Dios.⁸⁵⁸ Asimismo, la actitud irreverente hacia los textos teológicos se nota en la visión pagana que niega la unicidad consagrada de la figura Dios y genera una dificultad para determinar la autoría de la creación del mundo. Entre los millones y millones de dioses que existen, ninguno quiere asumir esa responsabilidad.⁸⁵⁹ O, fiel a su veta nihilista, Steiggeil niega tanto la existencia de Dios como la del universo y de todos los seres: sólo somos un sueño que desaparece cuando se despierta Dios.⁸⁶⁰

Más allá del tema de la religión, el espíritu paródico se hace sentir a través de la estructura dialógica que caracteriza toda reelaboración del acervo literario. En la creación de nuevas teorías de la literatura, la intertextualidad del autor de *Cartas cruzadas* no es tan innovadora, pues se nombra textualmente el modelo original parodiado: «Teoría de la novela. Decía Cocteau que el poeta es un mentiroso que siempre dice la verdad. Pues el novelista es un individuo veraz que siempre miente».⁸⁶¹ El modo de operación de la parodia en este párrafo es la desviación del tema del modelo hacia otro tema que le interesa al autor. Todo ello es motivado, quizás, por la necesidad de acabar con la dicotomía que existe entre el poeta y el novelista –ambos resultan ser mentirosos–. Además, para el propio Darío Jaramillo, el único género literario es, como

⁸⁵⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 619.

⁸⁵⁸ *Ibíd.* pp. 624-625.

⁸⁵⁹ *Ibíd.* p. 629.

⁸⁶⁰ *Ibíd.* p. 636.

⁸⁶¹ *Ibíd.* p. 567.

defiende Virginia Woolf, la poesía.⁸⁶² Lo mismo pasa con el siguiente ejemplo que destruye el canon literario que se construye sobre la supuesta pereza del poeta, al mismo tiempo que redefine al novelista: «Burroughs dice que el poeta es un novelista perezoso. A veces es cierto. Si tacho la palabra “novelista” también es cierto. Pero eso no quiere decir que el novelista es un poeta diligente».⁸⁶³ De la actitud subversiva y la mirada irónica hacia la cultura literaria, tampoco escapa la novela psicoanalítica cuya intriga se organiza a partir del análisis y descripción de las reacciones psicológicas y evolución interna de los personajes. Sin embargo, en el esbozo de la futura novela psicoanalítica parodiada, la degradación aparece a través de cierta exageración sobre las reacciones y la psicología de los personajes. En la historia de ese esbozo para futuras novelas, todos los personajes tienen desde el nacimiento un doble con quien crecen juntos. Sin embargo, los conflictos que genera esa realidad se complican hasta parecer sin solución alguna:

No me siento el doble de mi doble, lo que ya de por sí refleja graves y profundos problemas de identidad, como el caso de un personaje edípico que se enamora de la madre de su doble, sin tener en cuenta el aún más desgarrador drama de otro de los personajes, u otro dos, para ser exacto: ¿soy yo el doble de mi doble, o es él mi doble?⁸⁶⁴

La última serie de fragmentos paródicos que nos interesa en el presente trabajo concierne a *Los tres deseos*, textos que recrean los cuentos de *Las mil y una noches*, con la lámpara mágica. Más allá de la mirada irónica hacia el materialismo y el narcisismo postcapitalistas, esos textos son una manera para Darío Jaramillo de disfrutar de la literatura retomando un tema que siempre ha sido una obsesión para él.⁸⁶⁵ Es una manera de homenajear esa tradición oral y popular de la cultura oriental: «La tradición oral de las culturas ágrafas es mucho más dúctil y mucho más eléctrica que la rigidez de

⁸⁶² Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 17.

⁸⁶³ *Ibid.* p. 567.

⁸⁶⁴ *Ibid.* pp. 573-574.

⁸⁶⁵ Véase Darío Jaramillo Agudelo: *Historia de...op. cit.* p. 13.

la palabra escrita de nuestra lenta e impermeable y paquidérmica cultura occidental».⁸⁶⁶ Cabe señalar, sin embargo, que *Las mil y una noches* es patrimonio universal y nunca dejará de ser fuente de inspiración para muchos escritores. Es el caso de Jorge Luis Borges, que comparte con Darío Jaramillo la misma obsesión por este clásico de la cultura popular oriental. Desde su infancia primera, este libro deja en él una huella imborrable que no deja de impactar, también, en su obra literaria.⁸⁶⁷ Asimismo, entre los autores más contemporáneos, se puede destacar al costarricense Rafael Ángel Herra con su obra *El genio de la botella* (1990). Ésta guarda una clara relación intertextual con *Las mil y unas noches* tanto por el título del libro como por el subtítulo del primer relato, “El genio de los mil años”, que recuerdan a Aladino y la lámpara mágica. Por la trama de la historia, también, el Perropinto tiene que contar historias para salvar su vida sentenciada a muerte por el genio de la botella, Aldebarán, como lo hace Sherazada con el Sultán:

–Eres un genio trivial: este débil perro que soy te da la libertad...; y tú en cambio, le haces daño!
– ¿Y qué, dime, y qué? Así somos los genios orgullosos.
Tu orgullo me recuerda una historia que oí contar entre los hombres.
– ¿Una historia? [...]
–Sí, un cuento...
El Perropinto balanceó la cola, con prudencia, y dijo:
– ¿Quieres oírlo?⁸⁶⁸

Sin embargo, los textos que componen *Los tres deseos* prostituyen el espíritu alegre de su modelo. La parodia satírica se hace a través de una desviación del tema de la providencia hacia una desgracia acompañada del humor negro del autor. Por eso, la famosa lámpara mágica se convierte en la lámpara de las pesadillas, en la lámpara del infierno. En el capítulo paródico, la mayoría de las historias no tienen un final feliz: los

⁸⁶⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 439.

⁸⁶⁷ Véase Jorge Luis Borges: *Arte poética. Seis conferencias*, Edición de Calin-Andrei Mihailescu, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 119-124.

⁸⁶⁸ Véase: Rafael Ángel Herra: *El genio de la botella*, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 1992, p.12. Para *Las mil y una noches*, véase la versión española de Juan Vernet: *Las mil y una noches*, Vol. 1 y 2, Barcelona, Planeta, 1990.

deseos y las esperanzas de los personajes se desvanecen cuando menos se lo esperan, por lo que siempre está presente en esos textos un humor que desemboca en la broma cruel. Así se puede constatar con el caso de los dos personajes que protagonizan la historia número quince. Tras desear ser invisibles, se enamoran y se convierten en amantes sólo mientras son invisibles y, el resto del tiempo, cada cual con su vida de visible. No obstante, todo ello desencadena un drama: «Pero ninguno incluyó la eliminación de los celos entre sus deseos. El pacto termina en tragedia y hasta en intentos de asesinatos, frustrados gracias a la invisibilidad de las posibles víctimas».⁸⁶⁹ La presencia del humor negro se justifica por la necesidad de poner una distancia crítica, de relativizar las verdades establecidas a través de la degradación de los valores consagrados. La riqueza material, el narcisismo exacerbado y la preocupación por el bienestar y el cuerpo que marcan los objetivos del hombre posmoderno, aparecen como su perdición misma. El dinero, el poder y la belleza de una de las protagonistas del octavo relato de la serie paródica de *Los tres deseos* no la pudieron salvar de la enfermedad y la tristeza de sus eternos desamores. Tampoco fue feliz la segunda protagonista que pidió amor, salud y dinero: su fealdad la hizo tan infeliz que murió en la plenitud de su juventud.⁸⁷⁰ Así pues, este humor se presenta más bien como reflexivo, un humor serio que nos hace reflexionar y nos vuelve escépticos ante esas preocupaciones y obsesiones que conforman el espíritu de nuestro mundo contemporáneo.

Sin lugar a dudas, es a través de la metaficción y de la intertextualidad cómo la narrativa de Darío Jaramillo conecta más con la estética posmoderna desde el punto de vista del aspecto formal de sus novelas. Particularmente con la metaficción, el escritor colombiano abandona la función mimética de la literatura y rechaza la noción de

⁸⁶⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 596.

⁸⁷⁰ *Ibíd.* p. 594.

inteligibilidad del mundo. Da protagonismo a la literatura y al lenguaje en una “literaturización” de su escritura que puede, a lo mejor, hacer menos asequibles sus novelas. El autor de *La muerte de Alec* es un escritor muy culturalista que siempre arrastra al lector en su pasión por la literatura que se transparenta en cada una de sus páginas y en un particular peregrinaje por la literatura tanto hispanoamericana como universal. Por esta razón, se necesita tener un bagaje literario bastante sólido para poder captar todos los juegos intertextuales a los que somete al lector en sus novelas. No obstante, como afirma con acierto Raymond Williams y como se ha podido averiguar en el análisis de su universo temático, Darío Jaramillo es un autor discretamente posmoderno. Si bien utiliza algunas técnicas narrativas categorizadas como paradigmas de la estética posmoderna, sigue sin embargo fiel a algunas técnicas narrativas clásicas de la literatura y la referencialidad. Por eso, su narrativa entronca al mismo tiempo con dos géneros literarios considerados entre los más realistas, capaces de traducir fielmente la realidad más íntima del hombre. Se trata de la novela epistolar y de la novela-diario íntimo.

IV.3. La reescritura de la intimidad

“La alondra se remonta al cielo, el sapo se acurruca en el agujero; y yo quisiera saber cuál de estos dos es la verdadera imagen de mi alma”

Frank Anstey.

Según la definición que aparece en el *Diccionario de teoría de la narrativa*, la novela psicológica es la que se centra en «la exploración de la realidad interior de los personajes, o sea, en sus rasgos psicológicos, sus procesos cognitivos, sus deseos, etc.». ⁸⁷¹ Es, pues, una novela que «apuesta por la exploración de lo menos obvio, la realidad interior psíquica de los personajes». ⁸⁷² Luis Alberto Sánchez reseña algunos otros rasgos característicos como: la focalización sobre “las intimidades sentimentales de los personajes” y la preocupación por “los estados de ánimo” de cada uno de ellos. ⁸⁷³ Todas esas características señaladas pueden aparecer en cualquier tipo de novela y es imposible una novela que no sea, en cierto modo, psicológica. Ahora bien, lo que diferencia a la novela psicológica de los demás tipos de novela, lo que constituye su peculiaridad, es el desplazamiento del enfoque hacia la interioridad y los procesos psicológicos de los personajes. Eso supone dar primacía a la introspección y al relato de las aventuras interiores y dejar en segundo plano la acción. Ortega y Gasset considera que la acción en la novela es “un elemento no más que mecánico” y es “estéticamente un peso muerto”, por lo que propone que se reduzca al mínimo, ⁸⁷⁴ hasta llega a ver la novela psicológica como el porvenir del género novelístico. He aquí lo que declara al respecto:

⁸⁷¹ José R. Valles Calatrava (coord.): *Diccionario de la teoría de la narrativa*, Granada, Alhulia, 2002, p. 521.

⁸⁷² *Ibíd.* p. 521.

⁸⁷³ Luis Alberto Sánchez: “La novela psicológica (y Modernista)” en *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*, Vol. 11, Madrid, Gredos, 1968, pp. 149-177.

⁸⁷⁴ José Ortega y Gasset: “Ideas sobre la novela” en *Obras completas*, Tomo III (1917-1928), Madrid, Revista de Occidente, 1947. p. 404.

El interés propio al mecanismo externo de la trama queda hoy, por fuerza, reducido al *mínimum*. Tanto mejor para centrar la novela en el interés superior que puede emanar de la mecánica interna de los personajes. No en la invención de “acciones”, sino en la invención de almas interesantes veo yo el mejor porvenir del género novelesco.⁸⁷⁵

Pero cabe señalar que, aunque la novela psicológica nace y se desarrolla bajo la influencia de la psicología como ciencia del alma, no puede pretender sustituir a esta última. Como señala Carl Gustave Jung: «El principio de la ciencia del arte es contemplar lo psíquico como algo que simplemente es, se trate de la obra de arte o del artista».⁸⁷⁶ En consecuencia, la novela psicológica no puede deducir el material psicológico de presupuestos causales como lo hace la psicología; tampoco es capaz de darle a su contenido un sentido profundo.⁸⁷⁷ A causas de estas limitaciones, para Jung, lo que hace es «una tentativa de elevar la materia primordial anímica de su obra de arte desde el mero acontecer a la esfera de la discusión y radioscopia psicológica».⁸⁷⁸

La novela epistolar y la novela diario–íntimo son dos subgéneros o modalidades que pertenecen a la novela psicológica. En ambas suelen predominar lo más subjetivo, lo relativo al modo de pensar y sentir de los personajes, a su interior. La primera ofrece un marco narrativo–formal apropiado para la manifestación y exteriorización del universo interior, mental o/y sentimental del yo narrador. La segunda constituye, también, un vehículo adecuado para la representación de la vida interior, a través de la expresión de la autonomía de un yo–narrador que tiene un alto grado de conciencia de sí. Darío Jaramillo tiene una inclinación hacia este tipo de novela de la intimidad que arroja luz sobre la modificación de la personalidad a lo largo del tiempo, o sea, el *bildungsroman*, también llamada “novelas de aprendizaje”. En *Cartas cruzadas*, Luis declara lo siguiente:

⁸⁷⁵ José Ortega y Gasset: “Ideas sobre la novela” en *Obras completas*, Tomo III...*op. cit.* pp. 387-419.

⁸⁷⁶ Carl Gustave Jung: *Formaciones de lo inconsciente*, Barcelona, Paidós, 1982, p. 10.

⁸⁷⁷ *Ibid.* p. 10.

⁸⁷⁸ *Ibid.* p. 11.

Las novelas que prefiero fueron escritas como quien le habla al oído al otro –o a sí mismo– de la misma manera que se habla en las cartas. Con la novela será cada vez más así, la novela como carta, como murmullo de una historia interior, de la manera como un alma se modifica con el tiempo; esta será la novela de los novelistas y se dejará el relato de trama-nudo-desenlace para las computadoras, que rápidamente sustituirán a los libretistas de televisión.⁸⁷⁹

La actualización, por su parte, de géneros marginados como la novela epistolar o la novela–diario íntimo, se puede explicar por la tendencia “retro”, ya señalada a lo largo de este trabajo, del escritor colombiano. Él declara que: “Ser moderno es condenarse a una estrechez final; así como gastarse nuestro último dinero terreno en el sombrero más nuevo es condenarse a lo pasado de moda”.⁸⁸⁰

IV.3.1. La tradición de la novela epistolar

Ante todo, la correspondencia epistolar constituye para el hombre uno de los más antiguos medios para comunicarse con los demás. Es un acto de comunicación por escrito, con un fuerte carácter privado, destinado a vencer la distancia que existe entre el emisor y el destinatario, una distancia debida a la ausencia de este último. Pero, sobre todo, constituye un medio de comunicación que supera los límites de la comunicación oral. El diccionario *Le Robert* la define como un escrito que se dirige a alguien, para comunicarle lo que no se le puede decir o, lo que no se le quiere decir oralmente.⁸⁸¹ Es, también, un género abierto por lo que pueden existir muy diversos tipos de carta: la carta de amor, la carta–relato, la carta reportaje, la carta–confesión, la carta–examen de conciencia, etc.

En la novela epistolar, se puede utilizar cualquier tipo de carta como soporte de la narración ficticia. Asimismo, pueden coexistir, en la misma novela, muchos tipos de cartas diferentes. Sin embargo, en ella suele dominar el contenido psicológico, o sea, el

⁸⁷⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* pp. 97-98.

⁸⁸⁰ Véase “Entrevista personal a Darío Jaramillo” en Anexo, pp. 533-534.

⁸⁸¹ Véase *Le Robert*, seconde édition, Tome IV, Edition d’ Alain Rey, Paris, Paul Robert, 2007, p. 1011.

interés por los caracteres y los sentimientos particulares, la tendencia a la confidencia, al examen de conciencia, al desahogo afectivo de los personajes. Como diría Jean Jacques Rousseau, en la novela epistolar, “el corazón sabe hablar al corazón”, emocionarnos sin que sepamos por qué, llegar hasta nuestra alma.⁸⁸² El acercamiento emotivo al lector se refuerza de manera considerable. Asimismo, Montesquieu, en las reflexiones que hace sobre *Les lettres persanes* (1721), considera la novela epistolar como un género de máxima expresión de la intimidad, de la interioridad y los sentimientos. Para él, debido a que los actores expresan ellos mismos y directamente, en primera persona, sus sentimientos, las pasiones se sienten más vivas y fuertes que en cualquier otro relato que se pudiera hacer sobre ellas.⁸⁸³

Sin embargo, no hay que perder de vista que no todas las novelas donde se intercalan cartas pueden ser consideradas como novelas epistolares. No se equivoca Frédéric Calas cuando afirma que lo que le confiere a la novela su forma epistolar es que todo el texto se construye a partir de las cartas. Éstas tienen que ser la columna vertebral y el motor de la acción. Es imprescindible, también, que la narración sea totalmente confiada a los personajes que se cartean.⁸⁸⁴ Según la definición del francés, la novela epistolar es el informe sobre una historia que se desarrolla día a día, pero cuyo final no se sabe todavía.⁸⁸⁵ Es esa misma expresión de la cotidianidad, a través de la captación y la descripción casi fotográfica de los pequeños detalles de la vida cotidiana lo que señala, a su vez, Madame De Souza. En el prefacio de su *Adèle De Sénange*, explica la vocación de su novela en estos términos:

J'ai voulu seulement montrer, dans la vie ce qu'on y regarde pas et d'écrire ces mouvements ordinaires du cœur qui composent l'histoire de chaque jour [...].

⁸⁸² Jean Jacques Rousseau: «Seconde préface » en *Julie ou La nouvelle Héloïse*, Paris, Librairie Garnier Frères, 19...?, p. X.

⁸⁸³ Montesquieu: “Quelques réflexions sur *Les lettres persanes*” en *Œuvres complètes de Montesquieu*, Tome I, Paris, Fernand Roches, 1929, pp. 1-3.

⁸⁸⁴ Frédéric Calas: *Le roman épistolaire*, Paris, Armand Collin, 2007, p. 42.

⁸⁸⁵ *Ibid.* pp. 22-23.

C'est la suite de ces sentiments journaliers qui forme essentiellement, le fond de la vie. Ce sont ces ressorts que j'ai tâché de démêler.⁸⁸⁶

Se puede declarar, también y sin equívoco, que la época dorada de la novela epistolar es el siglo XVIII. Esta popularidad y este éxito se explican por el hecho de que es un siglo que tiene como postulado la sociabilidad.⁸⁸⁷ Altman cita, por su parte, otro argumento para explicar este fenómeno. Según él, la emergencia y el auge del género epistolar en el siglo XVIII se relacionan, asimismo, con el abandono de la mimesis a favor de la estética de la originalidad. En efecto, no sólo se considera el género epistolar como un modo para vehicular esta estética, sino que también se piensa que es uno de los más importantes terrenos por donde crece y se materializa ésta.⁸⁸⁸

Con lo dicho, puede resultar curioso, incluso contradictorio, que se sigan produciendo todavía novelas epistolares. La posmodernidad rompe, precisamente, con la creencia en la idea de la originalidad de la obra de arte postulada como estética dentro de la novela epistolar. Es, asimismo, una era marcada por la incomunicación. No obstante, a pesar de todo ello, se evidencia la adecuación de la novela epistolar al espíritu posmoderno, gracias al marco narrativo formal que ofrece ésta. Como subraya Laurent Versini, los puntos de encuentros residen, sobre todo, en la desaparición del autor, en la estética de lo discontinuo, la multiplicidad de las realidades y puntos de vista que se perciben más en su forma polifónica:

Si le roman par lettres peut se compromettre avec le "nouveau roman", c'est que d'une écriture objective à une un roman objectal, il n'y a que la distance d'une illusion, celle de l'effacement encore un peu plus de l'auteur [...]. Permanence d'une esthétique du discontinu: mosaïque, polyptique, kaléidoscope, le roman épistolaire, du moins dans sa forma polyphonique,

⁸⁸⁶ Madame De Souza: *Adèle De Sénange ou Lettres de Lord Sydenhan*, Introduction d'Alix S. Deguise, Genève, Slatkine Reprints, 1995, pp. 1-4. "Sólo quise mostrar lo que no miramos en la vida y, escribir los movimientos ordinarios del corazón que componen la historia de cada día [...]. Es el encadenamiento de estos sentimientos diarios el que forma, esencialmente, el trasfondo de la vida. Me esforcé en desenmarañar estos resortes". La traducción es mía.

⁸⁸⁷ Laurent Versini: *Le roman épistolaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, p. 210.

⁸⁸⁸ Janet Gurkin Altman: "The letter book as a literary institution 1539-1789: Toward a cultural history of published correspondences in France" en *Yale French Studies* (1986), N° 71, pp. 17-62.

propose une vérité composite, multiple, une juxtaposition paratactique qui convient aussi bien à des générations éprises de “réalisme” qu’aux générations prises de doute.⁸⁸⁹

Todavía podríamos preguntarnos si, en realidad, es anacrónica la correspondencia por carta. En cierto modo, el uso cotidiano del correo electrónico participa, seguramente, del renacimiento del género epistolar. Esa nueva forma moderna de comunicarse no se diferencia mucho de la tradicional carta, escrita en papel. El correo electrónico tiene un remitente y un destinatario, mantiene, también, el mismo carácter confidencial que la carta tradicional; permite, asimismo, a los epistológrafos compartir su cotidianeidad, dialogar sobre cualquier tema de su interés.

Por todo eso, la novela epistolar sigue teniendo cabida en la literatura contemporánea, a pesar de un creciente retroceso en el cultivo del género. En el ámbito de la literatura colombiana, además de *La muerte de Alec* y *Cartas cruzadas* de Darío Jaramillo, destacan otras novelas como: *Lección de abismo* (1991) de Ricardo Cano Gaviria, *Cartas en el asunto* (1995) de R. H. Moreno Durán. El retorno a la escritura epistolar se puede ver, también, en otros escritores hispanoamericanos como: la mexicana Elena Poniatowska con su novela *Querido diego, te abraza Quiela* (1978), el peruano Alfredo Bryce Echenique con *La amigdalitis de Tarzán* (1998), el venezolano Antonio López Ortega con *Cartas de relación* (1982) y *Ajena* (2001).

En la obra narrativa de Darío Jaramillo, *La muerte de Alec* y *Cartas cruzadas* conforman, hasta el momento, su línea o vertiente epistolar. Esta voluntad de entroncar con un género dejado al margen de la literatura contemporánea no sorprende en un

⁸⁸⁹ Laurent Versini: *La novela....op. cit.* pp. 261-162. “La novela epistolar puede comprometerse con el « *nouveau roman* », es que de una escritura objetiva a una escritura objetal, sólo hay la distancia de una ilusión, la de la creciente discreción del autor....Permanencia de una estética de lo discontinuo : mosaico, políptico, kaleidoscopio, la novela epistolar, en su forma polifónica, propone una verdad heterogénea, múltiple, una yuxtaposición paratáctica que conviene tanto a las generaciones apegadas al « realismo » como a las que están asechados por la duda”. La traducción es mía.

“adicto a la correspondencia”.⁸⁹⁰ Además, asimila la carta a “un culto privado a la poesía”: «Mi gusto por las cartas llega al punto de que la única novela que he publicado, *La muerte de Alec*, no es una novela sino una carta, y de nuevo mi confusión entre los géneros que siempre desemboca en la poesía». ⁸⁹¹ La carta es, asimismo, una apuesta contra la invasión de la tecnología, una forma de lucha contra el teléfono que se presenta como algo que atenta contra la intimidad misma y, deshumaniza, en cierto modo, el diálogo de los dos interlocutores:

Me das razón para odiar el teléfono. No tus llamadas, sino que la creciente facilidad para hacer llamadas de larga distancia lleva a la extinción de género epistolar. Ya la gente no se sienta varias horas ante el papel a inventar palabras para sus amigos, a especular, a hacer confidencias incitadas por el recogimiento de la escritura. Ahora levantas una bocina, saludas saludando un artefacto negro y mandas besos a través de un alambre metálico y gritas “aló, aló”, mientras alguien [...] te dice un “te amo” inaudible desde el otro la do de la línea. Suena un timbre y, como el perro de Pavlov, interrumpimos nuestra tarea, obedientes caminamos a tomar una bocina helada y decimos “aló” a la nada de una voz que interrumpe –siempre interrumpe– y que aún no sabemos a quién pertenece.⁸⁹²

Por este motivo, en *La muerte de Alec* como en *Cartas cruzadas*, se hace la apología de las ricas posibilidades comunicativas que ofrece la epístola. Aunque imitando el tono y la cercanía de una conversación oral, una de las razones de existencia de la carta, uno de sus supuestos básicos es, obviamente, la ausencia física del destinatario. Como subraya Mireille Bossis en su definición de lo que es la carta, en su forma más básica, la distancia espacial que separa el emisor del receptor es uno de los fundamentos del género:

What is the letter in its simplest forma? It is a message written by one individual to another individual who is far away. This writing -a substitute for direct speech, which distance has made impossible- has a utilitarian value, directly linked a daily life, and it is enclosed in a rigid form whose parameters are immutable: signature address date and place date of inscription date and place of receipt.⁸⁹³

⁸⁹⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *Historia de...op. cit.* p. 58.

⁸⁹¹ *Ibid.* p. 26.

⁸⁹² Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 97.

⁸⁹³ Mireille Bossis: “Methodological Journeys Through Correspondences” en *Yale French Studies* (1986), Nº 71, pp. 63-75. “¿Qué es la carta en su más sencilla forma? Es un mensaje escrito por un individuo,

Sin embargo, es esta misma distancia lo que garantiza un fluir libre y sin censura de los sentimientos, de las opiniones, de la realidad más íntima de los personajes, en su expresión más auténtica. Luis bendice la posibilidad que ofrece la carta para decir, sin tapujos, lo que piensa: «A propósito, qué distinto es el tono de las cartas. Se presta a confidencias que uno no se atrevería a intentar en una conversación».⁸⁹⁴ La carta es, pues, un ejercicio de libertad que vence y derrota cualquier pudor, cualquier moral y convención social susceptibles de encasillar al hombre y limitarle en la expresión de sus pensamientos y sentimientos. En esto reside la diferencia que se nota en la manera tan dura en que Luis y Esteban se tratan, a través de la correspondencia epistolar que mantienen. Como subraya Raquel, su trato por carta se hace a través de un humor directo e irreverente: «Cuando estaban juntos prevalecía, no sin humor, un trato muy deferente entre los dos. Pero por carta se trataban como dos enemigos y yo no hubiera resistido nada contra mi único dios, el Luis de esos días, y hubiera odiado a Esteban».⁸⁹⁵ Por eso, la carta es también, tanto para Raquel como para el narrador de *La muerte de Alec*, una forma de introspección y de catarsis, una manera de sincerarse consigo mismo.

El diálogo epistolar plantea como otro supuesto básico el respeto de la privacidad. El contenido de la epístola es un secreto que sólo comparten, en general, el remitente y su destinatario. En *Cartas cruzadas*, se intenta respetar este pacto de privacidad. La correspondencia epistolar que mantienen Luis y Esteban es, en efecto, el único terreno vedado para Raquel: «Luis se llevaba sus cartas y las leía en la oficina de la universidad, sin dejármelas ver, apenas leyéndome parrafitos, como si entre ellos dos

destinado a otro que está ausente. Esta escritura –un sustituto del discurso directo que la distancia vuelve imposible- tiene un valor utilitario, directamente ligado a la vida diaria y, está encerrada en una forma rígida cuyos parámetros son inmutables: la firma, la dirección, la fecha y lugar de la escritura, y lugar de recepción”. La traducción es mía.

⁸⁹⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 96.

⁸⁹⁵ *Ibíd.* p. 37.

existiera un terreno vedado para mí, lo único que no compartía conmigo».⁸⁹⁶ No obstante, ella entra por infracción en este terreno vedado: «Años después, hace poco, apareció el paquete de cartas y admito que leí algunas, a pedazos, con una curiosidad de violadora».⁸⁹⁷ Entra, por lo tanto, en una atmósfera de clandestinidad y, como cualquier lector de novela epistolar, se posiciona como el *voyeur* que viola la intimidad ajena.

Se nota, sin embargo, una clara diferencia entre *La muerte de Alec* y *Cartas cruzadas*. La primera está escrita en forma de una larga carta que escribe el narrador a un “Tú” y tiene la forma de una novela epistolar monódica, con una sola voz narrativa. No obstante, resultan curiosas las siguientes palabras del narrador que aparecen en la primera página, como a modo de advertencia: «De la única manera que podía escribirlo era dirigiéndome a ti, como en una carta».⁸⁹⁸ “Como en una carta” solapa ya la idea de alejamiento o, al menos, de no conformidad total de la novela con el género al que pretende, sin embargo, pertenecer. El mismo Darío Jaramillo duda en calificar su novela, de epistolar: «*La muerte de Alec* es una sola carta y *Cartas cruzadas* es una novela epistolar».⁸⁹⁹

Efectivamente, analizada con más detenimiento, *La muerte de Alec* parece pertenecer más bien a la categoría de novelas que están en las fronteras del género epistolar. Si estas novelas permiten resaltar algunos rasgos estructurales que definen la forma pura de éste, desvían sin embargo. En este sentido, la primera novela de Darío Jaramillo está más cerca de la llamada “carta–memorias”⁹⁰⁰ que de la novela epistolar propiamente dicha. Según las características reseñadas por Frédéric Calas, esta forma fronteriza con la novela epistolar se compone de una única carta que destaca por ser muy larga, en general. Se presenta, también, como un relato en primera persona, con un

⁸⁹⁶Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 37.

⁸⁹⁷*Ibíd.* p. 37.

⁸⁹⁸Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte...op. cit.* p. 9.

⁸⁹⁹Darío Jaramillo Agudelo: *Historia de...op. cit.* p. 58.

⁹⁰⁰Frédéric Calas : *Le roman...op. cit.* p. 43.

contenido autobiográfico y, el personaje que escribe la carta expone las razones que justifican su elección de la forma “epistolar”. Además, el destinatario sobresale por su absoluta pasividad y por ser un auditor externo a la acción, que no está implicado en la construcción de la historia. La “carta–memorias” rompe asimismo con la cotidianeidad y tampoco es fiel a la imbricación y la fusión en el presente de la enunciación del “yo narrador” con el “yo narrado”. Por lo tanto, en este caso, el narrador:

Porte un regard rétrospectif sur sa vie et se trouve donc amené à s’introduire lui-même dans sa narration en tant qu’acteur. Un décalage temporel s’instaure alors entre les deux instances « je-narrant » et « je-narré ». Le premier en sait plus que le second et peut se permettre des commentaires interprétatifs ou moralisateurs parce qu’il connaît la clef des situations et leur dénouement. Le personnage qui fait le récit de sa vie se trouve sur le même plan qu’un narrateur omniscient, car il connaît le déroulement de sa vie au moment où il en fait la narration.⁹⁰¹

La muerte de Alec sigue muchas de las pautas señaladas por el crítico francés.

Desde la primera página de la novela, el narrador justifica su elección de la forma epistolar por el carácter extraordinario de la historia que va a contar, y por ser el destinatario de su carta un protagonista que participa a un nivel más activo que él, en dicha historia:

El acontecer cotidiano abandona su desorden vulgar y se desenvuelve con una simetría aterradora por su exactitud y por su artificiosa fidelidad a la literatura. Esto es lo que ocurrió con la muerte de Alec, y de tal manera que no podía eludir la tentación de escribirlo. Y aunque yo fui testigo y de algún modo protagonista, de la única manera que podía escribirlo era dirigiéndome a ti, como en una carta, pues eres tú, más que nadie, casi a tu pesar, el dueño de esta historia.⁹⁰²

No obstante, el párrafo demuestra bien que el destinatario no es exterior a la acción y que participa activamente de la historia relatada y de la vida que el mismo personaje emisario cuenta. Constituye, al lado de Buddy, un personaje clave en la

⁹⁰¹ Frédéric Calas : *Le roman...op. cit.* pp. 39-47. “Echa una mirada retrospectiva sobre la vida, por lo que se introduce, él mismo en su narración, como actor. Una distancia temporal se instaure entre las dos instancias: « el yo -narrador » y el « yo -narrado ». El primero sabe más que el segundo y se puede permitir comentarios interpretativos o moralizantes porque tiene en mano las claves de las situaciones y su final. El personaje que hace el relato de su vida se encuentra en el mismo nivel que un narrador omnisciente, porque conoce el desarrollo de su vida en el mismo momento en que la narra”. La traducción es mía.

⁹⁰² Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte...op. cit.* p. 9.

muerte trágica de Alec, por ser ambos, uno de los puntos de partida que desencadena la serie de augurios que culminan con la muerte del joven norteamericano. La doctora Rur, después de ver la sombra de la muerte en los ojos de Buddy, la vuelve a ver de manera más clara y precisa en los del “Tú” destinatario de la carta del narrador: «—Ahora veo en usted la misma mancha, pero más negra. —Y terminó chillando un poco, señalándote con controlada histeria: —Usted trae la muerte, ¡alguien que se le acerque morirá!». ⁹⁰³ El destinatario, más que nadie, es “el dueño de esta historia”. ⁹⁰⁴ Presencia la desaparición de Alec en primer plano, como el testigo principal del naufrago de su amigo: «Estabas con Alec cuando murió [...], bien podría haber sido tú, y no él, la víctima de la corriente del río [...], también te correspondieron los agrios deberes de llamar a la policía, de informar a la familia y de recoger sus cosas». ⁹⁰⁵

En ese sentido, *La muerte de Alec* se diferencia de *La vie de Marianne* (1731-1749) de Marivaux que pertenece a la misma categoría de novelas que aparentan ser una novela epistolar, pero que se desdibujan en un género vecino como las memorias. En efecto, Marianne, a través de un relato que tiene una connotación autobiográfica, narra en once cartas, la historia de su vida a una destinataria completamente externa a la historia:

Telles sont, madame, les aventures de ma vie: c’est une chose que vous avez exigée de mon amitié; soyez satisfaite, j’ai rempli fidèlement le plan que vous m’avez prescrit [...]. Quoi qu’il en soit, je vous ai donné mon histoire pour ce qu’elle vaut. ⁹⁰⁶

⁹⁰³ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte...op. cit.* p. 36.

⁹⁰⁴ *Ibid.* p. 9.

⁹⁰⁵ *Ibid.* p. 11.

⁹⁰⁶ Pierre de Carlet de Chamberlain de Marivaux : *La vie de Marianne ou les aventures de la Comtesse de ****, Paris, Charpentier, 1842, p. 563. “He aquí, señora, las aventuras de mi vida: es una cosa que reclamó a mi amistad; esté satisfecha. Acaté fielmente el plan que me sugirió [...]. De cualquier modo, le ofrezco mi historia por lo que vale”. La traducción es mía.

En este relato retrospectivo, la destinataria anónima a quien se dirige bajo el nombre de “chère amie” o “madame” no participa, en absoluto, de la acción de la novela como el “Tú”, destinatario de la larga carta del narrador en *La muerte de Alec*. Es un referente extra-textual cuya importancia reside sólo en el hecho de que le sirve de confidente, de oído a la protagonista de Marivaux.⁹⁰⁷ Por esa razón, sus eventuales respuestas a las cartas que le manda ésta no ejercen ninguna acción directa sobre el relato. Como se puede notar, tampoco permiten a este último avanzar. Las primeras líneas que encabezan la segunda carta suponen implícitamente un diálogo epistolar entre las dos mujeres, con un intercambio de cartas entre ambas. Sin embargo, las respuestas de la destinataria de Marianne no tienen ninguna incidencia en la continuación del relato y, sólo se pueden deducir por alusión en la siguiente carta:

Dites moi, ma chère amie, ne serait-ce point un peu par compliment que vous paraissiez si curieuse de voir la suite de mon histoire ? Je ne pourrais le soupçonner ; car jusqu'ici tout ce que je vous ai apporté n'est qu'un tissu d'aventures bien simples, bien communes.⁹⁰⁸

Con todo, a pesar de que el destinatario es un personaje que participa de la historia narrada y que utiliza algunos de los códigos de la novela epistolar, la primera novela de Darío Jaramillo se aleja, en muchos otros aspectos, de la forma pura. Rompe, asimismo, con el pacto de máxima verosimilitud que pretende alcanzar el género

⁹⁰⁷ Otro ejemplo clave en la literatura hispanoamericana es *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924) de la venezolana Teresa de la Parra. Bajo la forma de una larga carta, se están escribiendo, en realidad, unas memorias y un diario íntimo. La novela consta de 4 partes: la carta dirigida a su amiga y compañera Cristina de Iturbe, las 3 otras están presentadas como un diario. Sin embargo, esa carta adquiere las características de “memorias”. Es un informe detallado y minucioso de la vida de la protagonista (María Eugenia Alonso) desde su abandono del internado, su viaje a París, su retorno a Caracas natal y el núcleo familiar. Las dos primeras partes del diario responden también más a la estructura de unas “memorias” que a la de un diario. El título ya de la carta deja una idea sobre el contenido: “Una carta muy larga donde las cosas se cuentan como en novelas”. Finalmente, la carta sólo es un cuadro. Véase Teresa de la Parra: *Ifigenia*, Edición de Sonia Mattalía, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 1992. p. 73

⁹⁰⁸ Pierre de Carlet de Chamberlain de Marivaux: *La vie de...op. cit.* p. 43. “Dígame, mi querida amiga, ¿no sería un poco por cumplido que parecía tan curiosa en ver la continuación de mi historia? No podría sospecharlo porque, hasta aquí, todo lo que le conté sólo es una serie de aventuras muy sencillas, muy comunes”. La traducción es mía.

epistolar gracias a una narración en primera persona a través de un narrador que expresa directamente, sin intermediario, sus ideas, pensamientos y sentimientos al mismo tiempo que nacen. En este caso, el yo textual tiene que ser un yo que se va componiendo y elaborando a lo largo del texto mismo. El relato en *La muerte de Alec*, es una correspondencia epistolar destinada a un “Tú” por un narrador–remitente que habla en primera persona. Sin embargo, se desvía de la línea de verosimilitud postulada por el género. Confiesa desde el principio la manipulación de la historia y su carácter ficticio: «Perdona que haya inventado algunos escenarios que no alteran la verdad macabra del cuento».⁹⁰⁹ Este problema de falta de autenticidad está estrechamente relacionado con otro que lo explica: el carácter retrospectivo del relato.

En efecto, la primera novela de Darío Jaramillo no pretende ser una expresión de la cotidianidad, sino una carta retrospectiva que relata una historia bastante lejana en el tiempo, y que el narrador decide resucitar muchos años después. Redacta su carta más de seis años después de la trágica muerte de Alec: «Perdona, finalmente, que haya violado un tabú con el cual hemos convivido seis, casi siete años, al atreverme a afrontar un tema que jamás hemos tocado».⁹¹⁰ Una narración en primera persona, el uso de nombres de personas con consonancia verosímil, las referencias a acontecimientos de la actualidad constituyen postulados fundamentales para sostener la ilusión de “ficción de no ficción” y acreditar “la ilusión de autenticidad” en la novela epistolar.⁹¹¹ Un relato retrospectivo, por ser selectivo con el material sobre el cual trabaja y por ser incapaz de ser totalmente fiel a los acontecimientos que narra a causa de la distancia temporal entre el tiempo de la historia y el tiempo de la narración, no podría satisfacer las exigencias

⁹⁰⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte de...op. cit.* p. 9.

⁹¹⁰ *Ibíd.* p. 9.

⁹¹¹ Nathalie Grande: “Naissance du roman épistolaire” en *Le roman au 17ème siècle. L’exploration du genre*, Rosny-sous Bois, Bréal, 2002, pp. 34-35. Sobre el tema de la ilusión de ficción de no ficción que alimenta la novela epistolar, véase, también Claudio Guillén: “El pacto epistolar: las cartas como ficciones” en *Revista de Occidente*, (Oct. 1997), N° 197, pp. 76-98.

del género, captar todos esos pequeños detalles de la vida cotidiana, tan importantes en el fondo. Por eso, la representación de la interioridad desde la retrospectiva en el pasado genera, lógicamente, una falta de coincidencia temporal entre el “yo narrador” y el “yo narrado”. La diferencia temporal entre esas dos instancias crea un efecto de narración indirecta y mediada, por lo que la coincidencia identitaria entre el sujeto que escribe y el sujeto escrito no es tan evidente. Calas habla de desdoblamiento del narrador y del personaje.⁹¹² Los seis años pasados entre la serie de acontecimientos que culminan con la muerte de Alec, y el momento en que el narrador decide escribir esta historia no dejan de tener consecuencia en la personalidad de éste. El “yo narrador” subraya él mismo la desunión entre la instancia actorial y la instancia narrativa. Su diferencia con el “yo narrado” se trasluce a través de algunos rasgos de carácter. Con el tiempo, pierde su naturaleza apasionada y su tendencia al maniqueísmo:

Por aquel entonces, hace ya siete años, sentía más pasionalmente que ahora [...] un odio y una prevención exacerbada hacia el poder y la autoridad [...]. Ahora sé que me hacía daño a mí mismo juzgando de una manera tan maniquea, con una censura moral, la autoridad y el poder.⁹¹³

Los efectos del transcurso del tiempo sobre el “yo narrador” se notan, también, en su relación con el alcohol. Logra despojarse de su adicción a la bebida: «Y aún dejé de beber hasta hoy, con la excepción de una o dos siempre eufóricas y siempre dichosas borracheras al año».⁹¹⁴ Su sobriedad actual le permite, en consecuencia, tener una visión más clara sobre los acontecimientos que la instancia actorial, o sea, el “yo narrado”:

En este proceso de decantación, la constelación de augurios de la muerte de Alec aparece más clara, continua. Pero esta sensación es falsa cuando la comparo con la verdad de lo sucedido. Esa diafanidad, esa claridad, son el producto selectivo de la memoria, pero los días que estuve en San Francisco son

⁹¹² Frédéric Calas : *Le roman.... op. cit.* p. 42.

⁹¹³ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte...op. cit.* p. 43.

⁹¹⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 65.

todo lo contrario, una especie de frenesí alcohólico en un escenario iluminado con el transparente color del vino rosado.⁹¹⁵

Se nota, pues, cierto distanciamiento del narrador con respecto a sus experiencias e impresiones de una juventud un poco lejana, más inquieta y más tumultuosa en comparación con un presente marcado por la madurez y un relativo sosiego. La falta de coincidencia entre la instancia actorial y la instancia narrativa, además de poner en escena dos subjetividades que se aprehenden desde la disonancia, impone un tipo de narrador más informado y más consciente que desenmaraña las confusiones de los movimientos de su consciencia que pertenecen al pasado. Se trata de un narrador que hace gala de una especie de superioridad en la interpretación, por lo que a pesar de su carácter homodiegético, tiene cierto grado de omnisciencia. Lo mismo pasa con la larga carta de Raquel en *Cartas cruzadas*. Se diferencia de las demás epístolas que componen la novela en su carácter retrospectivo que supone una visión más lúcida y fría sobre lo que fue su vida diez años antes.

Todo ello hace que *La muerte de Alec* se emparente, a través de algunos rasgos estructurales, con la novela–memorias. La desunión de la instancia actorial con la instancia narrativa, la diferencia temporal entre las dos y la narración retrospectiva son elementos claves en la novela–memorias.⁹¹⁶ Además, ésta tiene como objetivo unificar y ordenar la vida para que acabe transformándose en historia.⁹¹⁷ Y eso es lo que hace el narrador de la primera novela de Darío Jaramillo. Desde el principio, confiesa esta realidad, aunque atribuye este orden a los acontecimientos mismos por cómo se presentan y se encadenan, imitando a la perfección el ordenamiento inherente a la literatura:

⁹¹⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 54.

⁹¹⁶ Véase Ulla Musarra-Schröder: *Le roman- mémoires moderne. Pour une typologie du récit à la première personne*, Amsterdam, Holland University Press, 1981.

⁹¹⁷ Frédéric Calas: *Le roman...op. cit.* p. 23.

Los acontecimientos en la vida se presentan en desorden, imprevistos [...]. En la literatura por, el contrario, todo suele ocurrir ordenadamente. Las historias tienen principio y fin. Los hechos se anudan y desenlazan con una armonía y un ritmo que la vida misma envidiaría, y las piezas del rompecabezas están totalmente armadas cuando se llega a la última página. Pero de repente, como por casualidad, el acontecer cotidiano abandona su desorden vulgar y se desenvuelve con una simetría aterradora por su exactitud y por su artificiosa fidelidad a la literatura. Esto fue lo que ocurrió con la muerte de Alec.⁹¹⁸

Por lo tanto, el yo narrador por la distancia temporal, conoce, también, todos los hilos de la historia que va a relatar en su carta. Como un narrador omnisciente, sabe cómo empieza todo y cómo va a acabar todo:

Tal como todo acaeció, se articula una ordenada constelación de augurios que primero identifican al testigo más cercano, que fuiste tú. Luego señala a Alec como la víctima [...]. En seguida informan la manera como morirá y, finalmente, por los dos lados, a ti y a mí por separado y a cada uno en su momento, se nos presentan signos que confirman su muerte.⁹¹⁹

Finalmente, si Darío Jaramillo utiliza algunas técnicas narrativas de la novela epistolar en *La muerte de Alec*, se acerca, sin embargo, a la novela–memorias. El mismo narrador que pretende escribir al principio como en una carta, afirma más lejos escribir algo diferente: unas memorias: «Ahora, cuando escribo esta memoria, en una prolongada temporada de lluvias, y aún con el empeño consciente de oír de la lluvia las revelaciones distintas a su sonido, ella continúa con su repiqueteo musical y gratuito».⁹²⁰ Por consiguiente, por el desdibujamiento de las fronteras entre la pura novela epistolar y la novela–memorias, se podría calificar *La muerte de Alec* como novela epistolar híbrida. La carta en esta primera novela de Darío Jaramillo sólo es un cuadro que sirve de vehículo al relato, como sirve también de cuadro a Marivaux. Marianne, consciente de su falta de estilo propio y sus limitaciones como escritora, experimenta cierta inseguridad ante la perspectiva de relatar la historia de su vida: «Il est vrai que l'histoire est particulière, mais je la gâterai si je l'écris; car où voulez -vous

⁹¹⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte de....op. cit.* p. 9.

⁹¹⁹ *Ibid.* p. 19.

⁹²⁰ *Ibid.* p. 88.

que je prenne un style?». ⁹²¹ Decide, al final, hacerlo en la forma en que se siente más segura, o sea, a través de la epístola que constituye uno de los primeros ejercicios de escritura para cualquier hombre común y corriente:

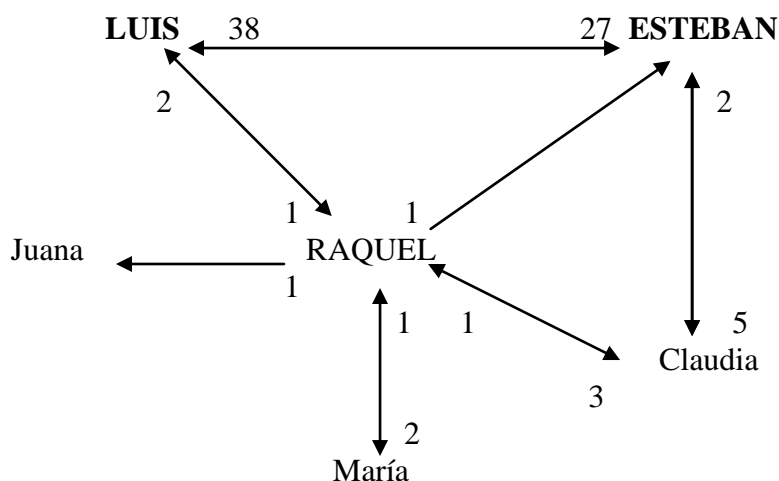
Au reste, je parlais tout à l'heure de style, je ne sais pas seulement ce que c'est. Comment fait-on pour en avoir un ? Celui que je vois dans les livres, est-ce le bon ? Pourquoi donc est ce qu'il me déplaît pas tant le plus souvent ? Celui de mes lettres vous paraît-il passable ? J'écrirai ceci de même. ⁹²²

Cartas cruzadas confirma el interés del autor colombiano por la intimidad y las cartas y la fidelidad de su narrativa hacia los géneros literarios que marginan la exterioridad en favor de la interioridad, los que optan por un narrador en primera persona que debilita la figura del autor y otorgan más libertad a los personajes. Sin embargo, a diferencia de *La muerte de Alec*, la segunda novela de Darío Jaramillo se organiza alrededor de una estructura polifónica, con una red de comunicación mucho más compleja que pone en escena y hace cruzar diferentes narraciones, asumidas por los personajes que revelan en primera persona su mundo subjetivo. La correspondencia epistolar que se establece entre Esteban, Luis, Raquel, Claudia, Juana y María, en la mayoría de los casos, sigue el esquema de una comunicación simétrica, reflexiva, o sea, el remitente se vuelve, también, destinatario y viceversa. Luis escribe treinta y ocho cartas a Esteban y éste le escribe, a su vez, veintisiete. La relación epistolar entre Esteban y Claudia es menos intensa, sólo empieza a partir del capítulo seis de la novela y se retoma casi al final, en el capítulo doce. Se escriben en total siete epístolas. Raquel mantiene, también, una correspondencia muy esporádica tanto con sus dos hermanas como con Luis y Esteban. En efecto, ella sólo recibe dos cartas de María al principio de la novela y, le escribe una sola y única carta. Se reproduce el mismo esquema con la

⁹²¹ Pierre Carlet De Chamblain de Marivaux: *La vie de...op. cit.* p. 2.

⁹²² *Ibid.* p. 3. «Por cierto, hablaba ahora mismo de estilo, ni siquiera sé lo que es. ¿Cómo se hace para conseguir uno? ¿Es el que veo en los libros el bueno? ¿Porqué, pues, muy a menudo, no me gusta? ¿Te parece aceptable el de mis cartas? Escribiré eso de esa manera». La traducción es mía.

otra hermana, Claudia. Con Luis, sólo se escriben entre los dos un total de dos cartas. A Esteban, le escribe una sola carta. Sin embargo, hay que señalar que aunque le escribe a Juana una única carta, ésta, por su extensión, está presente a lo largo de la novela, a través de sus fragmentos que aparecen en cada capítulo, hasta la última página. Al final tenemos la siguiente representación gráfica del esquema comunicacional:



Así pues, porque apuesta por una multitud de voces narrativas constituidas por los mismos personajes epistolares, la segunda novela de Darío Jaramillo tiene paralelismos evidentes con algunas precursoras emblemáticas como: *La nouvelle Héloïse* (1759?) de Jean Jacques Rousseau, *Lettres persannes* (1721) de Montesquieu o *Les liaisons dangereuses* (1782) de Pierre Ambroise Choderlos de Laclos. Por lo tanto, reúne las características de lo polifónico definido por Mijail Bajtín, quien acuña el término en su emblemático libro: *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929). Según el pensador ruso, la polifonía sería la «unión de elementos heterogéneos e incompatibles

con la pluralidad de centros no reducidos a un común denominador ideológico». ⁹²³ Eso supone cierta libertad de los personajes frente al *diktat* ideológico del autor que pierde su dominio sobre ellos. Por consiguiente, Bajtín define la novela polifónica como la que contiene “una pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles” por lo que se crea una “auténtica polifonía de voces autónomas”. ⁹²⁴ Por esa razón, como la metaficción, la polifonía narrativa es una técnica que sirve muy bien a los intereses de la novela contemporánea en la exploración de la idea de la muerte del autor. ⁹²⁵ Asimismo, está conforme con la idea de fragmentación y con el multiperspectivismo ligados a la posmodernidad. No sorprende, tampoco, que Darío Jaramillo apueste por la estructura polifónica en *Cartas cruzadas*. A través de esta técnica narrativa, logra tener a la vez un pie en la tradición literaria de la modernidad y otro en la posmodernidad, una línea de conducta que se nota en cada una de sus novelas, donde siempre se nota el esfuerzo conciliador de esas dos épocas. Además, en opinión de Laurent Versini, la forma polifónica otorga a la novela epistolar más autenticidad, un sello más personal y una especificidad propia. Es lo que dota el género epistolar de sus verdaderos recursos y lo que transforma un género fácil en un género más sutil, provisto de técnicas propias que lo liberan de su dependencia hacia las demás formas como la de *Las Heroidas*, para dar lugar a una estética original. ⁹²⁶ Además, *Cartas cruzadas* lleva, también, el sello de la tendencia a la confusión de los géneros de la narrativa de Darío Jaramillo, conforme a la desaparición y fluidez de las fronteras en la estética posmoderna. Los fragmentos del diario íntimo de uno de los personajes, Esteban, no figuran en la novela como mero ornamento. En el mismo nivel que las cartas, no se les puede restar importancia en su

⁹²³ Mijaíl Bajtín: “La novela polifónica de Dostoievski y su presentación en la crítica” en *Problemas de la poética de Dostoievski, México*, Fundación de cultura económica, 1986, p. 31.

⁹²⁴ Mijaíl Bajtín: “La novela polifónica de Dostoievski y su presentación en la crítica” en *Problemas de la poética de Dostoievski...op. cit.* p. 15.

⁹²⁵ Este problema ha sido tratado en el apartado que analiza la presencia de la metaficción en las novelas de Darío Jaramillo.

⁹²⁶ Laurent Versini: *Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique des Liaisons dangereuses*, Paris, Librairie Klincksieck, 1968, p. 274.

función de soporte de la narración y motor de la acción. Además, esos fragmentos son, en total, treinta y siete, por lo que representan casi la mitad del total de las cartas que componen la novela.

Ahora bien, por esa combinación entre cartas y fragmentos de diario íntimo, *Cartas cruzadas* es una novela epistolar polifónica fronteriza, mixta, que utiliza muchas de las técnicas estructurales básicas del género pero, las varía y enriquece. La presencia del diario íntimo introduce una voz extraepistolar que interviene, también, en el relato. Parece que es una tendencia que se percibe con bastante frecuencia en la novela epistolar contemporánea. *Una lección de abismo* de Ricardo Cano Gaviria apuesta por la polifonía narrativa y está compuesta por veinticinco cartas. Incluye, además, un telegrama y un artículo de prensa.⁹²⁷ La inclusión de estos elementos en la novela, no sólo crea un efecto de *collage*, aunque en menor grado, sino que también aporta un cambio de registro en la comunicación. *La amigdalitis de Tarzán* constituye, a su vez, otro ejemplo interesante. Ofrece una comunicación epistolar mixta por la intervención de una voz no epistolar: la del narrador Juan Manuel Carpio. Éste, va más allá del clásico editor o autor–transcriptor de las cartas en la novela epistolar que introduce y justifica la correspondencia. Como subraya tan acertadamente Kurt Spang, la intervención de esta voz extraepistolar es “equiparable en extensión e importancia al de las cartas”. Asimismo, la columna vertebral de la novela es la historia relativamente autónoma que narra y las cartas sólo sirven para continuar, completar y comentar dicha historia.⁹²⁸

No hay que perder de vista, sin embargo, que este deseo de no mantener constante, dentro de una misma novela, una sola modalidad compositiva y de aportar ciertas alteraciones es una práctica que ya se daba desde hacía mucho tiempo, incluso

⁹²⁷ Ricardo Cano Gaviria: *Una lección de abismo*, Bogotá, Alfaguara, pp. 138 y 173.

⁹²⁸ Kurt Spang: “La novela epistolar: un intento de definición genérica” en *RILCE* (2000), N° 16:3, pp. 639- 656.

antes de la edad de oro del género. En la combinación o convergencia del diario y la carta en la novela epistolar, Darío Jaramillo parece seguir el camino ya trazado por Maximilien Misson con su *Nouveau voyage d'Italie* (1691) o Thornton Wilder con su *En the ides of marsh* (1948). La primera está diseñada como diario epistolar. No obstante, la segunda, la novela de Wilder, es todavía más densa. En efecto, además de albergar fragmentos del diario epistolar de César dirigido a su amigo Lucio Mamilio Turrino a lo largo de los cuatro libros que conforman la obra, intercala una variedad de fragmentos procedentes de diversos textos de la época: poemas, *grafitis*, testimonios, apuntes de biógrafos etc. Cabe señalar, además, que en *En the ides of marsh*, el diario íntimo de César es ya un híbrido por ser un diario epistolar. Es, por lo tanto, un escrito que tiene un destinatario bien definido en la persona de Lucio Mamilio Turrino:

Hace unos días te escribí lleno de arrogancia. Te decía entonces que, pues no buscaba la buena opinión de nadie, no me interesaba el consejo de hombre alguno. No obstante, acudo a ti en busca de consejo. Medita sobre estas cosas y prepárate a revelarme todo tu pensamiento en abril. Yo, en tanto, seguiré observando cuanto ocurra dentro y en torno de mí en especial en el amor, el destino y la poesía.⁹²⁹

Todo ello continúa confirmando, una vez más, que la libertad creativa es la única norma que sigue Darío Jaramillo a la hora de escribir sus novelas. Como afirma, una novela no sólo es una apelación convencional que vale dentro del ámbito académico. Para él, constituye un espacio de expresión mucho más amplio que trasciende cualquier división genérica o cualquier norma.⁹³⁰ La combinación carta–diario íntimo en *Cartas cruzadas* arroja luz sobre las limitaciones del género epistolar al mismo tiempo que refuerza y confirma la ilusión de autenticidad de éste. Como se ha subrayado más arriba, la novela epistolar es considerada como el género de máxima expresión de la intimidad, la interioridad y los sentimientos. No obstante, la comunicación por carta es un modo de

⁹²⁹ Thornton Wilder (1897-1975): *Los idus de marzo*, Traducción de María Antonia Oyuela, Madrid, Alianza, 1999, p. 55.

⁹³⁰ Véase “Entrevista personal a Darío Jaramillo Agudelo” en Anexo, pp. 537-538.

socialización sometido a ciertas reglas de cortesía y de convivencia que opacan la libertad de expresión de los personajes epistolares. A veces puede empujar a decir mentiras piadosas en vez de la cruda verdad, como le pasa a Esteban: «Recibo una carta de Luis y la contesto. Al releer mi respuesta, descubro los baches y mentiras piadosas. Debí comenzar diciéndole que es un egoísta, pero en lugar de esto, con blandura, le escribo unas frases haciéndole venias a su amor».⁹³¹ El diario íntimo, por el contrario, es un diálogo solitario consigo mismo, un escrito que no cuenta, en general, con otro lector que no sea el propio diarista. Por esa razón, trasciende los límites comunicativos de la epístola por permitir una expresión supuestamente más sincera de los sentimientos y opiniones, sin necesidad de censurarse. A pesar del alto grado de confianza entre Luis y Esteban, éste lo utiliza, sin embargo, como disyuntiva frente al diálogo epistolar en ocasiones en las que no se siente capaz de exponerle a su amigo de toda la vida su lado más contradictorio, o sea, su caída ante el poder del amor:

No le escribí y no deseaba hacerlo, principalmente porque me resistía, aún me resisto, a contarle esta historia absurda. Es el miedo a sus burlas y el miedo a admitirle a alguien que padezco una enfermedad parecida al amor pero más grave, más incontrolable.⁹³²

Por eso, el diario íntimo es el lugar donde plasma su aventura con Carlota, con toda la confusión sentimental que le genera ésta. Todo esto se hace a modo de catarsis: «Con la intención de matarlo, de dejar a mi carlota como mariposa fijada con alfileres de una vitrina de entomología».⁹³³ Cabe señalar, sin embargo, que en ocasión de una charla, Esteban comparte con Claudia toda su aventura con Carlota, incluso su lado más patético:

También –prudente– tú te ahorras las preguntas sobre Carlota. ¿Temías que Luis leyera tu boleta y descubriera nuestro secreto? Es curioso: nunca le conté a

⁹³¹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* pp. 508-509.

⁹³² *Ibíd.* pp. 231-232.

⁹³³ *Ibíd.* p. 239.

Luis toda mi historia con Carlota. Le ahorré la parte melodramática del final. Creo que no resistiría sus burlas.⁹³⁴

En resumen, el diario íntimo de Esteban trata de todos los temas que incomodan, tanto a nivel personal como a nivel de las relaciones con los demás. Constituye “un vomitorio” para arrojar lo que “estorba” o “indigesta”.⁹³⁵ O bien es donde almacena las informaciones sensibles que pueden hacer peligrar su relación amistosa con Luis. En este sentido, constituye un sustituto provisional cuando el diálogo epistolar se vuelve un imposible, cuando las circunstancias imponen la autocensura en vez de la sinceridad:

Después de la última carta de Luis, no me sentí capaz de contarle el asunto a mi amigo. Me trató con tanta impiedad, que revelar el enredo familiar sería una vergüenza. Además lo único que tengo es un impreciso testimonio de Pelusa que no significa confesión, y el rumor callejero de que está en el negocio. Nada consistente que me permita afirmarle a mi amigo que el padre de su sobrino (¡cáspita!) está traficando con cocaína. Dejo, sin embargo, fresco el cuento que le oí a Pelusa y que, en algún momento, me puede ser útil con mi hermana de sangre.⁹³⁶

Es sólo en una de sus visitas a su amigo en Nueva York, en la segunda mitad del año 1978, o sea, casi dos años más tarde cuando Esteban decide por fin decirle a Luis lo que sabía: que su cuñado está metido en el negocio del narcotráfico.⁹³⁷ Los fragmentos del diario íntimo de Esteban participan, pues, de la progresión y de la continuidad de la historia en *Cartas cruzadas* al mismo nivel que las cartas. Por ejemplo, la epístola de Esteban a Luis del catorce de febrero de 1976 sólo informa sobre el repentino enriquecimiento del matrimonio: Pelusa y Cecilia.⁹³⁸ Luego, tres páginas más adelante, en el diario íntimo de Esteban, se hace más preciso el origen de esta fortuna: Pelusa “se dedica al tráfico de cocaína”.⁹³⁹ Dicho fragmento es como un capítulo introductorio que marca la penetración del narcotráfico colombiano en un ámbito más privado, o sea, en el

⁹³⁴Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit* p. 276.

⁹³⁵*Ibid.* p. 383.

⁹³⁶*Ibid.* p. 290.

⁹³⁷*Ibid.* p. 316.

⁹³⁸*Ibid.* p. 279.

⁹³⁹*Ibid.* p. 285.

círculo familiar de Luis. Anuncia el cambio drástico de personalidad que se va a operar en él y sus consecuencias en la relación con Raquel. El siguiente fragmento de la larga carta de Raquel a Juana confirma el pacto de hermandad que marca la entrada de Luis en el negocio familiar del narcotraficante:

Invité [Pelusa] a Luis a que lo acompañara a su hotel. Se fueron. Más tarde Luis me llamó para avisarme que se quedaba a comer con su cuñado, que estaban tomándose unos tragos. Llegó tarde [...]. No le di ninguna trascendencia a aquella primera visita de Pelusa. Yo estaba posesa por el viaje a Miami. Qué más daba una borrachera de Luis con su cuñado. Ni siquiera me provocaba curiosidad. Pasarían unos meses antes de que yo me enterara de lo que sucedió en esa borrachera. Llegué a olvidarla hasta el día en que comprendí su significado.⁹⁴⁰

El papel de motor y soporte de la narración del diario íntimo se averigua, sobre todo, en las últimas páginas de la novela. A excepción de un fragmento de la larga carta de Raquel a Juana, todo el capítulo trece de *Cartas cruzadas* está ocupado por los fragmentos del diario de Esteban. Las epístolas quedan en segundo plano y, éstos se encadenan sucesivamente y a un ritmo regular para garantizar y sostener, exclusivamente, la continuidad del relato. El penúltimo fragmento de la carta de Raquel es imprescindible en la medida en que informa sobre el acontecimiento capital que desencadena el descenso a los infiernos de Luis, o sea, el asesinato de Pelusa en Miami. Es este acontecimiento trágico lo que le obliga a desaparecer para salvar su vida:

Allí me dijo que se perdería un tiempo, que me entregaría sus chequeras al salir, que no me preocupara por él, que me dejaba su plata de bolsillo, que de algún modo se comunicaría conmigo, que él sabía dónde escabullirse. Me dio instrucción para abrir una caja oculta de la mansión y luego, con una prisa que tenía más relación con su imposibilidad de hablar conmigo que con la inminencia de que apareciera un perseguidor, hizo una maleta más bien ligera. Después hurgó en los cajones donde guardaba los originales de su tesis de doctorado y –entre los sobres empolvados de cada capítulo– fueron apareciendo chequeras y títulos por un montón de millones [...]. La última vez que lo vi. Ese sábado de febrero del ochenta y dos. Casi saliendo, me advirtió que guardara todos esos documentos en una cajilla de seguridad, y con un largo beso, Luis desapareció hasta hoy.⁹⁴¹

⁹⁴⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* pp. 316-317.

⁹⁴¹ *Ibid.* 553.

Desde aquel entonces y en adelante, para seguirle la pista a Luis y saber cómo se acaba la historia, el lector de *Cartas cruzadas* tiene que recurrir al diario íntimo de Esteban que se convierte en la brújula en la navegación. Es donde se registran todos los detalles sobre el desarrollo de la nueva vida de su amigo, como fugitivo y escondido, hasta el epílogo de esta historia: la estrategia elaborada para escapar de sus enemigos invisibles, las peripecias de esta aventura, así como las consecuencias sobre su estado anímico. Todo empieza cuando Luis entra en contacto con su amigo de la infancia, usando el nombre de cuna de Rubén Darío para preservar su identidad e informarle sobre su primer paradero: “Hotel Intercontinental, habitación número tal”.⁹⁴² Siempre en busca de un lugar más seguro, el segundo destino será el apartamento regalado a su madre unos meses antes, una vivienda que Doña Gabriela nunca llega a ocupar:

–Las llaves están en poder de una empleada de toda la confianza de la oficina de mis hermanos.

–¿Tú crees [...] que nadie relacione ese apartamento conmigo o con mi familia?

–Nadie. Y confío en Concepción. Ella te puede cocinar y servir de correo y nunca dirá nada a nadie.

–Dile que mañana a las nueve llego allá con mi maleta.⁹⁴³

En este segundo paradero, permanece Luis desde el dieciséis de abril de 1982 al veintisiete de mayo del mismo año. Este periodo de tregua en su carrera contra la muerte se acaba, sin embargo, cuando sus enemigos invisibles logran seguirle la pista. Por un golpe de suerte, consigue escapar, pero tiene que huir, otra vez, para sobrevivir: «Le dijo que me avisara que estaba bien: que por milagro se dio cuenta de que lo perseguían, que trataría de comunicarse conmigo y que me entregara el maletín que ella tenía y se despidió».⁹⁴⁴ Además, como en un testamento, el maletín contiene sus últimas voluntades, como subraya Esteban:

⁹⁴² Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* pp. 560-561.

⁹⁴³ *Ibíd.* p. 561.

⁹⁴⁴ *Ibíd.* p. 577.

Como dijo Claudia, parece un testamento, con la diferencia de que me advierte que no me preocupe de que se haya quedado sin dinero, que él tiene otros recursos [...]. Pero el resto de puntos son para repartir esta pequeña gran fortuna. Hay unas libretas de ahorros en dólares, con firma de Raquel. Hay cheques que simplemente debo guardar hasta que Luis reaparezca, hay dinero en efectivo para solventar cualquier necesidad de su familia o de la familia de Raquel. Parece un patriarca. No le faltó sino dejar dinero para los niños pobres.⁹⁴⁵

La pista de Luis se pierde definitivamente en el diario íntimo de Esteban, por lo que la novela se termina con una impresión de inacabada y con cierta frustración del lector al quedarse sin resolver cómo va a terminar esta huida. El lector nunca sabrá si Luis sigue vivo o muerto, si volverá algún día. En este sentido, *Cartas cruzadas* cumple los objetivos de Darío Jaramillo de romper con el tipo de novela donde imperan los relatos de “trama–nudo–desenlace”.⁹⁴⁶ *La muerte de Alec* se acaba, también, de manera parecida, de una forma abierta que deja al lector la libertad de imaginar la suerte de Alec. Puede decidir que sigue vivo en alguna parte del mundo, que ha muerto, o que algún día reaparecerá.

Con todo, el diario íntimo de Esteban constituye uno de los núcleos de la trama en *Cartas cruzadas*. Como señala Frédéric Calas, la fórmula polifónica en la novela epistolar no reside en el número de personajes que mantienen correspondencia, sino en las redes y sus imbricaciones, en la manera en que se combinan y superponen.⁹⁴⁷ Supone, ante todo, una individualidad de cada personaje en su tono, su manera de expresarse y de pensar. En las cartas de Luis y Esteban, la nota dominante es un tono juguetón y burlón; Esteban cambia de nombre según las circunstancias: es “mi querido Juan Estorban”,⁹⁴⁸ a veces “cuán Estonto”,⁹⁴⁹ y en otra ocasión, “Juan estema”.⁹⁵⁰ Por

⁹⁴⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* pp. 579-580.

⁹⁴⁶ *Ibid.* p. 98.

⁹⁴⁷ Frédéric Calas: *Le roman...op. cit.* p. 32.

⁹⁴⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 173.

⁹⁴⁹ *Ibid.* p. 179.

⁹⁵⁰ *Ibid.* p. 241.

enamorarse, Luis se convierte, a su vez, en: “Luis Romeo” o “Lius” de “líos”.⁹⁵¹ En este tono lúdico, no faltan, sin embargo, las marcas de irreverencia y una dureza que no se ve en ninguna otra relación en la novela. Luis le reprocha a Esteban su “lengua viperina”,⁹⁵² y según éste, su amigo es “un retrasado mental de cinco años”.⁹⁵³ Esa dureza se nota, también, cuando Esteban se refiere a Cecilia en sus cartas. La hermana de Luis es “una lora” que parece “guacamaya” por el color de sus ropas,⁹⁵⁴ o, es “tan vampira” por su exceso de maquillaje y de perfume.⁹⁵⁵ Todo ello instala en la novela un ambiente ingenioso y estimulante que contrasta con el tono de Raquel marcado por la amargura y la desilusión.

La polifonía de voces en *Cartas cruzadas* pone, también, en evidencia, las diferencias y variaciones de estilos según el género, a través, sobre todo, de los tres personajes centrales de la novela. En las epístolas de Luis y Esteban dominan las reflexiones literarias, filosóficas y la crítica a la sociedad colombiana. Los dos epistológrafos son apasionados de la literatura e intercambian sus opiniones sobre la poesía, la modernidad, los problemas estilísticos a los que se enfrentan a la hora de escribir. Por eso, toda la parte metaliteraria de la segunda novela de Darío Jaramillo es sustentada por las epístolas de los dos amigos. Asimismo, las cartas–reportaje, centradas en el relato de algún acontecimiento relacionado con su vida o/y su trabajo, suelen ser el soporte de su correspondencia. En muchas ocasiones, Luis y Esteban se informan mutuamente sobre sus diferentes actividades, sobre las noticias familiares también. Por ejemplo, son recurrentes los relatos del último sobre las comidas en casa de Doña Gabriela, como se puede notar en la siguiente crónica:

⁹⁵¹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* pp. 9 y 13.

⁹⁵² *Ibíd.* p. 133.

⁹⁵³ *Ibíd.* p. 277.

⁹⁵⁴ *Ibíd.* pp. 279-280.

⁹⁵⁵ *Ibíd.* pp. 93-94.

Era dieta de convaleciente, pues tu madre sabía de una gripa que me tuvo dos días en cama y quería consentirme (a mí, que sí me quiere) con sopa de arroz, carne molida, tajadas de plátano maduro, aguacate, huevo frito y, de encima, flan casero y café [...]. Desde el matrimonio de tu hermana estoy acostumbrado a comer a solas con Doña Gabriela [...]. Pero esta noche fue distinto. Al llegar, mi primera sorpresa fue el Mercedes Benz blanco parqueado frente a tu casa [...]. La segunda sorpresa fue descubrir que en tu casa estaba el propietario de semejante máquina invitado a comer, tu cuñado, Pelusa, y su esposa, tu hermanita [...]. ¿Qué no me gustó? Que interrumpieran mi romance con tu madre.⁹⁵⁶

No obstante, en las cartas de ambos, no falta la expresión de sentimientos. Esteban aprovecha su diálogo epistolar con Luis para exorcizar el drama interior que le supone su historia familiar marcada por la omisión y el abandono que sufre por parte de unos padres que siempre actúan como si no existiera.⁹⁵⁷ Cabe subrayar la reticencia de los dos amigos a mostrar su lado más sensible. Por eso, como se ha mencionado más arriba, Esteban siempre recurre al diario íntimo para tratar asuntos que arrojan luz sobre su vulnerabilidad sentimental. Luis tiene, también, cierta reserva a la hora de dejar expresar su lado melodramático. En la epístola que dirige a su amigo para compartir con él el dolor que le supone la separación de su amada Raquel, por motivo de un viaje a Estados Unidos, anticipa la posible reacción burlona de éste:

Mi amigo: Aquí te utilizo, te pongo de pretexto para escribirme una carta que te enviaré a ti, pero que en verdad me estoy escribiendo yo mismo para ordenar la vorágine de cosas que me han sucedido en estos cuatro días. Lo primero es la cursilería de las lágrimas, como me apresuro a llamarla antes de que tu lengua viperina se meta en mi amor. Raquel, mi Raquel, mi porcelana delicada, se quedó llorando solita en el aeropuerto de Bogotá. El asunto serio es que yo tampoco pude evitar dos lagrimones que sequé robándole un pañuelo a mi dama.⁹⁵⁸

La yuxtaposición de esta carta con la que le escribe a Raquel, en la misma fecha, pone en evidencia la diferencia entre la relación con el amigo y la relación con la amante. A través de ella, Luis no duda en exteriorizar sus sentimientos y llorar, sin

⁹⁵⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* pp. 278-279.

⁹⁵⁷ *Ibíd.* p. 94.

⁹⁵⁸ *Ibíd.* p. 133.

pudor, la separación temporal a través del siguiente párrafo que es un enternecedor testimonio sobre la belleza y la intensidad del amor:

¿Para quién mi beso si tú no estás acá, con quién mi goce de los descubrimientos, si no es contigo al lado, para qué la noche sin tu cuerpo junto al mío, sin tu suspiro, sin tu gemido, sin tu beso que me hace flotar fuera del tiempo? Ay, mi amor, la felicidad que me das cada día cuando compruebo que me amas, con la distancia se me vuelve un sentimiento de tristeza. Y más tristeza se me acumula cuando te quiero aquí, a orillas del río de Huck Finn y tú me estás necesitando allá en nuestra cama precaria.⁹⁵⁹

Ahora bien, en la comunicación epistolar de *Cartas cruzadas*, se nota una clara resistencia y oposición de lo masculino a la libre expresión de los sentimientos, sobre todo, los relacionados con el amor. Por eso, Darío Jaramillo apuesta por la figura femenina para tratar un tópico clásico de la novela epistolar, o sea, el canto a la desesperación, al dolor, y los sufrimientos causados por la ausencia del amante.⁹⁶⁰ En este sentido, participa de la consolidación de la consagrada excelencia epistolar de la mujer, según consigna la tradición literaria. Conviene subrayar, sin embargo, que existe cierto equilibrio respecto a esta feminización de la epístola. En la carta de Raquel, la presencia del pasado que recuerda la historia de su vida, desde que conoce a Luis hasta el último día antes de su partida a Nueva York, es mucho mayor que el presente que registra los sentimientos generados por el abandono y la espera.

La supuesta capacidad y destreza femenina para la epístola es un tópico asumido y repetido a lo largo de la historia. Para Laurent Versini, la mujer sería menos razonadora por naturaleza, por lo que pone menos retórica en sus cartas y encuentra más fácilmente este estilo espontáneo que los manuales consideran como el ideal del género.⁹⁶¹ En estas reflexiones sobre la feminización de la novela epistolar, le preceden escritores como Jean de La Bruyère que insiste sobre la habilidad natural de la mujer

⁹⁵⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* pp. 132-133.

⁹⁶⁰ Manuela Álvarez Jurado ofrece un interesante estudio basado en el modelo portugués. Véase: Manuela Álvarez Jurado: *La expresión de la pasión femenina a través de la epístola amorosa: el modelo portugués*, Córdoba, Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1998.

⁹⁶¹ Laurent Versini : *Le roman....op. cit.* p. 59.

para escribir una epístola y el elogio de su superioridad como epistológrafa, frente al hombre:

Ce sexe va plus loin que le nôtre dans ce genre d'écrire ; elles trouvent sous leur plume des tours et des expressions qui souvent en nous ne sont que l'effet que d'un long travail et d'une pénible recherche ; elles sont heureuses dans le choix de des termes, qu'elles placent si juste que, tout connus qu'ils sont, ils ont le charme de la nouveauté et semblent être faits seulement pour l'usage où elles le mettent. Il n'appartient qu'à elles de faire lire dans un seul mot tout un sentiment de rendre délicatement une pensée qui est délicate ; elles ont un enchaînement de discours inimitable, qui se suit naturellement et qui n'est lié que par le sens. Si les femmes étaient toujours correctes, j'oserais dire que les lettres de quelques –unes d'entre elles seraient peut-être ce que nous avons dans notre langage de mieux écrit.⁹⁶²

Roland Barthes relaciona esta gran aptitud de la mujer para el género epistolar con su esencia sedentaria, en comparación con el hombre viajero y cazador, caracterizado por la movilidad. Por consiguiente, según él, es la naturaleza misma la que predispone a la mujer a decir la ausencia, porque ésta sólo se puede decir a partir del que se queda y esa es la mujer. Su epístola es, pues, una escritura amorosa que nace del abandono por parte del amante, la cual se fundamenta en la necesidad de “abrir la ausencia al lenguaje, a la palabra”.⁹⁶³ He aquí lo que dice al respecto:

Historiquement, le discours de l'absence est tenu par la femme : la Femme est sédentaire, l'Homme est chasseur, voyageur [...]. C'est la femme qui donne forme à l'absence, en élabore la fiction, car elle en a le temps [...]. Il s'en suit que dans tout homme qui parle de l'absence de l'autre, *du féminin* se déclare : cet homme qui attend et qui en souffre, est miraculeusement féminisé. Un homme n'est pas féminisé parce qu'il est inverti, mais parce qu'il est amoureux.⁹⁶⁴

⁹⁶²Jean De La Bruyère: *Les caractères*, Paris, Ernest Flammarion, 194 ?, p.65. “Este sexo va más allá del nuestro en este tipo de escritura; debajo de sus plumas, se encuentran giros y expresiones que, muy a menudo, son para nosotros, el fruto de un largo trabajo y una penosa búsqueda; aciertan en la elección de los términos que colocan tan adecuadamente que, aunque conocidos, adquieren el encanto de la novedad y, parecen estar hechos sólo para el uso que hacen de ellos. Ellas solas son capaces de transmitir, a través de una sola palabra, todo un sentimiento, de expresar delicadamente un pensamiento que es delicado; tienen un encadenamiento del discurso inimitable, que se sigue naturalmente y, el cual no es relacionado sino con el sentido. Si las mujeres fuesen siempre correctas, me atrevería a decir que las cartas de algunas de ellas serían, tal vez, lo mejor escrito que tenemos en nuestro lenguaje”. La traducción es mía.

⁹⁶³ Miguel ángel García Peinado: “Prólogo” en Manuel Álvarez Jurado: *La expresión de la pasión femenina...op. cit.* p. 11.

⁹⁶⁴ Roland Barthes: *Fragment d'un discours amoureux*, Paris, Du Seuil, 1977, p. 20. «Históricamente, el discurso de la ausencia es mantenido (alimentado) por la mujer: la mujer es sedentaria, el hombre es cazador, viajero [...]. Por deducción, en todo hombre que habla de la ausencia del otro, se declara una parte femenina: este hombre que espera y sufre de ello es, milagrosamente, afeminado. Un hombre no es

Todas estas teorías que apoyan la excelencia epistolar de la mujer reflejan una visión muy patriarcal y androcéntrica, por lo que son altamente discutibles. Lo femenino ha sido determinado a lo largo de la historia de la humanidad a partir de oposiciones binarias, como expresa Hélène Cixous en *La risa de la medusa* (1995): Actividad/pasividad, Sol/Luna, Razón/sentimiento, Inteligible/ sensible, Logos/Pathos etc.⁹⁶⁵ Estas oposiciones jerarquizadoras están destinadas, obviamente, a reforzar la idea de la superioridad del hombre frente a la mujer, asignándole a ésta su condición genérica como destino: vivir a la sombra del hombre y asumir roles secundarios. El “falocentrismo”, la subordinación de lo femenino al orden masculino, ha constituido durante mucho tiempo una de las principales condiciones de funcionamiento de las sociedades, en general. Esta realidad ha sido consolidada a través del pensamiento tanto filosófico como literario. *Ulises* (1922) es un buen ejemplo para ilustrar la marginación de la mujer, su sedentarismo obligatorio y su asimilación de la pasividad. Como analiza Hélène Cixous, en esta novela de James Joyce, el exterior es un territorio exclusivamente masculino. Es el hombre quien viaja, explora, va al descubrimiento del mundo mientras que a la mujer se le veda el exterior; «su único trayecto está inscrito de

afeminado porque es (invertido), sino que porque está enamorado». La traducción es mía. Pedro Salinas, muchos años antes que Roland Barthes, defiende la habilidad comunicativa de la mujer a través de la carta en su “defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar”. Aunque su reflexión se limita al ámbito del epistolario real y no al ficticio, declara lo siguiente: « Si se mira a la epistolografía pura, a la carta sin más propósito que la comunicación humana, el trato de almas, veremos resplandecer nombres femeninos, más numerosamente y con más fulgor que los hombres. ¿Cómo podría formarse una antología de cartas masculinas –de personas privadas, por supuesto, no de genios literarios- comparable a una que recogiese las epístolas de Eloísa, de Madame de Sevigné, de la monja portuguesa, de Mademoiselle de Lespinasse, de Lady Montagu, de Jane Carlyle, en primer plano de excelencia, seguidas de docenas de otras personalidades exquisitas de mujer que se han revelado en ese arte de la carta? No se mire eso como simple capricho de la casualidad. La aptitud especial de la mujer para la epistolografía íntima, tan reiteradamente probada desde la Edad Media hasta hoy, sin duda ha de responder algún rasgo psicológico particular femenino». Véase Pedro Salinas: *El defensor*, Madrid, Ed. Alianza, 1967, p. 69. Para una bibliografía complementaria sobre el tema, véase los trabajos de: Ana L. Baquero Escudero en *La voz femenina en la narrativa epistolar*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2003; Meti Torras Francés: *Tomando cartas en el asunto. Las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar*, Zaragoza, Prensa Universitarias de Zaragoza, 2001.

⁹⁶⁵ Hélène Cixous: *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995, p. 13.

cama en cama: lecho nupcial, lecho de alumbramiento, lecho de muerte». ⁹⁶⁶ Ulises Bloom es quien viaja mientras Penélope lo espera tejiendo. Como agrega, esta marginación y este confinamiento de la mujer en el interior es lo que explicaría su destino esencial:

La mitad no-social, no-política, no-humana de la estructura viviente, siempre la facción naturaleza por supuesto, a la escucha incansable de lo que ocurre en el interior, de su vientre, de su “casa”. En relación inmediata con sus apetitos, con sus afectos. ⁹⁶⁷

De acuerdo con la escritora y pensadora de origen argelino, el refugio de la mujer en la intimidad, en el mundo de los sentimientos y su pasividad histórica sólo se explican por una falta de elección. Constituyen su única opción vital en sistemas patriarcales donde ella sólo es la depositaria de la honra familiar, un cuerpo a disposición del hombre y sujeto del deseo de éste. Con los cambios históricos y culturales, la apertura de la mujer al exterior, a la esfera pública y su posicionamiento creciente dentro de las esferas de decisiones política, económica y social, “su esencia sedentaria”, su especialidad de decir “el discurso de la ausencia” y los sentimientos se convierte en castillos en el aire. De acuerdo con la visión patriarcal, se podría decir que por su bien y por el de la comunidad, la mujer se ha masculinizado profundamente. Penélope ya no es el arquetipo de la mujer fiel, que espera a un Ulises viajero. En la nueva lectura del mito que hace Augusto Monterroso: “La tela de Penélope, o ¿quién engaña a quién?”, el escritor invierte la historia: tejer ya no es una astucia para salvaguardar su honor de mujer y alejar a los pretendientes, sino todo el contrario. Penélope lo usa como artimaña para alejar a Ulises y ejercer su poder de seducción coqueteando con sus galanes:

Dice la leyenda que en cada ocasión en que Ulises con su astucia observaba que a pesar de sus prohibiciones ella se disponía una vez más a iniciar uno de sus interminables tejidos, se le podía ver por las noches preparando a hurtadillas sus

⁹⁶⁶ Hélène Cixous: *La risa de la medusa...op. cit.* p. 18.

⁹⁶⁷ *Ibid.* p. 18.

botas y una buena barca, hasta que sin decirle nada se iba a recorrer el mundo y a buscarse a sí mismo. De esta manera ella conseguía mantenerlo alejado mientras coqueteaba con sus pretendientes, haciéndoles creer que tejía mientras Ulises viajaba y no que Ulises viajaba mientras ella tejía, como pudo haber imaginado Homero, que, como se sabe, a veces dormía y no se daba cuenta de nada.⁹⁶⁸

Se le podría conceder a la mujer una naturaleza más espontánea o intuitiva a la hora de expresar sus sentimientos, de hablar a su corazón. Sin embargo, es una exigencia hoy en día repensar y determinar lo femenino según criterios más fiables, objetivos, científicos y justos. El primer paso es dejar de reconocer lo femenino como deducible de lo masculino. Como afirma Luce Irigaray:

L'infériorité sociale des femmes se renforce et se complique du fait que la femme n'a pas accès au langage, sinon par le recours à des systèmes de représentations « masculins » qui la désapproprient de son rapport à elle-même, et aux autres femmes.⁹⁶⁹

Volviendo a *Cartas cruzadas* y a la visión patriarcal de Darío Jaramillo sobre la mujer, Raquel es la figura femenina que encarna el discurso amoroso del abandono y abre la ausencia a la palabra. Su larga carta a Juana es una larga letanía de los sentimientos, pasiones, esperanzas y sufrimientos como mujer enamorada y abandonada. En este sentido, el escritor colombiano no es ideológicamente innovador: reafirma el estado de cosas existentes. Desde el principio de su carta, se nota el carácter desordenado de la escritura de Raquel: «No sé contar historias. Apenas empiezo, comienzan a derivarse asociaciones y me voy en elipsis, dando vueltas».⁹⁷⁰ Este desorden es la marca de una escritura espontánea, libre, casi automática, que fluye libremente desde una mente acorralada por los recuerdos. Por esa razón, la epístola de

⁹⁶⁸ Augusto Monterroso: “La tela de Penélope, o ¿quién engaña a quién?” en *Las ovejas negras y demás fábulas*. Versión bilingüe Griego/Español, Barcelona, Instituto Cervantes, 2006, p. 49.

⁹⁶⁹ Luce Irigaray: *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les éditions de minuit, 1983, p. 81. Para un conocimiento más amplio de las reflexiones de la autora sobre el tema, véase también *Speculum de l'autre femme*, Paris, Les éditions de minuit, 1974.

⁹⁷⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 30.

Raquel “va cumpliendo, en zig-zag”⁹⁷¹ y los recuerdos se plasman según el orden en que aparecen en su mente: «Pero me desordeno: estos son recuerdos de nuestra vida en Nueva York. Vuelvo al principio».⁹⁷² El desvarío y el desorden se unen a la naturalidad para definir la escritura epistolar femenina y diferenciarla de la masculina. Como señala Raquel, ante sus rodeos en vez de entrar en materia, Luis le hubiera replicado, seguramente, desde el pragmatismo masculino: “anda, entra ya en lo concreto”.⁹⁷³ La escritura epistolar masculina, pragmática y más razonada, contrasta, por lo tanto, con una escritura femenina caótica y que divaga. Es lo que confirma uno de los personajes de *Les liaisons dangereuses* de Laclos, el Visconde de Valmont. En una carta que dirige a la Marquesa de Merteuil, afirma que la falta de razonamiento y el desorden son las claves de la gran habilidad de la mujer al redactar cartas de amor. Por eso, el epistológrafo, después de muchos esfuerzos, sólo puede rozar esta excelencia, pero sin lograrlo nunca:

J'ai mis beaucoup de soin à ma lettre, et j'ai tâché d'y répandre de désordre, qui peut seul peindre le sentiment. J'ai enfin déraisonné le plus qu'il m'a été possible: car sans déraisonnement, point de tendresse; et c'est, je crois, par cette raison que les femmes nous sommes supérieures dans les lettres d'amour.⁹⁷⁴

En la novela epistolar, una escritura al margen del control de la razón y de la lógica es el medio de acercamiento a la interioridad de la mujer que vive el abandono del amante. El lenguaje de la ausencia refleja, también, dolor y sufrimiento como se puede notar en el siguiente capítulo, tan desgarrador, que relata las penas del alma de Raquel. Como en un delirio, los sentimientos que traducen sus demonios interiores y su

⁹⁷¹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 207.

⁹⁷² *Ibid.* p. 37.

⁹⁷³ *Ibid.* p. 31.

⁹⁷⁴ Pierre Ambroise Choderlos de Laclos: *Les liaisons dangereuses*, Vol I, Texto presentado y comentado por René Pomeau, Paris, Imprimerie Nationale, 1981, p. 242. «Puse mucho esmero en mi carta, y tuve cuidado en difundir en ella el desorden que sólo es capaz de “describir” el sentimiento. En fin, desazoné lo máximo que me fue posible porque, sin desazonamiento, no hay cariño; y es, creo, por esta razón que las mujeres son mejores que nosotros en las cartas de amor». La traducción es mía.

decaimiento fluyen, naturalmente, en un torbellino de sensaciones físicas, mentales y psicológicas:

Ansiedad. Una desazón que nace de ignorar qué quiere uno –y que se resuelve en mala digestión y malos sueños– y no querer nada, nada, nada [...]. No me amo, ergo no puedo amar. Con el fermento de la ansiedad mi alma está vinagre [...]. Como un abanicar de pavos reales se asoma a tus pupilas el hastío. Y por la noche, sin el sueño, que no llega, ese gesto se deshace en fatiga, en músculo tenso, en agotamiento un físico que tiene su frontera más próxima en el insomnio o en ese duermevela agitado que te cansa más que la vigilia [...]. Remolinos. Remolinos a la vez que escombros, escombros de una ruina. Como si lo peor de esta guerra interior no fuera el momento en que perdí, cuando las últimas resistencias del espíritu –si el espíritu existió– cayeron derruidas por la erosión de la apatía. No, ahí no fue lo peor, lo peor vino sobre estos restos que yacen en desorden, escenario en ruinas de guerra, de abandono, de una pequeña muerte en el corazón y en las vísceras. Todo se va descomponiendo y faltan fuerzas para intentar siquiera reconstruir la ciudad del alma.⁹⁷⁵

No obstante, a pesar de todo este sufrimiento y la conciencia de que la repetición del pasado idílico vivido con Luis es un imposible, una felicidad «irrecuperable, que vuelve a manera de carencia, como una amputación, y se aleja antes de volverla conciencia y de que se pueda fijarla en palabras», el discurso de la afectividad de Raquel sigue siendo fiel a la falta de lógica y de razonamiento. La incertidumbre de saber si volverá algún día el amante desaparecido se mezcla con la desesperación que se alterna, sin embargo, con momentos en que surgen destellos de esperanza:

Han pasado como cuatro [años] cuando había adivinado que todo había acabado y he gastado todo este tiempo en un proceso doloroso de olvido. Un dolor ligado a ese leve rescoldo de esperanza –contra toda lógica, contra toda razón – de que las cosas podrían volver a empezar. Mentira. Sí, mentira, me lo he repetido un millón de veces y necesito seguir repitiéndomelo contra el corazón en carne viva.⁹⁷⁶

El lenguaje del corazón se somete, con mucha dificultad, a la lógica y sólo sigue el mandato de los sentimientos. Asimismo, en la tradición de la novela epistolar, la figura de la mujer enamorada y abandonada es un personaje clásico que gira en torno a un discurso de la afectividad que trasmite más afectos y opiniones que hechos y actos.

⁹⁷⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* pp. 157-158.

⁹⁷⁶ *Ibíd.* p. 262.

En este sentido, las cartas de Quiela en la novela de Elena Poniatowska, *Querido Diego te abraza Quiela*,⁹⁷⁷ superan la epístola de Raquel en *Cartas cruzadas* de Darío Jaramillo. El personaje del colombiano es una mujer fuerte, llena de voluntad, que intenta, a pesar de las adversidades, recuperarse y construir una nueva identidad, a través de un ejercicio de exorcismo de sus demonios, de una catarsis escritural. Escribe su epístola para «afirmar, de un modo testimonial, a manera de catarsis, que soy posible sola. Que existo sin Luis».⁹⁷⁸ Asimismo, rompe con la figura de la mujer abandonada, condenada al sedentarismo y a la eterna espera del amante, señalada más arriba por Roland Barthes.

En la novela monódica de Poniatowska, caracterizada por el soliloquio de un solo personaje femenino, Quiela encarna, al contrario, la figura de la mujer sedentaria que espera, desesperadamente, a Diego, su amante ausente, viajero y silencioso. En efecto, no aparece ni una sola carta de respuesta suya. A lo largo de la novela, se registran los sentimientos de sufrimiento y de dolor generados por la situación de incertidumbre ante el silencio del amante: no sabe si la sigue queriendo o no. Por eso, el presente, con su dosis de sentimiento de desesperación amorosa, acosa más que el pasado. Éste aparece a través de recuerdos que sólo sirven para esclarecer dicho presente y, hacer aún más desgarradora la añoranza de un pasado perdido para siempre. Quiela, en sus cartas, le cuenta a Diego el día a día de su difícil vida marcada por la soledad y el vacío afectivo. Hasta el final de la novela, sigue encarnando esta figura de la mujer débil que se complace en su situación de abandono. A pesar de su hastío ante la silenciosa indiferencia de Diego, decide dejar de escribirle. Pero, en una última carta, le expresa la fidelidad de sus sentimientos: «Ahora sé por Élie Faure de tu amor mexicano, pero mis sentimientos por ti no han cambiado ni me he buscado yo un nuevo amor.

⁹⁷⁷ Elena Poniatowska: *Querido Diego te abraza Quiela*, México, Era, 1993.

⁹⁷⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 359.

Siento que tu amor mexicano puede ser pasajero porque tengo prueba de que así suelen serlo». ⁹⁷⁹

Ahora bien, como se ha podido notar, la adopción de la forma polifónica en *Cartas cruzadas* conduce a la edificación de una estructura narrativa donde predominan las rupturas en el tono y las variaciones de estilos. Supone, también, el entrecruzamiento de voces e hilos narrativos así como la fragmentación del discurso y un continuo desplazamiento del punto de vista. El mosaico de epistológrafos y las redes de comunicación que se establecen entre ellos permiten esta movilidad del punto de vista y los cambios de plano. En muchas ocasiones, los personajes epistolares cuentan el mismo acontecimiento, pero cada cual según su propia sensibilidad. Una de las visitas de Esteban a la pareja Raquel–Luis en Nueva York es, por ejemplo, muy reveladora sobre el multiperspectivismo generado por la polifonía de voces. Con mucho entusiasmo y ternura, Raquel recuerda los momentos de generosidad del reportero como una enternecedora prueba de amor. Ese descubrimiento de un mundo de lujo y, los regalos con que le colma éste es, para ella, “una excursión al país de las maravillas”. ⁹⁸⁰ Sin embargo, desde el punto de vista de Luis, se rompe el encanto de este episodio con la apreciación negativa que hace sobre él. Su carta revela los celos, el sentimiento de inferioridad que despierta el repentino enriquecimiento de su amigo de la infancia que “emprende su excursión hacia otra clase social”. ⁹⁸¹ Por eso, el mismo episodio que muestra el lado más humano y solidario de Esteban aparece en la epístola de Luis como algo que lo deshumaniza y lo convierte en un frío millonario que sólo se vale por su dinero:

Y ninguno de nosotros se da cuenta de que nos cambiaste todo es [los regalos] por tí, que tú no viniste, que vino una chequera a la “irresistible capital del cheque” [...] y nos paseó en robot con bar, teléfono y pasacintas. Pero que

⁹⁷⁹ Elena Poniatowska: *Querido Diego te...op. cit.* p. 70.

⁹⁸⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 259.

⁹⁸¹ *Ibid.* p. 280.

Esteban no vino y que de Esteban tan sólo vino el gesto hosco, angustiado, de un hombre de treinta que se muerde los labios, que frunce las comisuras, el mismo gesto millonario que cuida su fortuna, sigiloso, y firma jugosos contratos delante de la bendición protectora de un Van Gogh.⁹⁸²

Así pues, el relato del mismo acontecimiento por dos personajes ilumina dos almas a la vez. Raquel relata el incidente que se refiere al momento en que su hermana, María, les sorprende –a Luis y a ella– desnudos y amándose en su habitación como un episodio muy hilarante.⁹⁸³ Todo ello refleja su condición de mujer liberada del tabú sexual frente a una María, “puritana y anticuada” como su padre,⁹⁸⁴ que queda escandalizada por el atrevimiento de su hermana pequeña. Refleja, asimismo, dos mundos opuestos que se identifican con valores totalmente diferentes:

Maquel: estoy preocupada por ti. A lo mejor te parezco demasiada señora, pero ambas debemos cuidar a papá. Y no te quiero regañar ni pelear contigo, pero tú sabes cómo se sentiría si supiera que tú estabas encerrada en tu cuarto y metida en la cama con tu novio. Te pido por favor que eso no se repita.⁹⁸⁵

Con esta doble relación del mismo acontecimiento, se crea un efecto de juego de espejos donde se refleja la verdad, en una multitud de colores o prismas, y según la subjetividad de cada personaje. Cada una de las voces narrativas que intervienen en el relato tiene su propia verdad, su propio conocimiento de los hechos. Tiene, también, todo el derecho y toda la libertad para dar su versión de lo ocurrido. Como subraya Bajtín, la estructura polifónica implica una «pluralidad de conciencias autónomas con sus visiones del mundo». Para eso, cada voz narrativa tiene que ser como el héroe de la novela de Dostoievski, creador de la novela polifónica. Su discurso no tiene que ser el portavoz del autor–narrador. Se tiene que caracterizar por “una excepcional independencia en la estructura de la obra” para que parezca que esté sonando al lado del

⁹⁸² Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 281.

⁹⁸³ *Ibíd.* p. 41.

⁹⁸⁴ *Ibíd.* p. 41.

⁹⁸⁵ *Ibíd.* p. 28.

autor. También, es necesario que se combine de una manera especial con éste y con las voces igualmente independientes de otros héroes de la novela.⁹⁸⁶ En *Cartas cruzadas*, se respeta esta independencia de los diferentes personajes epistológrafos, gracias a una autonomía individual y una autosuficiencia de voces que coexisten libremente. Quizás, el único elemento que da unidad a la obra y trasciende los diferentes mundos e individualidades autónomas es la existencia de una convergencia espiritual y de cierta unidad ideológica. Éstas son conformadas por un común rechazo del convencionalismo por parte de los personajes principales y, de los valores de la burguesía como: el poder y el dinero. Esta armonía, sólo se rompe cuando Luis se incorpora al negocio del narcotráfico. Por lo tanto, la perspectiva de análisis cambia según cada personaje y, se ofrecen todas las posibilidades de existencia de un mismo acontecimiento. La multiplicidad de narraciones sobre el mismo incidente brinda, en cada ocasión, elementos nuevos que complementan, niegan o distorsionan lo ya dicho. La perspectiva de la narración complementaria es lo que más prevalece en *Cartas cruzadas*, creándose, así, un “*relief narratif*”, un efecto de tirabuzón que alarga siempre la versión del personaje precedente. La carta de Raquel que se refiere al episodio de cuando enferma sólo hace mención a que, por primera vez, le habla al novio de su madre.⁹⁸⁷ Más adelante, en una carta de Luis, se retoma el hilo de esta historia. Esta doble entrada permite aportar información adicional sobre la historia de la madre de su novia. Ahora, se sabe cuáles son las circunstancias que le llevan a dejar a sus hijas y su marido para irse a vivir con su psicoanalista. Asimismo, la carta ilumina las relaciones tanto entre Ester Fernández con sus hijas como con su ex marido, desde aquel entonces. Sobre todo, revela la comprensión de Raquel de la decisión de su madre como un acto de amor, por lo que no la condena:

⁹⁸⁶ Mikhaïl Bajtín: “La novela polifónica de Dostoievski y su presentación en la crítica” en *Problemas de la poética de...* op. cit. p. 16.

⁹⁸⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...* op. cit. p. 54.

“Antes de irse, mamá me llamó aparte y me dijo que tenía que alejarse por motivos que yo entendería después, que siempre estaría conmigo, que se comunicaría. Cumplió y siempre se las arreglaba para comunicarse con nosotras sin que mi padre se diera cuenta. Así que la partida de mi madre no me trastornó tanto”.⁹⁸⁸

Su hermana, Claudia, tiene la misma predisposición para entender y considera que su madre “actuaba según los valores” que ella descubría en sí misma, o sea, el anticonvencionalismo y la libertad de elegir su propia vida.⁹⁸⁹ El efecto de tirabuzón generado por la polifonía narrativa se vuelve aun más interesante con Esteban. En uno de los fragmentos de su diario íntimo, sigue informando sobre cómo se aprecia este acontecimiento dentro del círculo social al que pertenece la familia de Raquel, pero el plano de la narración cambia. Se asiste a un desplazamiento del enfoque hacia la sociedad colombiana de hace algunos años, por lo que su versión arroja luz sobre la mentalidad de aquella época:

Y de pronto mi memoria retrocede y recuerdo una conversación de comedor hace muchos años en mi casa [...]. Esa noche se comentaba el último escándalo social. Superescándalo. Era insólito que una señora se sociedad abandonara a su marido y se largara con otro, un personaje conocido, el sicoanalista de moda. En el comedor de mi casa, la mala era una mujer que dejaba tres hijas [...]. El malo también era el siquiátra que abusaba de su profesión para enamorar a una débil alcohólica. El mártir era el marido y las víctimas, tres niñas que se quedan abandonadas.⁹⁹⁰

La versión de esta historia que relata en su diario íntimo, al mismo tiempo que complementa, distorsiona y niega, a la vez, las demás versiones. Con todo, gracias a la multiplicación de las voces narrativas que cuentan cada cual a su manera el mismo tema, la polifonía permite descubrir «el carácter polifacético de la vida y la complejidad de las vivencias humanas». ⁹⁹¹ Posibilita la existencia simultánea, en el mismo espacio, de cosmovisiones que se confrontan y se contraponen, para garantizar, en la novela, la autonomía de voces narrativas, de conciencias y sus respectivos mundos. *Cartas*

⁹⁸⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. Cit.* p. 79.

⁹⁸⁹ *Ibíd.* p. 391.

⁹⁹⁰ *Ibíd.* pp. 88-89.

⁹⁹¹ Mikhail Bajtín: “La novela polifónica de Dostoievski y sus presentación en la crítica” en *Problemas de....op. cit.* p. 70.

cruzadas, a pesar de ser la novela más referencial de Darío Jaramillo, gracias a la estructura polifónica, expresa también en cierto modo la dinamitación de la noción de consenso y la relatividad de la verdad que marcan la posmodernidad. La novela–diario íntimo, en principio, no ofrece tal diversidad de puntos de vistas por basarse en un género que pone al individuo sólo frente a su interioridad, sin otro interlocutor que su propio “yo”. Por eso, el diario íntimo constituye un instrumento eficaz para indagar en la vida interior del individuo, por estar íntimamente ligado al monólogo. Sin embargo, si el entroncar con el género epistolar queda inscrito en una línea todavía bastante tradicional, con el diario íntimo, Darío Jaramillo renueva más, aportando un aire de frescura posmoderna al género.

IV.3.2. El referente de La novela–diario íntimo como modelo: entre tradición y posmodernidad

El origen del diario íntimo se sitúa en el siglo XVIII. No obstante, esta forma de escritura secreta empieza a salir a la luz a partir de finales del siglo XIX, para conocer su máxima expansión en el siguiente siglo, con un florecimiento inigualable de publicaciones póstumas de diarios íntimos. La necesidad por parte de muchos escritores y artistas de dejar, ellos mismos, testimonio de sus propias personas, indica una sensibilidad creciente hacia el intimismo. Se pueden citar nombres como los de Søren Kierkegaard, Maine De Biran, Henri Frédéric Amiel, Stendhal, o André Gide.⁹⁹² El yo se convierte en un valor privilegiado, por lo que la literatura adopta, también, la forma de diario íntimo para indagar en lo más interior de la persona y afirmar la individualidad sobre la sociedad y cualquier otra forma de organización social.

Existe, pues, una correlación entre la crisis de la institución social, el desarrollo del intimismo y la conciencia de la individualidad. Sin embargo, las cuestiones de

⁹⁹² Michèle Leleu, en su estudio sobre el diario íntimo, propone una lista de doscientos tres autores de diarios íntimos. Véase Michèle Leleu: *Les journaux intimes*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 1952, pp. 327-336.

identidad y la necesidad de autoconocimiento a través del recogimiento hacia la propia interioridad, quizás, se plantean más al hombre cuando experimenta el doloroso sentimiento de vivir “un drama solitario” en medio de la masa. Este sentimiento de soledad y de un presente oscuro que se percibe en los diarios de los diaristas del siglo XIX es, como señala Alain Girard, lo que experimenta, también hoy, el hombre contemporáneo.⁹⁹³ En un medio social donde ya no hay ningún eje que nos sostenga, la socialización aparece como mucho más compleja. Kenneth J. Gergen habla de “la esfumación del concepto de un yo auténtico considerado como unidad de características reconocibles”. En efecto, en las condiciones posmodernas, las personas existen en un estado de construcción y reconstrucción permanente, por lo que se asiste a una “escisión multifrenética del individuo en mil fragmentos”.⁹⁹⁴ Éste, enfrentado al problema de la incomunicación, la conciencia de su individuación y el ansioso cuestionamiento sobre su lugar en el mundo, tiende a la introspección y al diálogo con su yo. Por todas esas razones, se puede afirmar con Alain Girard que el diario íntimo se convierte en un verdadero fenómeno de moda en una época contemporánea en que el hombre vive un periodo de máxima inquietud, acechado por la incertidumbre, cuando se interroga sobre su ser y su porvenir. Por lo tanto, seamos diarista o no, estos problemas y preguntas existenciales de los que trata el diario íntimo nos conciernen a todos:

Il [le journal intime] se développe à mesure que la société prend les traits que nous lui connaissons, quand les foules grandissantes, au visage anonyme, se concentrent dans des villes qui ne cessent de croître, quand toutes les valeurs sont discutées, quand dans un monde désacralisé, déshumanisé peut-être, l'individu s'interroge autant que jamais sur son destin, de découvre ce que nous appelons aujourd'hui l'angoisse et l'absurde.⁹⁹⁵

⁹⁹³ Alain Girard: “El diario como género literario” en *Revista de Occidente*, (1996), N° 182-183, pp.31-38.

⁹⁹⁴ Kenneth J. Gergen: *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 26-27.

⁹⁹⁵ Alain Girard: « Le Journal intime, un Nouveau genre littéraire » en *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises* (1965), N° 17, pp. 99-109.

Nos enfrentamos, todos, a temas universales como la huida del tiempo, la dificultad de comunicarse con el otro, el amor imposible, el fracaso de las ambiciones. Todos ellos son intrínsecos a la inquietud humana, pero se sienten y retoman desde una perspectiva nueva.⁹⁹⁶ La existencia de “ciber–diaristas” es un ejemplo muy ilustrativo de este cambio de perspectiva. El diario íntimo se abre, hoy, a la tecnología y, a través de páginas *web* exclusivas a los abonados, los “ciber–diaristas” comparten sus diarios íntimos con otros blogueros, con el objetivo de leerse mutuamente, juzgarse. Con esta nueva forma, el diario íntimo real cobra el mismo estatus que el diario íntimo ficticio y, se convierte, hoy, en un escrito colectivo que cambia la visión de la intimidad y rompe el modelo original de comunicación del género, o sea, el círculo cerrado en que el mismo diarista es a la vez autor y lector de sus propios escritos.⁹⁹⁷

La novela de la modernidad se caracteriza, particularmente, por la recepción del diario íntimo en la literatura. Además de su marcado interés por dar más protagonismo a la realidad psicológica de sus personajes, la publicación de diarios íntimos póstumos, sobre todo, el diario de Amiel, tiene como impacto el nacimiento de una producción de novelas de ficción que adoptan esta forma de escritura. No obstante, en comparación con una literatura francesa que se sitúa entre las más destacadas, hay una muy pobre presencia de diarios íntimos ficticios, en la literatura hispanoamericana moderna. Se pueden citar, sin embargo, novelas–diarios íntimos como: *De sobremesa* (1896) del colombiano José Asunción Silva, *La novela de las horas y de los días* (1903) del argentino Manuel Urgarte, *La sombra inquieta* (1915) del chileno Hernán Díaz Arrieta (Alone) o *Bajo las lilas* (1923) del peruano Manuel Beingolea.⁹⁹⁸ Con el tiempo, el

⁹⁹⁶ Alain Girard: « Le Journal intime, un Nouveau genre littéraire » ...*lo. Cit.* p. 103.

⁹⁹⁷ Véase Anne Cauquelin: *L'exposition de soi. Du journal intime aux webcams*, Paris, Eshel, 2003, p. 56.

⁹⁹⁸ José Asunción Silva: *De sobremesa (1887-1896)*, Bogotá, Cromos, 1925; Manuel Urgarte: *La novela de las horas y de los días*, Paris, Garnier Hermanos, Libreros –Editores, 1903; Hernán Díaz Arrieta (Alone): *La sombra inquieta*, Santiago de Chile, Imprenta New York, 1915; Manuel Beingolea, *Bajo las lilas*, Lima, University society, 1923.

interés de la literatura por el diario íntimo ha disminuido de manera considerable. Resulta paradójico este desinterés que se nota en la novela contemporánea, cuando se constata la gran tendencia al diario íntimo real en los tiempos actuales, un vestido que parece haber sido tallado a la medida del hombre contemporáneo, escindido y acechado por la duda sobre su propia persona. Como en el caso de la novela epistolar, la novela-diario íntimo ya no tiene tanto auge como tuvo durante el siglo pasado. Según nuestro conocimiento, la literatura colombiana contemporánea sólo cuenta con dos novelas: *La voz interior* de Darío Jaramillo y *El último diario de Tony Flowers* (1994) de Octavio Escobar Giraldo.

La literatura de hoy tiende más a una forma de narcisismo que se muestra en la indagación en los procesos de la creación literaria y sus problemas en la novela. Deja un poco al margen la preocupación exacerbada por el intimismo y los sondeos en el alma del personaje. Por esta razón, Béatrice Didier considera que, si quiere seguir teniendo cabida en la novela contemporánea, el diario íntimo ya no puede hacerlo conservando la misma forma que tenía durante los siglos anteriores. Según ella, sus posibilidades de supervivencia y de desarrollo residen en la conversión de la vocación literaria en su principal objetivo. Ser un aprendizaje del oficio de escritor, constituer una envoltura literaria que hospeda todas las formas disidentes, ser la matriz misma de la obra en gestación tienen que ser, en adelante, sus principales metas:

À notre époque où la notion d'individu et du "moi" est gravement battue en brèche, le journal intime, sous la forme qu'il a connue au XIX siècle et dans la première moitié du XX siècle, ne semble plus guère possible. En revanche il a toutes les chances de connaître un grand développement s'il est considéré comme une enveloppe littéraire permettant d'abriter toutes les formes dissidentes, fragments de poèmes, romans en miettes, s'il est à la fois un merveilleux exercice d'écriture [...], et la matrice de l'œuvre en gestation. La vocation matricielle du journal intime –assez dangereux si le journal n'est que le prétexte à l'épanchement du moi– devient, au contraire, admirablement

féconde, si le journal est un texte engendrant d'autres textes, une genèse permanente.⁹⁹⁹

Por su estructura, tanto *El diario de Tony Flowers* como *La voz interior* de Darío Jaramillo parecen ser novelas que responden, en cierto modo, a esta nueva vocación literaria del diario íntimo. El protagonista de Escobar Giraldo en esta novela lo declara como “algo tan anticuado”.¹⁰⁰⁰ El mismo escritor argumenta, a su vez, que: « Un diario en el siglo XX es inconcebible como un diario del pasado, que eran largos, prolijos, de gran interiorización. No, ahora un diario casi debe ser una colección de fragmentos y eso hice en mi obra ». ¹⁰⁰¹ Se verá, más en adelante, cómo estas dos novelas acatan este nuevo imperativo señalado por Béatrice Didier.

Al fin y al cabo, y a pesar del imprescindible cambio de perspectiva exigido por las realidades de un contexto literario nuevo, el diario íntimo sigue siendo, incontestablemente, la forma de escritura en primera persona que mejor sirve para reflejar la imagen del yo. Esto se explica, por una parte, por una mayor reducción del grado de apertura hacia fuera, hacia el mundo exterior y el pasado. Por otra parte, el diario íntimo permite la emergencia del yo en primer grado, un yo que se manifiesta directamente, sin trabas de ninguna índole. En él, también, la subjetividad alcanza su punto de máxima expresión porque se impone sobre cualquier norma de escritura y de comunicación. La ausencia de elección de un modo de escritura es la ley del diarista que

⁹⁹⁹ Béatrice Didier: *Le Journal...op. cit.* p. 193. “En nuestra época en que la noción de individuo es gravemente atacada, el diario íntimo, bajo la forma que tenía en el siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX, parece ya imposible. Tiene, al contrario, todas las posibilidades de conocer un gran desarrollo si es considerado como una envoltura literaria que permite hospedar todas las formas disidentes, fragmentos de poemas, novelas en pedazos, si es a la vez, un maravilloso ejercicio de escritura [...]. Y la matriz de la obra en gestación. La vocación matricial del diario íntimo –bastante peligrosa si el diario sólo es el pretexto para la confesión del yo-se vuelve, al contrario, admirablemente fecunda, si el diario es un texto que engendra otros textos, una génesis permanente”. La traducción es mía.

¹⁰⁰⁰ Octavio Escobar Girardot: *El último diario de Tony Flowers*, Manizales, Centro de Escritores de Manizales, 1995, p.57.

¹⁰⁰¹ Véase en Orlando Mejía Rivera, “Conversación con Escobar Giraldo” en: *La generación mutante: nuevos narradores colombianos*, Manizales, Centro Editorial de la Universidad de Caldas, 2001, pp. 182-194.

consigna lo que le viene a la mente, sin obedecer a ninguna otra cronología.¹⁰⁰² Como se consigna en *El diario de Amiel*, considerado como el arquetipo del género, como el diario íntimo mismo,¹⁰⁰³ «le Journal [...] dispense de faire le tour des sujets, il s'arrange toutes les redites, il accompagne tous les caprices et méandres de la vie intérieure et ne se propose aucun but».¹⁰⁰⁴ Definido como una escritura que registra, siguiendo los días, las actividades e impresiones de un sujeto frente a sí mismo,¹⁰⁰⁵ el diario íntimo pone el acento en la parte más secreta de nuestro ser, la que no solemos revelar a los demás, o que sólo revelamos a algunas personas privilegiadas o confidentes. Intenta captar la individualidad, lo más específico de la persona. No obstante, si nos limitamos sólo a estos puntos, el diario íntimo se podría confundir, a través de algunos de sus aspectos, con otros tipos de escritura del yo como: las memorias, las confesiones, la novela autobiográfica o los cuadernos y *carnets*. Por eso, como propone Alain Girard en su interesante estudio sobre el género, es necesario compararlo con estos otros géneros del yo, para trazar sus fronteras y determinar sus especificidades.

Resulta más fácil determinar la diferencia entre el diario íntimo y las correspondencias o la novela autobiográfica. Como ya se ha visto anteriormente, las epístolas, a pesar de revelar la interioridad de los personajes, son un instrumento de diálogo y de comunicación entre dos conciencias, por lo que el remitente tiene que desarrollar, explicarse y hacerse entender por el destinatario. Sólo en este punto, se opone al diario íntimo que es una escritura celosamente privada, autorreflexiva, que establece un diálogo con un esquema diferente: el diarista se habla a sí mismo, se mira y

¹⁰⁰² Véase Alain Girard: « Introduction » en *Le Journal intime*, Paris, Presses Universitaires, 1986, p. IX.

¹⁰⁰³ Alain Girard : *Le journal...op. cit.* p. 425.

¹⁰⁰⁴ Henri Frédéric Amiel : *Fragments d'un journal intime* (Tomo III), Edición a cargo de Bernard Bouvier, Genève, Georg et Cie, 1922, p. 105.

¹⁰⁰⁵ Nora Catelli: “El diario íntimo: una posición femenina” en *La era de la intimidad. Seguido de: El espacio autobiográfico*, Argentina, Beatriz Viterbo Editora, 2007, pp. 45-58.

se cuestiona. No necesita abrirse al otro, comunicarse con él.¹⁰⁰⁶ El autobiógrafo comparte con él la misma vocación de tomar una fotografía de su vida interior, pero su texto tiene un destinatario, el público. Asimismo, la imagen que ofrece a éste en la novela autobiográfica es el fruto de una larga reflexión, de unos preparativos y arreglos previos sobre un destino ya resuelto.¹⁰⁰⁷ El diarista, al contrario, es incapaz de poner bastante distancia respecto de sí mismo para tener un juicio de conjunto sobre su vida y su destino, y fijarse en una actitud. Queda atrapado, estancado en el momento presente, amarrado a su tormento como a una cadena, por lo que mientras escribe su diario, permanecen su drama interior y la búsqueda de su yo:

En définitive, le journal apporte une image de la personne dans les moments où elle ne se possède pas elle-même, mais se cherche et s'interroge parce qu'elle ne s'est pas trouvée. Le sujet n'ignore pas qu'il ne peut pas se connaître et se saisir en tant que sujet, hors de l'acte par lequel il se crée lui-même. Quand il se regarde, parce qu'il n'a pas pu parvenir à se créer, il est tout objet ou toute passivité, absent de lui même, comme il est séparé de la communauté des hommes, étendant à l'univers entier le doute qui est en lui.¹⁰⁰⁸

Este mismo vivir cada instante en el instante y, este perpetuo sufrimiento del yo del diarista que intenta dar a su vida actual una realidad que le está escapando de manera continua, porque está sujeto a lo contingente y lo accidental, es lo que le diferencia del autor de las memorias. En éstas, el narrador escribe *après coup*, cuando el tiempo ya descubre sus perspectivas, o sea, cuando se puede trazar la génesis de la historia personal del memorista y definir un punto de conclusión de dicha historia. La vida se concibe, también, como una totalidad y prevalece una línea general de conducta que reconstruye el pasado, pero como un todo armonioso. El yo en las memorias, a

¹⁰⁰⁶ Alain Girard: *Le Journal...op. cit.* pp. 19-20.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.* pp. 20-34.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.* p. 513. "En definitivo, el diario ofrece una imagen de la persona en los momentos en que no se posea ella misma, pero en los que se busca y se interroga por no haberse encontrado. El sujeto no ignora la imposibilidad de conocerse y captar como sujeto, fuera del acto de escribir por el que se crea el mismo. Cuando se mira, porque no ha podido crearse, es todo objeto o toda pasividad, ausente de él mismo, como separado de la comunidad de los hombres, transfiere la duda que está en él, a todo el universo". La traducción es mía.

pesar de los fracasos, es un yo que se recobra y se recupera a través del sentimiento de éxito. Es un yo glorioso.¹⁰⁰⁹ Los cuadernos y *carnets* presentan mayor dificultad a la hora de trazar sus fronteras con el diario íntimo porque comparten más afinidades y similitudes con él. Se caracterizan por la misma estructura fragmentaria y suelen hospedar una variedad de textos de tipos muy diversos: borradores, notas de lecturas, reflexiones generales, esbozos de futuras obras etc. Asimismo, tanto para el autor de los cuadernos como para el autor de los diarios tienden a informar sobre el drama interior, a penetrar en la intimidad para revelar la personalidad, los secretos sobre su propia persona y su conducta. Pese a estas similitudes, existen, sin embargo, diferencias fundamentales que permiten trazar de manera muy clara las fronteras entre los dos géneros. Recurriendo una vez más al estudio de Alain Girard, se pueden destacar tres puntos de ruptura que marcan la diferencia entre los dos géneros. En primer lugar, en los cuadernos, la nota dominante es el enfoque sobre la intimidad de los pensamientos de su autor, independientemente de las circunstancias fortuitas de su vida. En segundo lugar, las notas de los cuadernos se inscriben fuera del tiempo, mientras que el instante fugitivo, siempre repetido, es lo que constituye la razón de ser de todo el diario íntimo. El crítico francés propone, finalmente, clasificar todos los textos escritos al día a día y de manera más o menos seguida y continua, en el último género. En tercer lugar, la seguridad del autor de los cuadernos sobre su propia persona contrasta con la incertidumbre y la duda sobre su propia persona que acechan, de manera constante, al diarista.¹⁰¹⁰

Una vez reseñados todos esos puntos de convergencia y, también, de divergencia entre los diferentes tipos de escritura del yo, resulta más cómodo fijar con claridad, exactitud y precisión los rasgos característicos fundamentales del diario íntimo. La

¹⁰⁰⁹ Alain Girard : *Le Journal...op. cit.* p. 19.

¹⁰¹⁰ *Ibid.* pp. 20-29.

mayoría de los estudios sobre la tipología del género señalan los siguientes puntos: una escritura que se hace día a día, la estructura fragmentaria, la falta de lógica del relato, la focalización en la intimidad del diarista que se convierte en el centro de observación y la convergencia de la escritura. La paternidad del texto es, también, asumida por el mismo diarista que habla desde el pronombre personal “yo”, dialoga consigo mismo por lo que es, a la vez, sujeto y objeto de su propio discurso.¹⁰¹¹ Sin pretender suprimir totalmente la presencia del mundo exterior, el diario íntimo limita al máximo su apertura hacia éste, para centrarse en la interioridad. Por eso, otro de sus rasgos determinantes es el estatus y el funcionamiento de estos elementos exteriores, dentro del texto del diarista. Las relaciones con el otro o los eventos exteriores sólo interesan al diarista por la resonancia o la refracción que tienen en su conciencia. Por esa razón, no tienen existencia propia en el diario íntimo, son objetos en sí y no realidades por lo que sólo constituyen una ocasión para que el sujeto esté más avisado, en la vida.¹⁰¹²

Pero, como subraya Michal Glowinski, el relato en primera persona sigue los preceptos de la *mimésis formelle* que se basa, por cierto, en la imitación mediante una forma dada, de modos de discurso literarios, paraliterarios y extraliterarios, y según un procedimiento relativamente común del lenguaje ordinario. Se apoya sobre formas de expresión socialmente determinadas, generalmente, profundamente enraizadas en una cultura dada. El diario íntimo y las memorias entrarían en esta categoría de formas de expresión, pero Glowinski hace bien en señalar que el fundamento mismo de la *mimésis formelle* está en la tensión que se crea, gracias a la falta de subordinación total de la

¹⁰¹¹ Véase: Béatrice Didier: *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976 ; Jean Rousset: «Un genre ambigu. Le journal intime» en *Le lecteur intime de Balzac au journal*, Paris, Librairie José Corti, 1986, pp. 141-218; Enric Bou: «El diario periferia y literatura» en *Revista de Occidente* (julio-agosto 1996), N° 182-183, pp.121-135.

¹⁰¹² Véase Alain Girard: *Le journal...op. cit.* p. 4; Javier Del Prado Biezma (coord.): “Novelas –diario: algunas características del género” en: *Autobiografía y modernidad literaria*, Cuenca, Universidad de Castilla- La Mancha, 1994, pp. 258-262.

forma “imitante” a la forma “imitada”. El siguiente capítulo, explica el *modus operandi* de la *mimésis formelle*:

“L’imitation” ne se réduit pas à l’exercice d’un choix; c’est la collision violente des règles hétérogènes. Dans l’opération, la forma qui accomplit “l’imitation” joue un rôle fictif, car sous l’apparence d’une reproduction plus ou moins complète elle introduit les éléments “imités” à l’intérieur du champ que régissent ses structures propres: un roman qui prend pour modèle à imiter la structure du Journal intime, ou celle des Mémoires, fictionalise cette structure, et en conséquence fait apparaître des caractéristiques différentes de celles que manifestait le modèle dans son domaine d’origine. La mimésis formelle ne se fonde donc jamais sur une assimilation totale ou sur le transfert complet des principes structurels d’un mode d’expression dans un autre. Elle se ramène plutôt à un ensemble d’analogies qui doivent suggérer l’identité, mais en même temps témoigner de l’impossibilité d’atteindre cette identité.¹⁰¹³

La adaptación a la novela de un género extra-literario como el diario íntimo supone, pues, siempre cierta alteración de su estructura fundacional. Darío Jaramillo tributa homenaje de sumisión y respeto a las exigencias del género dentro de su novela. *La voz interior* queda marcada, en algunos de sus aspectos, por su fidelidad hacia el diario íntimo tradicional. Confirma el lugar común que asigna al género un papel determinante en el proceso de autoconocimiento y, que bien se transluce en la siguiente definición que nos ofrece Dolores Phillips sobre el género:

Por la forma reflexiva, el diario puede definirse como proceso de conocimiento de sí y entenderse como manifestación de la voluntad de ser una conciencia, cuya existencia no se siente sostenida más que por el trabajo de creación de sí, a través de la escritura (de sí).¹⁰¹⁴

¹⁰¹³ “Michal Glowinski: «Sur le roman à la première personne» en *Poétique* (1987), N° 72, pp. 497-507. “La imitación no se reduce al ejercicio de una elección, es el choque violento de las reglas heterogéneas. En la operación, la forma que cumple la imitación desempeña un papel ficticio, porque bajo la apariencia de una reproducción más o menos completa, introduce elementos imitados en el campo que rige sus propias estructuras: una novela que toma como modelo que imitar la estructura del diario íntimo o la de las memorias, fictionaliza esta estructura y, en consecuencia, hace aparecer características diferentes de las que hacía gala el modelo original. La mimesis formelle no se fundamenta en una total asimilación o en el traslado completo de los principios estructurales de un modo de expresión en otro. Aporta más bien una serie de analogías que deben sugerir la identidad, pero al mismo tiempo, testificar la imposibilidad de alcanzar esta identidad”. La traducción es mía.

¹⁰¹⁴ Dolores Phillips-López: *La novela hispanoamericana del Modernismo*, Genève, Slatkine, 1996, p. 166.

Por consiguiente, la misma búsqueda de sí que motiva a cualquier diarista es, también, el motor que pone en marcha el repliegue de Sebastián Uribe en su recogimiento íntimo, a través de la escritura. Así lo confirman el análisis y la conclusión del abuelo Riley, el cual se encarga de guiar a su nieto en una época de gran confusión, cuando no sabe qué rumbo tomar en su vida:

Tú no tiene ninguna vida interior, no conoces tus limitaciones, no sabes de qué eres capaz, no tienes ni idea de qué tienes qué corregir de ti mismo y menos sabes cómo corregir tus malos hábitos. Tú no asocias práctica con teoría ni teoría con práctica. También eres indolente. Deberías llevar un diario. Si aprendes a tener una vida interior, sabrás no competir sin necesidad de ser indolente y también sabrás organizar grandes esfuerzos que derroten la inconstancia.¹⁰¹⁵

El diario íntimo es, pues, un medio para conocerse a sí mismo, un aprendizaje para disciplinarse, con el fin de buscar y encontrar su yo. Sin embargo, todo ello resulta una empresa imposible porque el yo es una entidad que se escapa y se esfuma sin cesar, una entidad que se niega a la estabilidad. El abuelo Uribe, con la advertencia que le hace a su nieto, plantea el problema de todo diarista: la imposibilidad de lograr una imagen fija del yo, una estabilidad emocional y psicológica:

Nunca te vas a conocer a ti mismo. Nunca vas a dejar de reconocer tus fallas. Siempre te reclamarás más vida interior, siempre te sentirás indolente, inconstante, irreflexivo... [...] Es una tarea sin fin. No es algo que puedas dar por terminado. Si lo haces, estás muerto.¹⁰¹⁶

El yo del intimista, finalmente, sólo existe a través de esa búsqueda que justifica su razón de ser: “Lo importante es discutir con uno mismo. Llevarse uno mismo la contraria”.¹⁰¹⁷ Además, la eterna permanencia en este estado de inestabilidad del yo hace que la búsqueda de sí del diarista esté marcada por un sentimiento de fracaso, una relación conflictiva del yo con su propia persona. En efecto, son frecuentes las tomas de

¹⁰¹⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* pp. 174-175.

¹⁰¹⁶ *Ibíd.* p. 184.

¹⁰¹⁷ *Ibíd.* p. 184

conciencia del protagonista de *La voz interior* respecto al asunto. Siempre en estado de interrogación sobre su propia persona, se autoanaliza constantemente para dar sentencias que tienden más bien a reflejar las debilidades de su yo, en vez de enfatizar sus puntos fuertes: «Soy un cero a la izquierda. Ni siquiera pude hacer una carrera en la universidad. Me creía el mejor y soy de lo peor. Un incapaz: por indolente, por picaflor, porque no sé pensar. Mi única cualidad es que me gusta el tenis».¹⁰¹⁸ En otra página, descubre durante su examen de conciencia que no es mejor que sus semejantes de quienes reniega: «No soy distinto de la mi especie, la especie equivocada. Como todos los hombres, soy mezquino y agresivo, dañino y falso».¹⁰¹⁹ Todo eso genera cierto sufrimiento en el intimista que parte desde la postura de un yo que no tiene un pleno conocimiento de sí, y que va descubriéndose mientras indaga su interior. Pero, mientras progresa en la autoconciencia, toma conciencia de sus propias debilidades y defectos, y al mismo tiempo, no se acepta como es. Asimismo, el diarista queda marcado por la aflicción generada por la frustración de la búsqueda de perfeccionamiento de su persona. El protagonista de la última novela de Darío Jaramillo aspira a ser un católico formal que sigue al pie de la letra los preceptos de su religión, sin embargo, a pesar de su voluntad, nunca logra serlo:

El primer, el único mandamiento es amaos los unos a los otros. Y mi primer pecado, que abarca todos los demás pecados, pecador irredento redimido por Cristo, consiste en que no puedo cumplir de corazón con ese mandamiento. Ignoro, Señor de mis entrañas, cómo dominar ese corazón mío hecho de terquedades, de razonamientos y de palabras. Pago mi culpa, intento atenuar mi pecado esforzándome en no hacer daño a nadie, en ser amable. Mis otros pecados, Señor, son los del hereje. En la intimidad de esta libreta, en la intimidad de mi intimidad que tú conoces, Señor, no acepto la institucionalidad de tu Iglesia, me ofuscan tus sacerdotes y tus obispos me logran llevar a los límites de la furia. Trata con benevolencia, Señor, este mortal pecado de pensamiento. Te prometo mantener en silencio esta enfrenta a tu Iglesia y sus ministros.¹⁰²⁰

¹⁰¹⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 176.

¹⁰¹⁹ *Ibíd.* p. 358.

¹⁰²⁰ *Ibíd.* p. 343.

Esta imposibilidad visibiliza, en grado máximo, su drama interior que resulta de la frustración por no conseguir ser el modelo ideal de un yo soñado, que siempre permanece en un estado de objetivo inalcanzable. Por todas esas razones, el diario íntimo siempre pone en escena un yo disidente, angustiado, inquieto, acechado por la duda sobre su propia persona, en resumen, un yo en conflicto consigo mismo. A pesar de tratar muchos temas, de escribir sobre cualquier cosa, a veces triviales como las listas que suele consignar en su diario,¹⁰²¹ Sebastián Uribe no busca sosiego en el autoexamen de su interioridad. Es más, amarrado con cierta pasión a su dolor de existir, se parece a un sadomasoquista que se deleita en torturarse y humillarse constantemente, por lo que el diario es “este cuarto de torturas, este cuaderno de autoflagelaciones”.¹⁰²² Experimenta, asimismo, cierto placer en “ahuyentar o comprender las angustias y el veneno”.¹⁰²³ El diálogo solitario con su propia persona es, muy a menudo, el testimonio de su malestar y su confusión. El diario íntimo es, ante todo, un campo de batalla donde el yo se confronta, con cierta regularidad, con sus demonios personales. Su recogimiento interior a través de la escritura intimista es un medio para dar voz a todo este sufrimiento silencioso que consume por dentro su alma y, amenaza con acabar con su cordura y con su vida. El siguiente párrafo evidencia todo lo que significa el diario para él:

Hacer de este cuaderno una confesión tan abierta, que lo conduzca a las llamas cuando haya dicho todo, cuando cumpla su única función de servir de alcantarilla de las voces oscuras de mis adentros, voces que gritan y piden desbordarse de las reglas de moral y urbanidad de la literatura. Y claman por la memoria más desvergonzadamente sentimental, más cacofónica, desordenada, repetitiva, esquizofrénica, paranoica y agresivamente escrita. No esquizofrénica: esquizofrénica. No quiero tomar en cuenta ninguna norma de higiene literaria. Quiero usar la escritura para vomitar. Esto se llama el vomitorio, el sumidero.¹⁰²⁴

¹⁰²¹ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* pp. 41-42.

¹⁰²² *Ibíd.* p. 179.

¹⁰²³ *Ibíd.* p. 242.

¹⁰²⁴ *Ibíd.* p. 240.

De acuerdo a cuanto se ha sostenido hasta ahora, se constata que la redacción del diario íntimo es un proceso activado por el malestar y el sufrimiento del yo, en discordia con una imagen de sí que tiene dificultades en aceptar fácilmente. Como subraya Nora Catelli, todo esto es lo propio del intimismo. Explica que según la etimología, el origen de algunas palabras que se relacionan con “intimismo” como: “intimidad”, “intimar” o “intimidación” es el sustantivo latino “*Timor*” que significa temor. Por consiguiente, considera lo íntimo como “el lugar donde se encierra el temor” y deduce que: «El modelo de recogerse en la intimidad para escribir un diario íntimo no implica la búsqueda de placidez, sino al contrario un encierro contradictorio, angustioso».¹⁰²⁵ Alain Girard corrobora, a su vez, esta idea del recogimiento intimista por considerar el diario íntimo como una escritura que nace desde la conciencia de la fragilidad del sujeto sobre su propia persona y, que pone el acento en los frecuentes momentos de depresión que vive el diarista. Lo que plasma éste, es, sobre todo, la experiencia de un momento de baja tensión, el doloroso sentimiento de su existencia. He aquí lo que dice al respecto:

L'intimiste n'écrit pas à n'importe quel moment, mais seulement à ceux où il sent qu'un ressort se brise en lui, quand il prend conscience de ce qui aurait pu être et qu'il essaie de sauver d'une sorte de naufrage. Il prend la plume lorsque fléchit l'élan qui le portait au dehors, vers les autres ou vers l'action, lorsqu'un sentiment de retombée l'envahit.¹⁰²⁶

La voz interior guarda, también, otra relación de fidelidad con el modelo de diario íntimo clásico. En ella, se reivindica no sólo la libertad de escritura que implica el diario íntimo,¹⁰²⁷ sino que también, se apela a un respeto más riguroso por la intimidad y la privacidad. Sebastián Uribe se indigna por cualquier forma de violación de una forma de escritura que tiene como vocación ser absolutamente secreta. Declara que:

¹⁰²⁵ Nora Catelli: “El diario íntimo: una posición femenina” en *La era de la....op. cit.* pp. 45-58.

¹⁰²⁶ Alain Girard: *Le Journal...op. cit.* p. 518.

¹⁰²⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 37.

El diarista que piense en el lector es un farsante. Publicar un diario íntimo es una violación descarada. Leer un diario íntimo sigue siendo una intromisión, aunque esté impreso por un violador de intimidades. Si algún día escribo un diario íntimo, lo voy a hacer con una clave cifrada, que me sirva a mí para repasar, pero que nadie más pueda entender.¹⁰²⁸

En principio, salirse del mundo y recluirse en la propia intimidad permite actuar al margen de toda coacción. Por esa razón, el diarista dispone de un ámbito de libertad sin testigos en su diario íntimo, lo que le permite exponerse en toda su desnudez, hasta rozar, a veces, los límites del impudor. La oposición del diario íntimo al exhibicionismo y al voyeurismo impone, naturalmente, un esquema de comunicación caracterizado por el autodesinatario y la autocomunicación. Jean Rousset habla de una comunicación en un “*circuit fermé*” que excluye cualquier otro lector que no sea el propio redactor, por lo que implica relecturas que pueden desembocar en otras reflexiones.¹⁰²⁹ Leonidas Morales T. habla, a su vez, de una especie de grado cero de la comunicación y argumenta que el diario íntimo obedece a un proyecto de escritura replegada sobre sí misma, una escritura que es un secreto y cuyo guardián es el propio autor del diario íntimo, que se desdobra en su propio lector.¹⁰³⁰ La aplicación de este principio comunicacional del género dentro de la novela de Darío Jaramillo lleva a su protagonista a ser, a la vez, objeto y sujeto de su propio discurso: «Y ahora quiero salirme y escribir sólo para mí, escribir para explorarme, no dejar recoveco oscuro con telarañas, indagar zonas secretas, responder por mí».¹⁰³¹ A lo largo de sus escritos,

¹⁰²⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p.74.

¹⁰²⁹ Jean Rousset: *Le lecteur intime de Balzac au Journal*, Paris, Librairie José Corti, 1986, p. 145. Jean Rousset señala, sin embargo, la posibilidad de existencia de un destinatario otro que el propio diarista en el diario íntimo. Pero, subraya que sólo es una pseudo-destinación, porque se trata muy a menudo de un narratorio externo, un posible receptor que el diarista nombra y/o quien se dirige en su texto. No obstante, este posible receptor es condenado a la virtualidad y el autor del diario íntimo no piensa en transmitirle, en vida, su texto. Es un *allocutaire* no receptor. Véase Jean Rousset: “Le journal intime, texte sans destinataire?” en *Poétique* (1983), N° 56, pp. 435-443.

¹⁰³⁰ Leonidas Morales T: *La escritura de al lado. Géneros referenciales*, Chile, Cuarto Propio, 2001, p. 121.

¹⁰³¹ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 242.

aparecen fórmulas como: “Si lo que acabo de escribir es cierto”,¹⁰³² “me releo y descubro que”,¹⁰³³ o “releo las preguntas y me doy cuenta”¹⁰³⁴, las cuales confirman la tendencia del diarista a volver, siempre, una y otra vez sobre sus escritos anteriores. Cerrado al juicio del mundo exterior, éste se convierte en el propio juez de su conciencia, en su propio censor. Exiliado en su interioridad, Sebastián Uribe se enfrenta sólo con sus propios escritos para inquirirlos y detectar las mentiras piadosas que contienen y que le alejan de su verdad más profunda. El siguiente capítulo es bastante ilustrativo en este sentido. La pérdida que sufre Laura Arango por la muerte de su hermano Eleázar, una circunstancia que hubiera requerido de él, como antiguo novio y según las reglas de conducta social, hacer muestra de su compasión hacia ella, le enfrenta a su más cruda verdad. Descubre que no es capaz de fingir, que en el más interior de su ser anida un deseo de venganza hacia ella. Por eso, se desmiente él mismo y se denuncia a sí mismo como embustero:

Si estuviera en Medellín tendría el deber social de buscar a Laura. Y no la quiero ver, menos en una situación en que las expresiones de solidaridad se confunden con las de ternura. Desde fuera, un abrazo de humana compasión es idéntico a un abrazo de deseo. Esto que digo puede ser una forma de encubrir mi verdad más íntima, que un abrazo se me convertiría en un deseo reivindicativo o, mejor, vindicativo, de acostarme con Laura. Un acto de posesión con su componente agresivo. No un acto de amor sino un sometimiento machista. Es bueno estar acá y limitarme a una tarjeta, ojalá la más convencional.¹⁰³⁵

Rastreados todos estos puntos que relacionan *La voz interior* con la tipología clásica del género, nos damos cuenta una vez más, de la fidelidad de la narrativa de Darío Jaramillo a una línea que empieza desde *La muerte de Alec*, que consiste –como ya se ha visto con la novela epistolar– en el retomar algunos géneros marginados en la literatura contemporánea, pero, siempre con el intento de darles un nuevo vigor, un

¹⁰³² Darío Jaramillo Agudelo: *La voz....op. cit.* p. 131.

¹⁰³³ *Ibid.* p.38.

¹⁰³⁴ *Ibid.* p. 310.

¹⁰³⁵ *Ibid.* pp. 161-162.

toque muy personal. La tradición, como ya se ha repetido a lo largo de la investigación de su narrativa, constituye una permanente fuente de inspiración para Darío Jaramillo, un material a su disposición del que se aprovecha para construir sus ficciones, pero nunca renuncia a dejar, en sus novelas, marcas de su consciencia como hijo de su tiempo. Por eso, *La voz interior* es una novela-diario íntimo que presenta algunos puntos de ruptura con el género tradicional. Siendo éste un escrito que sigue el día a día del diarista, tanto diarios reales como de ficción suelen marcar de manera muy clara el paso del tiempo, con fechas que encabezan los fragmentos. No obstante, este pacto de cotidianidad que marca la secuencia cronológica de la escritura y que Nora Catelli considera como la única exigencia formal del género no es, sin embargo, tan explícito en la última novela del escritor colombiano. Ella afirma, incluso, que: «La presencia de la fecha (o su posibilidad editorial) en el encabezado de la entrada es un requisito ineludible, incluso cuando esté ausente».¹⁰³⁶ Pero como expresa tan bien José Muñoz Millanes, hay que subrayar que «una escritura diarista que debe ajustarse siempre a la retícula del calendario, que impondría un ritmo regular» sólo puede ser una convención.¹⁰³⁷ Hasta ahora, ningún diarista ha logrado respetar de manera rigurosa esta fidelidad de su escritura al día a día, sin nunca saltarse ni siquiera uno. Siempre hay días no señalados, días marcados por el vacío de la escritura.

A pesar de todo este imposible, el diario íntimo se esfuerza, aun, a ir más allá de este respeto de la cotidianidad por intentar hacer coincidir la escritura con lo vivido. Sin embargo, sólo puede ser un pariente próximo del monólogo interior en la medida en que colinda con él, se pone en sus fronteras, pero nunca puede instalarse en su territorio sin violar las reglas de verosimilitud inherentes al género. *La Nausée* de Jean Paul Sartre y *Le dernier jour d'un condamné* (1829) de Victor Hugo son ejemplos de

¹⁰³⁶ Nora Catelli: *En la era de la...op. cit.* p. 109.

¹⁰³⁷ Véase José Muñoz Millanes: “Los placeres de los diarios: el caso de Marià Manent” en *Revista de occidente* (julio-agosto 1996), N° 182.183, pp. 136-146.

novelas–diario íntimo que intentan sincronizar discurso y experiencia.¹⁰³⁸ La misma seducción que operó el monólogo interior sobre Sartre y Hugo en sus novelas diarios y sobre el siglo XIX en general,¹⁰³⁹ es perceptible en *La voz interior*. Aparecen, a veces, en el mismo fragmento, breves pasajes donde la experiencia y la escritura están sincronizadas: «*Madrugada de martes a miércoles: ¿Las tres, las cuatro? No sé y no quiero mirar el reloj. Escribo para convocar el sueño, aunque sea por la fatiga del esfuerzo de escribir acumulada con el aplastamiento íntimo que me apabulla*».¹⁰⁴⁰ No obstante, esta sincronización se rompe súbitamente y el diario reanuda con su forma habitual caracterizada por la dilación entre los hechos y la escritura. “*Desde el sábado no veía a Laura*” introduce los eventos pasados un día antes, con los sentimientos que suponen, cuando ella acaba su relación amorosa con Sebastián:

Mientras preguntaba comencé a oír que mi corazón me retumbaba en el pecho y una fuerza invisible me golpeaba la boca del estómago con puñetazos

¹⁰³⁸ Véase Víctor Hugo, « Le dernier jour d'un condamné » en *Romans*, Tomo I, Paris, Du Seuil, 1963, pp. 205-240; Jean Paul Sartre: *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938. El siguiente pasaje de la novela de Hugo es un ejemplo patente de la pretensión, a veces, del diario íntimo de sincronizar escritura y experiencia: «XXXVIII. Il est une heure et quart. Voici ce que j'éprouve maintenant : Une violente douleur de la tête, les reins froids, le front brûlant. Chaque fois que je me lève ou que je me penche, il me semble qu'il y a un liquide qui flotte dans mon cerveau, et qui fait battre ma cervelle contre les parois du crâne. J'ai des tressaillements convulsifs et de temps en temps la plume tombe de mes mains comme par une secousse galvanique. Les yeux me cuisent comme si j'étais dans la fumée. J'ai mal dans les coudes». Véase p. 235 de la misma edición citada. Sobra subrayar que el estado en que se encuentra el diarista le impide, según las reglas de la verosimilitud, poder escribir todo esto. Parece más inverosímil, aun, lo que pasa en el fragmento « lunes » del diario íntimo de Roquetin en *La nausée* de Sartre. Al mismo tiempo que pasea por la calle, pretende plasmar en el papel sus sentimientos e impresiones que nacen en el momento: « Les maisons. Je marche entre les maisons, je suis entre les maisons, tout droit sur la pavé ; le pavé sous mes pieds existe [...]. Je suis parce que je pense, pourquoi est- ce que je pense ? Je ne veux plus penser, je suis parce que je pense que je ne veux pas être, je pense que je...parce que...pouah! [...]. Est-ce encore moi ? Et ce journal est- ce encore moi ? Tenir le journal existence contre existence, les choses existent les unes contre les autres, le lâche ce journal. La maison jaillit, elle existe ; devant moi le long du mur je passe, le long du mur j'existe, devant le mur, un pas». Véase p.144 de la misma edición citada. Dorrit Cohn aporta una contribución bastante interesante sobre la problemática del diario-íntimo y el monólogo interior. Véase Dorrit Cohn: *La transparente intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (Traducido del inglés por Alain Bony), Paris, Du Seuil, 1981, pp. 237- 262.

¹⁰³⁹ Los héroes de Stendhal: Octave en *Armance*, Julien en *Le Rouge et le noir* y Lucien en *Lucien Leuwen* son sin lugar a dudas entre los personajes que más representan esta tendencia en la novela de la modernidad del XIX. Se caracterizan por la introspección y sus frecuentes monólogos. Georges Blin tiene un interesante estudio sobre ello. Véase: *Stendhal et les problèmes de la personnalité*, Tome I, Paris, Librairie José Corti, 1958.

¹⁰⁴⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 140.

*intermitentes y despiadados. Los síntomas físicos se adelantaban a mi cabal entendimiento de la situación.*¹⁰⁴¹

Pero, como ya se ha señalado, la línea de conducta general es la ausencia de fechas precisas que marcan el principio de los fragmentos, siguiendo, en este sentido, el mismo camino que Víctor Hugo en *Le dernier jour d'un condamné*. Aunque hay algunas fechas señaladas explícitamente, el orden de aparición y la sucesión de éstos en la novela no marcan, de manera explícita, una redacción cronológica que sigue el día a día de la vida de Sebastián Uribe. Al contrario, al sujetar este orden a las necesidades del relato biográfico –los fragmentos aparecen para apoyar la biografía que construye Bernabé sobre la vida de su amigo–, el diario íntimo en *La voz interior*, si no rechaza totalmente la cláusula del respeto de la cotidianeidad, la debilita de manera considerable. Se abandona la secuencia cronológica de su escritura para insertar y adaptar ésta, a otra secuencia cronológica que marca los pasos del tiempo de la historia. El biógrafo se sirve del poema del diario íntimo titulado “Plantas carnívoras” para abordar un aspecto fundamental en el personaje: su pasión por la poesía. Sólo este contexto determina la aparición del siguiente fragmento del diario que arroja luz sobre dicha pasión, y no el respeto a la cronología de la escritura diarista. Declara él mismo lo siguiente: «El inesperado final de ese día, un poema que luego incluiría en Liturgia de los bosques, me sirve de vuelta de tuerca completa para referirme al hallazgo más importante de Sebastián el primer año de la universidad: la poesía».¹⁰⁴² A renglón seguido, por el imperativo de una progresión lógica en su argumentación, aparece otro fragmento del diario que atestigua el descubrimiento de las inclinaciones poéticas de Sebastián: «Vivo momentos de encantamiento que creo que puedo expresar con palabras. Si lo que acabo de escribir es cierto, resulta que soy poeta y pensarlo de mí es

¹⁰⁴¹ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit* pp. 141-142.

¹⁰⁴² *Ibid.* p. 130.

un atrevimiento si me comparo con los poetas que me gustan». ¹⁰⁴³ La ruptura con el diario como relato de la cotidianeidad se consuma, asimismo, a través de los retrocesos en el tiempo. Los fragmentos van apareciendo a lo largo de las setenta y tres primeras páginas de la novela y, de repente, en la página setenta y cuatro, aparece el primer fragmento que marca el comienzo del diario, con este comentario del narrador:

El diario de Sebastián se inició cuando estábamos en el penúltimo año de colegio. Me interesa destacar el carácter casual de su comienzo, con un Por hacer que alude a escribir una carta a Holanda para pedir un catálogo de discos y, después de un punto, dice:

Pedí tres sets seguidos de Londoño. Mejorar el revés. Entrenar el servicio. ¹⁰⁴⁴

En algún otro punto, el diario íntimo parece salirse completamente de las fronteras del género a causa del periodo de tiempo exageradamente largo que separa la experiencia y su escritura. La larga fracción del diario que ocupa seis páginas de la novela es una escena que ocurre muchos años antes de que empiece a escribir Sebastián su diario íntimo. Éste se remonta al menos siete u ocho años atrás: su diario comienza cuando está en el penúltimo año del colegio y el episodio se refiere a cuando era todavía un crío: «Yo tenía once años. Reunieron a todos los estudiantes de bachillerato en la capilla, incluyendo a los de primero». ¹⁰⁴⁵ Este hurgar en un pasado demasiado remoto y en la memoria para resucitarlo es, más bien, lo propio del memorista o del autobiógrafo. Al fin y al cabo, el lector de *La voz interior*, nunca tendrá una certeza absoluta sobre si o no el diario íntimo de Sebastián Uribe se redactó según las exigencias del género, respetando la escritura a diario. Sólo puede suponer esta fidelidad.

Pero la ruptura con la cláusula de cotidianeidad permite a Darío Jaramillo esquivar y superar la consagrada falta de estructura, de orden y de lógica del diario íntimo. La inexistencia deliberada de fechas que encabezan los fragmentos y, sobre

¹⁰⁴³ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* pp. 130-131.

¹⁰⁴⁴ *Ibíd.* p. 74.

¹⁰⁴⁵ *Ibíd.* pp. 76-81.

todo, su inserción dentro de un relato o cuadro más extenso convierten el diario íntimo en un escrito ordenado, con un encadenamiento lógico de las ideas que puede desafiar cualquier relato. Por eso, el escritor colombiano utiliza en su última novela la clásica estrategia narrativa de la figura del editor que, por medio de un relato cuadro, intenta garantizar la autenticidad del texto del diarista que constituye la columna vertebral de *La voz interior*. Ésta, a pesar de ser una novela ficcional, intenta alcanzar un máximo grado de realismo gracias a una puesta en escena a través de un discurso editorial en que el editor cuenta la historia del manuscrito, cómo llega a sus manos y, su propia historia con el diarista. Desde la primera página, Esteban toma la postura común del editor de cualquier diario íntimo. Empieza señalando, ante todo, el carácter póstumo de la publicación para no violar la cláusula de realismo que quiere que cualquier diario sea una escritura sumamente secreta y privada, cerrada a cualquier público mientras esté vivo su autor. Entra en contacto con el manuscrito diez años después de la muerte de Sebastián, cuando le llama Doña Mary para solicitar su ayuda: «Creí que lo sabías. Sebastián murió. Murió hace casi diez años en un accidente en Miami. Te llamo precisamente a propósito de Sebastián».¹⁰⁴⁶ También, aporta informaciones sobre cuál es su relación con el autor del diario íntimo: es “su mejor amigo”.¹⁰⁴⁷ Por eso, además de la calidad del manuscrito encontrado, es esta misma relación de cercanía lo que justifica su derecho legítimo de escribir la biografía de su amigo que incluye, asimismo, la publicación de su diario íntimo: “Podemos financiar una investigación y creemos que nadie mejor que tú, que fuiste el mejor amigo de Sebastián”.¹⁰⁴⁸ La introducción de la figura del editor como estrategia narrativa sigue, por lo tanto, esta vocación de verosimilitud. Ahora bien, queda garantizado el carácter creíble de la ficción que logra tener ciertos cimientos en el mundo del lector real gracias al editor que crea el nexo

¹⁰⁴⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 18.

¹⁰⁴⁷ *Ibíd.* p. 13.

¹⁰⁴⁸ *Ibíd.* p. 43.

entre ella y la realidad. Hay quienes rechazan, sin embargo, este recurso narrativo en la novela contemporánea, porque la ausencia de editor permite al diario íntimo acercar el estatus de su escritura al de la novela. Por eso, la figura del editor aparece como algo anacrónico, un viejo artificio, a menos que sirva a los intereses irónicos del autor.¹⁰⁴⁹

Darío Jaramillo se desmarca de esta intención irónica, pero, en cierto modo, enriquece la figura del editor por concederle, en su novela, una importancia mayor que la que suele tener habitualmente. Se han visto casos de novelas-diario íntimo en las que el editor sigue marcando su presencia en las páginas después de la presentación del manuscrito, a través de comentarios cortos o/y algunas notas explicativas a pie de página. Cabe recordar que toda la primera parte de *La voz interior*, que supera en extensión a la segunda parte y está conformada exclusivamente por el diario íntimo de Sebastián Uribe, es la biografía de éste, apoyada en este diario, y escrita por su editor. Esta elección del escritor colombiano de subordinar los fragmentos del diario al texto biográfico crea un efecto de alternancia entre la voz del narrador, y la del personaje. No obstante, es importante señalar que la corriente de conciencia de Sebastián Uribe es totalmente subjetiva y queda fuera de cualquier interferencia del narrador. En la representación de la vida interior de su protagonista dentro de este esquema, a imagen de escritores como Dostoïevsky y Joyce, Darío Jaramillo recurre a la ya consagrada técnica del monólogo citado de Dorrit Cohn. Éste consiste en una citación literal de los pensamientos, tal como han sido verbalizados por el personaje en su discurso interior.¹⁰⁵⁰ El monólogo citado corresponde al famoso “*discours rapporté*” de Gérard Genette.¹⁰⁵¹

Pero frente al habitual narrador heterodiegético que habla en tercera persona, el escritor colombiano utiliza un narrador-testigo homodiegético que figura como

¹⁰⁴⁹ Yasusuke Oura: “Roman journal et mise en scène “éditoriale” en *Poétique* (1987), N° 69, pp. 5-20.

¹⁰⁵⁰ Dorrit Cohn: *La transparence...op. cit.* pp. 75-120.

¹⁰⁵¹ Gérard Genette : *Nouveau discours du récit*, Paris, Du Seuil, 1983, p. 38.

personaje en la historia que narra, participa de los acontecimientos narrados y, se expresa con el pronombre personal “yo”. Mediante la técnica de la cita y el estilo directo, cede la palabra a otra voz, la del diarista que habla, también, desde su propio “yo” para expresar él mismo, y con sus propias palabras, su realidad interior. Por esta razón, hay una profusión de fórmulas introductorias o de signos tipológicos como: dos puntos y la forma en cursiva del diario que evidencian, a la vez, el vaivén constante del mundo exterior al mundo interior y, el vaivén repetido entre relato y cita. Evidencian, asimismo, la relatividad de la emancipación narrativa en el caso del monólogo citado, aunque algunos fragmentos del diario de Sebastián se insertan, a veces, sin las habituales fórmulas introductorias que marcan la subordinación de su voz a la del narrador. Sólo la forma en itálica permite ver el cambio de voz.¹⁰⁵² Como ya se ha mencionado antes, la aparición del discurso de la conciencia y de la interioridad del protagonista en *La voz interior* dependen de la voluntad de la instancia narrativa. El relato del narrador actúa, muy a menudo, como una introducción explicativa y una aclaración sobre el contexto histórico y los elementos exteriores que motivan, cada vez, la escritura del fragmento insertado. Pero, en muchas ocasiones, las citas al diario íntimo le permiten al narrador apoyar la credibilidad de su relato o/y darles una continuación histórica a los hechos. En su investigación sobre la parte de la vida de Sebastián que se refiere a su relación con Eva, Esteban recurre al diario íntimo de su amigo por la incapacidad de su informadora de seguir con su relato:

Nuevo acceso de llanto. Le paso la caja de pañuelos. Dejo que retome el aliento y la locuaz Esther Mazinski, ahora con una marca negra, ya seca, de algo que una lágrima transportó por su mejilla y que el kleenex no capturó. Antes de citarla, retomo del diario la continuación de la historia:
*La misma noche de la expulsión de su casa, después de llorar todo el día ya calmada, Eva me propuso que nos casáramos.*¹⁰⁵³

¹⁰⁵² Véase Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* pp. 105, 113, 117, 152.

¹⁰⁵³ *Ibid.* p. 221.

La tendencia general es, pues, hacia una armonización entre la voz del narrador y la voz del personaje con puntos de vistas convergentes. Así se puede comprobar en el siguiente pasaje, largo, pero muy ilustrativo. El diario de Sebastián registra un episodio de su adolescencia, con la primera lección de educación sexual que reciben, él y Bernabé, del padre del primero. El narrador confirma luego, la coincidencia con sus recuerdos y el impacto que tuvo esa noche en su futura vida sexual:

Tengo dos claves, muchachos. El abuso es pecado. Así como tres cascotes de guayaba son deliciosos, un exceso puede producir indigestión. Si uno se masturba a cada rato, si uno se obsesiona con el orgasmo, si uno busca satisfacción en la vulgaridad o se quiere excitar artificialmente con pornografía, se está haciendo daño a sí mismo. La segunda clave se refiere a las relaciones de pareja: si no amas a tu pareja cuando le haces el amor, la estás utilizando, la has convertido en un mero instrumento de tu lujuria. Eso es pecado: hacer el amor sin amor.

22

El relato de Sebastián coincide con lo que recuerdo [...]. Pasamos dos horas hablando con él, haciéndole preguntas -¿qué es el orgasmo?-, escuchando sus palabras neutras, su lenguaje médico, cuidándose de no criticar abiertamente a los curas, más bien justificando la necesidad de las normas y abriéndole caminos a la interpretación: “Lo que más me interesa es que no se sientan culpables”. Guardo un reconocimiento profundo al padre de Sebastián por esta conversación. Para mí fue tan importante como para ese Sebastián de dieciséis o diecisiete años que escribía su recuerdo de los once.¹⁰⁵⁴

Esta armonía se rompe, en algún momento, en la novela, cuando el narrador homodiegético de la parte biográfica contradice a su personaje, marcando, así, su distanciamiento con él. Desvela las mentiras que alteran la pureza de un género que tiene como postulado la sinceridad, por lo que se relativiza de manera considerable la verdad que el diario íntimo reclama como atributo. La pérdida que sufre el protagonista de Darío Jaramillo, con la muerte accidental de su mujer, marca un cambio de rumbo en su diario íntimo. Éste se convierte en crónica de una intimidad más o menos enmascarada, una identidad en fuga que se revela a través de juego permanente de revelar y esconder. Ante la insoportable realidad a la que se tiene que enfrentar, la única manera de sobrevivir es transformar su vida en arte, en literatura. Por eso, en adelante,

¹⁰⁵⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* pp. 81-82.

el diario se vuelve espacio donde hace constar conversaciones falsas como las que tiene con su abuelo a propósito de un autor que no existe, o con el superior de un monasterio donde quería ingresar de novicio. Pero, este se vuelve sobre todo, el diario de los “no-Sebastianes”, sus múltiples dobles, todos escritores, que hacen más borrosa la fotografía de su alma:

Mientras más indago a Sebastián, menos lo conozco. Acuso antes que nada, a mi propia ineptitud para referirme a su manera de (no) ser. Pero también lo acuso a él por sus máscaras. En su vida y en sus cuadernos [...]. Es como la foto de alguien reflejado en un espejo. Es él, pero no es él. Una foto desenfocada, difusa, cubierta por una especie de niebla. Tan imprecisa, que cada vez que la miro, cambia. Y llega a desdoblarse en facetas con nombres propios: Steiggel y los poetas del país de los poetas.¹⁰⁵⁵

Todo esto certifica la imposibilidad de captar la vida interior y revelar lo más auténtico del yo del diarista, a pesar de una narración directa, hecha sin mediación, y sin testigos. Como señala Paul Valéry, por mucho que se haga creer que se está diciendo la estricta verdad, en toda confesión íntima, anida una dosis de mentira. Esta verdad aparece, siempre, “iluminada”, “coloreada”, “maquillada” según las reglas del “teatro mental” del individuo. Por eso, declara que: «Quien se confiesa miente, huye del verdadero auténtico, que no existe o que es informe, y, en general, indistinto. La confidencia sueña siempre con la gloria, con el escándalo, con la excusa, con la propaganda».¹⁰⁵⁶ Finalmente, lo que ofrecen tanto los autores de confesiones, de diarios íntimos como de las memorias, son las confesiones de otro.

Ahora bien, el desplazamiento del yo hacia estos dobles escritores en el diario íntimo y, la inserción de éste dentro de un relato biográfico sobre la vida del propio diarista, gracias a los elementos exteriores con los que enriquece el contenido de estos escritos íntimos, permiten a Darío Jaramillo evitar la monotonía, un defecto al que está expuesto el diario íntimo. Parece que José Asunción Silva tuvo la misma preocupación

¹⁰⁵⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* pp. 334-335.

¹⁰⁵⁶ Paul Valéry: *Estudios literarios*, Madrid, Visor Distribución, 1995, p. 147.

en su tiempo, cuando escribió su novela–diario íntimo *De sobremesa*. José Fernández, el protagonista de la novela, durante una noche, lee su diario íntimo a un auditorio compuesto por un grupo de amigos. Sin embargo, su lectura conoce varias pausas ocupadas por los comentarios y diálogos entre él y su auditorio, presentados por un narrador heterodiegético: «-Yo estaba loco cuando escribí esto, ¿no Sáenz?- exclamó Fernández interrumpiendo la lectura, dirigiéndose al médico y sonriéndole amistosamente...-Es la única vez que has estado en tu juicio- contestó Sáenz con frialdad». ¹⁰⁵⁷ Todo esto aporta una bocanada de aire fresco, después de las largas páginas sobre las tormentas del alma de José Fernández.

Siempre con esta preocupación por superar “los defectos” de un género que, según sus detractores, es de carácter monocorde y peca de narcisismo por su excesivo centralismo en el yo, Darío Jaramillo intenta darle al diario íntimo un nuevo vigor, una orientación literaria que aleja al diarista de su yo. Como ya se había señalado al principio del presente sub –apartado, en una época postsicoanalítica, el descubrimiento de las confesiones íntimas del diarista ya no puede seguir siendo la mayor atracción para los novelistas. El diario íntimo tiene más posibilidades de sobrevivir, si logra superar y dejar atrás la intimidad como confesión. No se trata de abandonar totalmente esta concepción, sino de dejarla en un plano secundario y hacer de la vocación literaria, el objetivo principal del diario íntimo, vocación literaria que se tiene que convertir en la matriz misma de la obra en gestación, en una envoltura literaria que hospeda todas las formas disidentes. ¹⁰⁵⁸

Con estos nuevos imperativos, el recogimiento y el encierro en la intimidad ya no son únicamente un medio para indagar en el “yo”, una búsqueda incesante de la esencia de un alma. *La voz interior* de Darío Jaramillo hace suyo el credo del contenido

¹⁰⁵⁷ José Asunción Silva: *De sobremesa (1887-1896)*, Madrid, Hiperión, 1996, p. 88.

¹⁰⁵⁸ Béatrice Didier: *Le Journal...op. cit.* p. 193.

del diario íntimo como “la comunicación de una conciencia que reacciona lingüísticamente a la realidad” y lo lleva a su máxima expresión.¹⁰⁵⁹ Además, es muy significativa la siguiente declaración del narrador que anuncia este cambio de perspectiva del diario íntimo, dentro de la novela: «Mi fuente es un diario que, a medida que avanza, escasea en crónicas de la propia vida».¹⁰⁶⁰ El protagonista de Darío Jaramillo, consciente del terreno fértil a la creación literaria que puede constituir el diario íntimo, lo transforma en un verdadero taller para aprender a escribir. El diario abandona el registro del día a día de la vida del diarista para instalarse en una escritura atemporal o en el tiempo de la ficción. Es un taller de escritura que permite ejercitarse en cualquier estilo y esculpir el lenguaje: «Así, *El país de los poetas* y los textos que sus habitantes escriben, en el plano literario, evidencian una creatividad múltiple, que dan la apariencia de venir de diferentes manos».¹⁰⁶¹

Toda la segunda parte de *La voz interior* se compone, exclusivamente, de estos escritos. Pero, si Sebastián Uribe asume una parte de estos textos como suyos, niega, sin embargo, la paternidad del resto que atribuye a una variedad de heterónimos. Todo esto se logra, gracias a una autoanulación a través del desdoblamiento y una renuncia a la identidad para disolverse a través de seres fabulados, los “no-Sebastianes”:

Yo fui víctima y ahora quiero matar esa víctima, pero debo nombrar la obstinación del daño y esa amargura por alguien que ahora es mi enemigo, un individuo que ya no existe, esposo enamorado, futuro padre. Expulsar mi rabia con el mundo y arrojar de mis entrañas al que fui. Desyoizarme [...]. Deshacerme en anonimato. Sacar a la calle entre el pellejo un no-Sebastián por día, por semana [...]. La disolución en el todo, ser nada, caminar saliéndome de mí. Aislamiento para desaparecer. Desaparecer.¹⁰⁶²

¹⁰⁵⁹ Véase Hans Rudolf Picard: “El diario íntimo como género entre lo íntimo y lo público” en *1616* (1981), Nº IV, pp. 115-122.

¹⁰⁶⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 320.

¹⁰⁶¹ *Ibid.* p. 263.

¹⁰⁶² *Ibid.* p. 241.

El diario íntimo, viene a confirmar, otra vez, la tendencia a unir vida y escritura en la novelística de Darío Jaramillo, a confundir realidad y ficción.¹⁰⁶³ Cabe recordar, también, el carácter intelectual de los personajes de Darío Jaramillo que destacan por su alto grado de afición a la literatura. La única experiencia del protagonista de *La voz interior* como escritor fue la publicación de un libro de poemas, *Liturgia de los bosques*, que se salda en un fracaso como se puede ver en el siguiente comentario del narrador, Esteban: «Fuimos un *best-séller* absoluto. En cinco años vendimos cuatro ejemplares de mis *Imitaciones de Catulo* y siete de *Liturgia de los bosques*». ¹⁰⁶⁴ Se encuentra, en él, el mismo pudor que se apodera de Darío Jaramillo, a la hora de publicar sus poemas.¹⁰⁶⁵ Publicar es, para él: exhibirse, ponerse en una vitrina.¹⁰⁶⁶ Por eso, rechaza al gremio de los poetas y la fama: «La poesía es la pasión de mi vida, pero no quiero ser conocido como poeta. Sería ponerme una máscara, desempeñar un papel para el que no me siento dispuesto». ¹⁰⁶⁷ Sin lugar a duda, el diario íntimo es la mejor opción para lograr todo esto. Por ser un género cerrado al público, su alto grado de privacidad, le permite al protagonista de Darío Jaramillo escribir sin exponerse públicamente a los triunfos y fracasos literarios, hacerse un espacio como autor. Además, la activación radical del potencial de la escritura en la literatura contemporánea lleva a admitir la textualidad del mundo como premisa ontológica, a considerar, por lo tanto, la literatura como única realidad creíble. Por consiguiente, el diario íntimo, en *La voz interior*, sigue la misma dinámica por lo que se asiste a un desplazamiento del “yo” como confesión al “yo” como ficción.

En este sentido, uno de los textos de Sebastián, *El país de los poetas*, merece un interés particular. Constituye una forma de escapismo que confiesa como obsoletos los

¹⁰⁶³ Véase el apartado IV.1.2. del presente trabajo.

¹⁰⁶⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* 207.

¹⁰⁶⁵ Darío Jaramillo: *Historia de....op. cit.* pp. 30-31.

¹⁰⁶⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 203.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.* p. 206.

intentos de captar el yo y el alma del hombre. Robert Rogers, ya señalaba el desdoblamiento como el proceso que sustentaba la creación de cualquier obra de ficción. El personaje es una entidad que no sólo nace de la descomposición y la fragmentación de la psique del escritor, sino que también, libera y exterioriza todo aquello que experimenta en su interior: «Decomposition is an important and complex one [defensive techniques], enables him to register unconsciously what he could not easily confront in all its naked». ¹⁰⁶⁸ Albert Guerard habla de una identificación simpática del escritor con sus personajes, no por una semejanza física, sino por unos caracteres que parecen ocultamente conectados en la imaginación del autor. ¹⁰⁶⁹ Ahora bien, como cualquier escritor de ficción, el protagonista de Darío Jaramillo sublima su yo y dramatiza su conflicto interior a través de unos personajes, todos habitantes de este país imaginario, que llevan cada cual algún rasgo de su personalidad. Como explica el narrador, «cada momento de su vida está representado por un personaje que escribe de manera distinto a los otros inventos, con un enfoque y con una realidad propios, con el modo de ser propio de cada uno», y «sus desgarraduras íntimas son heridas que él le

¹⁰⁶⁸ Rogers Robert: *A psychoanalytic study by the double in literature*, Detroit, Wayne State University Press, 1970, p. 173. «La descomposición es una importante y compleja forma [de técnica defensiva], le permite registrar inconscientemente lo que no podía confrontar fácilmente en su vulnerable gloria» La traducción es mía. En su *Psicoanálisis del arte*, Freud subraya, también, el importante papel que desempeña el inconsciente en la creatividad artística, despertando en el artista los sentimientos, deseos y fantasías reprimidas, por lo que la obra de arte procura una gratificación por la satisfacción de esos deseos y afectos reprimidos, porque el artista descarga allí sus tensiones internas sin que haya reproches, ni vergüenza de sus propias fantasías, sobre todo las de la infancia. Así, en el análisis del delirio y los sueños en la *Gradiva* de W. Jensen, el pasaje siguiente en que destaca la manera de actuar del inconsciente en la producción de ese poeta puede ser generalizada en todas las producciones artísticas: «El poeta procede de una manera muy distinta: dirige su atención a lo inconsciente de su propio psiquismo, espía las posibilidades de desarrollo de tales elementos y les permite llegar a la expresión estética en lugar de reprimirlos por medio de la crítica consciente. De este modo descubre en sí mismo lo que nosotros aprendemos en otros; esto es la ley a la que la actividad de lo inconsciente tiene que obedecer; pero no necesita exponer estas leyes, ni siquiera darse cuenta de ellas, sino que por efecto de la tolerancia de su pensamiento pasan las mismas a formar parte de su creación artística». Véase Sigmund Freud: *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 195.

¹⁰⁶⁹ Albert Guerard: *Stories of the double*, New York, Lippincott, 1967, p. 3.

inflige a un personaje que ha inventado para transferir sus cielos e infiernos personales». ¹⁰⁷⁰

En esa proyección narcisista, el doble más representativo es, sin duda alguna, Walter Steiggel. De un modo extremo y con una violencia que no alcanza Sebastián, este heterónimo exterioriza los conflictos internos más duros del joven Uribe. Su *Visiones en un espejo roto* es el texto de un anarquista de primera hora que reniega de todo. Refleja: «El desdén al prójimo, las sospechas sobre la historia, el vilipendio a las instituciones, filtro analgésico para el ejercicio de la autoridad y la imposición de la jerarquía, y la repulsa de la institucionalización de la literatura y el arte». ¹⁰⁷¹ El mismo Walter Steiggel constituye, junto a Marta María Medina Medina, uno de los avatares que elige el protagonista de Darío Jaramillo para proyectar y plasmar su conflicto religioso en unos textos paródicos. ¹⁰⁷²

Los demás dobles: Servando Arroyable, Modesto Quieto, Lola Melindres, Primitiva Cañizares, Segismundo Nolde, Juan Amasilva, Luis Federico Garcés e Isaac Peña llevan todos en ellos, la veta poética de Sebastián Uribe que concretan en poemas de estilos y temas diferentes. Sin embargo, por el gran parecido entre las experiencias que viven y las que vive su autor, la identificación simpática con los tres últimos es mucho más evidente. La conexión entre Juan Amasilva y el protagonista de *La voz interior* se establece a través de muchos puntos. Ante todo, sublima el deseo de ser un poeta anónimo de este último y, logra la hazaña de aliar fama y anonimato tanto en su trabajo de periodista deportivo como en su labor de poeta. De su verdadero nombre, Esteban, se revela al público bajo el seudónimo de Juan Esteban a través de la radio y publica sus poemas bajo otro, Juan Amasilva. El mismo Sebastián confirma esta

¹⁰⁷⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* pp. 270-271.

¹⁰⁷¹ *Ibid.* p. 335.

¹⁰⁷² Los textos de estos dos personajes han sido estudiados, en profundidad, en el apartado sobre la parodia satírica en la narrativa de Darío Jaramillo.

conexión con su personaje al que presenta, sin embargo, como real, como alguien que se cruza en su camino en algún momento de su vida:

Para ahondar en mi asentimiento personal por Esteban, en esa confusión de personalidades descubrí la forma más inteligente que conozco de sobrellevar la notoriedad. Esteban es la celebridad anónima. El incuestionable personaje público. El famoso que se da el lujo que no pueden darse los famosos, que es pasar inadvertido. Ha logrado separar una parte de sí mismo, la voz, volverla autónoma y, aislada de él, de su rostro, y convertirla en celebridad.¹⁰⁷³

Luego, este heterónimo vive, también, el mismo sufrimiento a causa del amor. Sus poemas de desamor, reunidos bajo el nombre de *Los epigramas del desamor* de Juan Amasilva podrían ser la traducción de todo el dolor y la rabia que experimenta Sebastián, después de su ruptura con Laura. Los poemas tienen un tono muy duro, y el amor aparece en ellos como un sentimiento enajenante: “Mientras te amé no me amé”.¹⁰⁷⁴ Por eso, ante el rechazo sufrido, el desdén es la respuesta que encuentra ese yo imaginario para recobrar su amor propio y, satisfacer su *ego*:

No te espero.
Ésta es mi hazaña:
no estoy pendiente de que llegues,
no edifico mi día sobre el tuyo,
desaparecieron las ansias.
No más tú en mi vida,
no te espero y descanso.¹⁰⁷⁵

Luis Federico es otro de los heterónimos que se inserta en la misma óptica. Este profesor de historia de la música y gran conocedor en la materia se caracteriza por la misma pasión por la música, la poesía. Tiene como objetivo «transformar la emoción de la música en textos poéticos por la vía de las analogías», un proyecto que concreta a través de una serie de poemas que rinden homenaje a la música.¹⁰⁷⁶ Entre todos los dobles que crea Sebastián para sublimar su “yo”, Isaac Peña es el que alcanza la mayor verosimilitud. Como señala el narrador, la vida de este heterónimo es «la autobiografía

¹⁰⁷³ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 513.

¹⁰⁷⁴ *Ibíd.* p. 519.

¹⁰⁷⁵ *Ibíd.* p. 516.

¹⁰⁷⁶ *Ibíd.* pp. 523-525.

imaginaria de un Sebastián que pudo ser real», una respuesta a las preguntas: «Pero ¿qué hubiera sucedido si esto [La enfermedad de su abuelo que le obliga a volver a la realidad] no ocurre? ¿Seguiría rodando hasta el fondo del abismo?». ¹⁰⁷⁷ Gracias, pues, a una proyección hacia un posible futuro que podría haber sido el del protagonista de *La voz interior*, de haber seguido con su tarea de autodestrucción tras la muerte trágica de su esposa que le sumerge en el mundo de la droga y en una apatía abrumadora, lleva a su personaje hasta la destrucción total. La desintoxicación a la que se somete en una clínica y, el intento de su editor, Sebastián Uribe, no le salvan de la locura:

Me preocupé de repetirle que había escrito buenos poemas, debido a la indicación del psiquiatra, el cual dijo muy consciente de la crueldad de sus palabras: la única conexión con la cordura que poseen ciertos enfermos mentales artistas es la vanidad. Pero, al parecer, Isaac también había perdido este estímulo. No se inmutó con mis elogios. Mantuvo su mirada perdida, entreabierta su boca, el ritmo lento de su ruidosa respiración senil. ¹⁰⁷⁸

Los poemas que componen *En el cielo con diamantes* de Isaac Peña son a la medida de la voluntad de aniquilamiento que se apodera del personaje de Darío Jaramillo, cuando vive su parte de infierno. Muestran sus desgarraduras interiores, a través de unos textos marcados por la trasgresión de la ley, la moral, las convenciones. Constituyen, también, una alabanza al mundo de las drogas y el alcohol, con títulos como: “Hachis”, “Resaca”, “Cannabis”. Esas líneas siguientes extraídas del poema “Cloaca” muestran el asco que le inspira su propia persona y su existencia:

Soy detritus,
bazofia,
desperdicio.
Por fin huelo
a lo que soy
por dentro. ¹⁰⁷⁹

Octavio Escobar Girardot sigue el mismo camino en la readaptación del diario íntimo, en la novela contemporánea. *El último diario de Tony Flowers* es una novela–

¹⁰⁷⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 245.

¹⁰⁷⁸ *Ibíd.* p. 535.

¹⁰⁷⁹ *Ibíd.* p. 552.

diario íntimo que, a nuestro parecer, ilustra más la nueva vocación literaria del género. En esta nueva orientación del diario íntimo como espacio literario para personajes intelectuales que ejercen sus talentos como escritores, su novela supera *La voz interior* de Darío Jaramillo, a pesar de ofrecer ésta, más diversidad en los textos de corte literario que alberga. En primer lugar, ofrece menos espacio a la expresión de la autoconciencia del diarista y a las indagaciones que hace sobre su “yo”. Su relación con la mujer innombrada y misteriosa con la que vive, pero sin conocer nada de sus andares, ofrece, quizás, el ejemplo más patente: «Me molesta este papel de comprensivo y mendicante. Mientras se duchaba registré su bolso [...]. Lo único que conseguí fue sentirme estúpido y culpable. Esta mujer me está enloqueciendo».¹⁰⁸⁰ En una página posterior, sigue registrando el desgarró interior que le provocan las frecuentes desapariciones de su amante: «¿Cuántas veces he escrito que volvió? No debería importarme, pero la amo. Es un maldición».¹⁰⁸¹ El diario de Tony Flowers se centra más en la tematización de la literatura. La mayor parte de los fragmentos se dedica a la verbalización del proceso de creación y de escritura de los dos textos ficcionales que construye Tony dentro del diario. Se trata de un artículo para la revista *Playboy* y su última novela. Además, el diario registra, de manera repetida, los problemas que tiene el protagonista de Escobar Girardot con la institución literaria, o sea, los editores y críticos.

Aparte de esta tematización de la literatura por el diarista que es un índice muy claro sobre la orientación literaria del diario íntimo, en segundo lugar, la presencia de los dos textos narrativos ya mencionados arriba contribuye a convertir al diario íntimo en un verdadero espacio literario. Dichos textos van apareciendo en fragmentos distribuidos a lo largo de las páginas, alternándose con los fragmentos que relatan la

¹⁰⁸⁰ Octavio Escobar Girardot: *El último diario de...op. cit.* p. 100.

¹⁰⁸¹ *Ibid.* p. 127.

vida de Tony Flowers. Pero, estos tres textos independientes al principio, acaban por crear cierta confusión en el lector que ya no sabe distinguir, con claridad, las fronteras entre las referencias y las invenciones en los relatos. Esta mezcla de los planos de la ficción y de la realidad se nota, sobre todo, en el último fragmento de la novela titulado “Play-out”. Primero, hay una reproducción, casi textual, del último capítulo que cierre el fragmento “07-09” que se refiere al relato de la vida de Tony Flowers en el “Play-out”.¹⁰⁸² Luego, el protagonista de Escobar Girardot personaliza el último episodio de la vida de su personaje ficticio y lo presenta como una referencia más de su vida real. La novela en gestación de Tony trata de la historia de Philip Howard, un periodista que investiga sobre el tráfico de droga en Colombia. Durante su misión, se enamora de una mestiza de allí, Carmen, con la que empieza un romance. La investigación avanza y descubre las rutas marítimas de la droga, pero, “en extrañas circunstancias”, queda atrapado en la isla donde descubre que la población, incluso Carmen, rinde culto al dios-demonio Gathanotoa. Éste reclama, además, sacrificios humanos por lo que Philip acaba siendo sacrificado en honor a este dios.¹⁰⁸³ La amante de Tony Flowers, la misteriosa mujer innombrada es, también, adepta a una secta que practica el vudú y los sacrificios humanos. Y en el fragmento “Play-out”, escrito desde un “yo” que supone que está hablando el mismo Tony Flowers refiriéndose a su vida real, él vive una historia parecida a la del héroe de su novela. Pero en su caso, sólo presencia la ceremonia de sacrificios donde está el mismo personaje femenino, Carmen:

Tardé en reconocer el ritmo de los tambores y los inicios del cántico ritual [...]. Corrí como no lo había hecho nunca en mi vida, luchando contra la imantación de las cenizas y la pesadez de mis piernas [...]. Avancé por el corredor hacia el salón principal guiado por la algarabía. Lo que encontré fue el horror máximo, toda la abominación acumulada alrededor de Carmen. Su cabeza rapada iba de un lado a otro mientras sus esbirros demostraban todo el placer que les causaba

¹⁰⁸² Octavio Escobar Girardot: *El último diario de...op. cit.* pp. 108 y 155.

¹⁰⁸³ *Ibid.* pp. 115-116.

contemplar las estatuas vivientes listas para ejercer contra su voluntad el maléfico poder del Dios–demonio.¹⁰⁸⁴

Al fin y al cabo, Octavio Escobar Girardot cumple más con el objetivo de hacer del diario íntimo un escrito con vocación literaria que con destruir el mito de la verdad relacionado con el género; una verdad que el diarista ya no intenta descubrir en las indagaciones de su “yo”, sino una verdad que tiene como referencia la ficción, la única realidad válida. El diario íntimo de Darío Jaramillo, como ya se ha visto, limita por cierto con esta línea, pero no se atreve a tomar una posición tan radical como la de Escobar Girardot. Se sitúa en una posición intermediaria. Acata las nuevas exigencias de una literatura contemporánea, celosamente aferrada a su creencia de un mundo y una realidad conformados por los textos, que exige del diario íntimo una adaptación a estos nuevos imperativos. Sin embargo, el autor de *La voz interior* hace gala de cierto conservadurismo en su última novela. Otorga una importancia nada despreciable a la concepción del diario como proceso de autoconocimiento y de formación del individuo que descubre la esencia de su ser desde el ámbito del intimismo, con su conciencia como único juez.

No obstante, con esta vocación literaria, llevada a cabo en *La voz interior* gracias a la ficcionalización del yo por el mismo diarista y su conversión en escritor que se ejercita en muchas formas de escritura, en registros tan diferentes los unos de los otros, se presupone un cuestionamiento de algunos fundamentos del diario íntimo. La escritura al día a día que registra las vivencias y experiencias del diarista, así como la pretensión de autenticidad, gracias a las frecuentes confesiones sobre su realidad interior, tenían la primacía en las novelas–diarios íntimos del siglo pasado. Pero todo esto queda relegado a un segundo plano, hoy en día, por una novela–diario íntimo que

¹⁰⁸⁴ Octavio Escobar Girardot: *El último diario de...op. cit.* pp. 155-157.

marca claramente su vocación literaria y que concibe el “yo”, ya no como una entidad real, creíble, sino como una construcción sujeta a la imaginación creativa del diarista.

A través de la reescritura de la intimidad, Darío Jaramillo al mismo tiempo que tiene un pie en el presente, sobre todo con su visión posmoderna del diario íntimo que enmascara la identidad y aminora al máximo grado posible la expresión biográfica, mantiene otro muy firme en el pasado. La fuerte influencia de la tradición narrativa del siglo XIX se ha notado a lo largo de estas páginas y seguirá siendo perceptible en la manera de tratar el tiempo y el espacio, como se verá en el siguiente capítulo.

IV.4. Tiempo y espacio: entre realismo, irrealismo y ambigüedad

« L'être privé de lieu est sans univers, sans foyer, sans feu ni lieu. Il n'est, pour ainsi dire, nulle part; ou plutôt il est n'importe où, sorte d'épave flottant au creux de l'étendue »

Georges Poulet.

¿Qué es entonces el tiempo? ¿Quién podrá comprenderlo, al menos con el pensamiento, para formular una explicación al respecto? Y sin embargo, ¿qué otra cosa recordamos al hablar más cercana y conocida que el tiempo? Y eso que cuando hablamos de él sabemos a qué nos referimos y también lo sabemos cuando lo oímos en boca de otro. ¿Qué es entonces el tiempo...? Si nadie me plantea la cuestión, lo sé. Si quisiera explicarla a quien la plantea, no lo sé ¹⁰⁸⁵

Nada podría plantear mejor la dificultad de explicar lo que es el tiempo que esas palabras de San Agustín, citadas más arriba. En efecto, el tiempo, algo tan familiar e intrínseco a la vida humana, es, sin embargo, un concepto problemático, muy difícil de definir. Desde la Antigüedad hasta nuestros tiempos, filósofos como Aristóteles, San Agustín, Kant, Heidegger, Newton o Bergson intentaron captar su esencia y sus mecanismos de funcionamiento, a través de muchas y variadas teorías. Son muchas, también, las reflexiones teóricas que intentan abordar el problema en la literatura, porque para decirlo con palabras de Mariano Baquero Goyanes, «el tiempo es el factor más importante en la composición de una novela». Aparece como el elemento fundamental que no puede faltar en una narración. En efecto, se puede narrar sin aportar informaciones sobre el lugar de la historia, pero es imposible hacerlo sin situar ésta, en un tiempo del presente, del pasado o del futuro.¹⁰⁸⁶ No obstante, es importante dejar claro desde el principio que el tiempo de la ficción es totalmente diferente del tiempo objetivo, el del calendario. Como señala Mario Vargas Llosa, el tiempo de la novela es:

¹⁰⁸⁵ San Agustín: *Confesiones*, Introducción, Traducción y notas de Alfredo Encuentra Ortega, Madrid, Gredos, 2010, Libro XI- 14, 17, p. 560.

¹⁰⁸⁶ Gérard Genette: *Figures III...op. cit.* p. 228.

Un tiempo construido a partir del tiempo psicológico, no del cronológico, un tiempo subjetivo al que la artesanía del novelista (del *buen* novelista) da apariencia de objetividad, consiguiendo de este modo que su novela tome distancia y diferencie el mundo real (obligación de toda ficción que quiere vivir por cuenta propia).¹⁰⁸⁷

Partiendo de esta realidad de la ficción, narrar significa transformar a voluntad este tiempo supuestamente real, el convencional, para hablar desde un tiempo inventado y muy subjetivo, un tiempo arbitrario que sólo obedece a las aspiraciones creativas del escritor. En palabras de Gérard Genette, se trata de «monnayer un temps dans un autre temps»,¹⁰⁸⁸ o sea, de instalar un tiempo imaginario en el tiempo de la realidad.

Ahora bien, todas las teorías sobre el tiempo en la ficción literaria le reconocen estas dos dimensiones: su existencia como componente de la historia y su manifestación a nivel del discurso. Conviene aquí aclarar ya lo que entendemos por estos dos conceptos. Nos referiremos, en este trabajo, a la concepción de Benveniste de historia como relato de acontecimientos (*événements*) pasados, a través de la presentación de hechos ocurridos en cierto momento del tiempo, sin ninguna intervención de un locutor en el relato.¹⁰⁸⁹ Siempre según la concepción de Émile Benveniste, entendemos como discurso toda enunciación que supone un emisor y un receptor. Por esta razón, el lingüista francés clasifica «todos los géneros en que alguien se dirige a otro, se enuncia como locutor y organiza lo que dice en la categoría de persona como discurso».¹⁰⁹⁰ Gérard Genette sigue la misma línea argumental y considera la historia como “*le signifié*” o contenido narrativo, y el discurso que se confunde con el relato, como “*le signifiant*”, el enunciado, el texto narrativo mismo.¹⁰⁹¹ Los estudios teóricos reconocen, también, que el tiempo narrativo resulta de la articulación de estas dos dimensiones, o

¹⁰⁸⁷ Mario Vargas Llosa: “Cartas a un joven novelista” en *Obras completas VI. Ensayos li...op. cit.* p. 1336.

¹⁰⁸⁸ Gérard Genette: *Figures III...op. cit.* p. 77.

¹⁰⁸⁹ Émile Benveniste : “Les relations de temps dans le verbe français” en *Problèmes de la linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966: pp. 237- 285.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.* pp. 241-242.

¹⁰⁹¹ Gérard Genette: *Figures III...op. cit.* p. 72.

sea, el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. No obstante, la principal problemática del tiempo en la novela proviene de esta estructuración. El tiempo de la historia está marcado por su carácter pluridimensional. En él, pueden mezclarse varios tiempos diferentes y, también, desarrollarse varios acontecimientos a la vez. Por el contrario, el tiempo del discurso presupone cierta linealidad condicionada por la obligación de ordenar y poner unos tras otros dichos acontecimientos.¹⁰⁹² En consecuencia, la evidente diferencia entre la temporalidad de la historia y la del discurso tiene como consecuencia el nacimiento de “una figura compleja”¹⁰⁹³ que se ve “proyectada sobre una línea recta”.¹⁰⁹⁴ De aquí, explica Todorov, deriva toda la necesidad de romper la sucesión “natural” de los acontecimientos y usar la deformación temporal con ciertos fines estéticos.¹⁰⁹⁵ Michel Butor añade que contar todos los eventos en una sucesión lineal, en una novela, es un imposible; lograrlo incluso en el interior de una secuencia resulta una utopía. Sólo se puede vivir el tiempo como continuidad, durante un breve instante. De vez en cuando, el relato que procede por flujo nos hará saltar sin que nos demos cuenta.¹⁰⁹⁶ Por lo tanto, la deformación temporal de la historia es una técnica que aparece como uno de los recursos tradicionales de la narración literaria.

En efecto, la discordancia entre estos dos órdenes temporales constituye, hasta hoy en día, una de las técnicas literarias más usadas para expresar el tiempo en la novela. Las aportaciones de Gérard Genette son muy valiosas en este sentido. Su modelo de estudio del tiempo del discurso, hoy ampliamente consagrado, destaca tres puntos de referencia: el orden, la velocidad y la frecuencia. En el primero, analiza las

¹⁰⁹² Tzvetan Todorov: “Las categorías del relato literario” en Roland Barthes (coord.): *Análisis estructural del relato...* México, Premia, 1990, pp. 159-195.

¹⁰⁹³ *Ibid.* p. 178.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.* p. 178.

¹⁰⁹⁵ *Ibid.* p. 178.

¹⁰⁹⁶ Michel Butor: *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964. p. 93.

formas de expresión de la anacronía –un término que designa la discordancia entre el orden de la historia y el del relato, la transgresión y la alteración del orden cronológico de los eventos de la historia en el discurso–, a través de tres principales recursos narrativos: la analepsis (retrospección o *flash back*) que constituye cualquier evocación *après coup* de un acontecimiento anterior al punto del relato en que nos encontramos y la prolepsis (o anticipación) que es la narración o evocación adelantada de un acontecimiento ulterior.¹⁰⁹⁷ La Acronía constituye el tercero de ese grupo y se refiere a un acontecimiento sin fecha ni edad.¹⁰⁹⁸ El segundo, la velocidad, se define por la relación entre la duración de la historia, medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años, y una extensión que se refiere a la del texto, medida a su vez en líneas y páginas.¹⁰⁹⁹ Se recuerda que, como en el caso de la discordancia entre la temporalidad de la historia y la del discurso, un relato a velocidad uniforme, en el cual es constante la proporcionalidad duración de la historia/extensión del discurso es un imposible. Por eso, en el análisis de la velocidad como categoría del tiempo narrativo, se toma en cuenta el ritmo narrativo (o *tempo*) como efecto de las diferentes velocidades que se notan en el relato, principalmente a través de la aceleración y la reducción de la velocidad. Gérard Genette destaca cuatro formas de expresión de estos movimientos narrativos: la elipsis, la pausa, la escena y el sumario.¹¹⁰⁰ El último punto de referencia del modelo temporal genetiano es la frecuencia, definida como las relaciones de repeticiones entre el relato y la diégesis. En otras palabras,

La frecuencia tiene que ver con la capacidad o disponibilidad manifestada por el narrador de realzar la repetición de ciertas acciones, desvanecer ese carácter repetitivo, ceñirse a la singularidad de ocurrencia de los acontecimientos o evocar anafóricamente eventos singulares.¹¹⁰¹

¹⁰⁹⁷ Gérard Genette: *Figures III...op. cit.* p. 82.

¹⁰⁹⁸ *Ibíd.* pp. 119-120.

¹⁰⁹⁹ *Ibíd.* p. 123.

¹¹⁰⁰ *Ibíd.* p. 129.

¹¹⁰¹ Carlos Reis (coord.): *Diccionario de narratología...op. cit.* p. 109.

Génette distingue tres tipos de relación en la frecuencia que denomina: singulativo, singulativo anafórico y repetitivo. El modelo temporal genetiano será, pues, nuestro principal apoyo teórico para el análisis del tiempo en la narrativa de Darío Jaramillo.

IV.4.1. La manipulación del tiempo en las tres novelas

IV.4.1.1. En *La muerte de Alec*

El estudio del orden temporal del relato se hace gracias a la confrontación del orden de disposición de los eventos (o segmentos temporales) en el discurso narrativo, con el orden de sucesión de estos mismos eventos (o segmentos temporales) en la historia.¹¹⁰² Como ya se ha subrayado al principio de este capítulo, la anacronía es uno de los recursos más tradicionales de la narración literaria para expresar esta discordancia entre los dos órdenes temporales. Para determinarla, Genette propone hacerlo desde el nivel temporal según el cual se define como tal, o sea, el relato primero. Por consiguiente, la anacronía se considerará en este caso como relato segundo.¹¹⁰³ Por otra parte, entre las formas de expresión de la anacronía, la analepsis es considerada como la más usada dentro de la novela tradicional. Esto se explica por el hecho de que la prolepsis es una práctica que no se acomoda bien a la preservación del suspenso narrativo y el mantenimiento de la tensión hasta el desenlace, una preocupación muy propia de la concepción clásica de la novela.¹¹⁰⁴

La narrativa de Darío Jaramillo destaca, sin embargo, por un uso bastante significativo de la prolepsis (anticipación o prospección), combinada con el uso de la

¹¹⁰² Gérard Genette: *Figures III...op. cit.* p. 79.

¹¹⁰³ *Ibid.* p. 90.

¹¹⁰⁴ Genette señala, sin embargo, que en epopeyas antiguas como la *Iliade*, la *Odisea* y la *Eneida* bien empiezan con una especie de sumario anticipado. Los prólogos de las tragedias antiguas desempeñan, asimismo, una función parecida. Véase Gérard Genette: *Figures III...op. cit.* p. 105.

analepsis (retrospección o *flash back*). Tanto *La muerte de Alec* como *Cartas cruzadas* o *La voz interior* son novelas donde el suspenso narrativo es desvelado, desde el principio o pocas páginas después. La primera y la tercera empiezan cada una por una especie de prólogo que informa, de manera anticipada, sobre el final o/y el contenido de la historia objeto de la narración. *La muerte de Alec* relata la historia y las circunstancias misteriosas de la muerte de Alec, un joven norteamericano que desaparece en las aguas del río, sin que nunca aparezca su cuerpo. El orden cronológico de la historia sigue la siguiente sucesión de los eventos: el sábado dos de noviembre del año 1974, uno de los personajes de la novela, Buddy, invita al “Tú” a quien va dirigida la carta del narrador, a una fiesta en casa de la doctora Rur, “su consejera espiritual, su gurú”.¹¹⁰⁵ La profecía que hace ésta será el punto de convergencia de todos los eventos siguientes que constituirán la historia: «-Hace tres días vi la sombra de la muerte entre los ojos de Buddy; ese mismo día se lo advertí [...].-Ahora veo en usted la misma mancha, pero más negra [...].-Usted trae la muerte; ¡alguien que se le acerque morirá!».¹¹⁰⁶ Siempre en esta articulación lógica de los acontecimientos, Alec hace su entrada en la historia.¹¹⁰⁷ Poco después, llega el narrador homodiegético de la novela en San Francisco, el lugar de la historia, que conoce a Buddy, Daniel y Alec. Pasan una velada los cuatro juntos, con el “Tú” de la novela.¹¹⁰⁸ Esta noche es particularmente relevante en la progresión lineal de la historia porque es el momento en que empieza a concretarse la profecía de la doctora Rur, con el anuncio de Alec como la víctima de esta muerte premonitoria:

Guiado por el impulso que liberaba mi vértigo, en medio de mi trance, casi como un exorcismo, eché a girar el cuchillo sobre su propio eje [...]. El cuchillo se detuvo señalando a Alec con la punta de su afilada hoja. Yo no había

¹¹⁰⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte....op. cit.* p. 24.

¹¹⁰⁶ *Ibíd.* p. 36.

¹¹⁰⁷ *Ibíd.* pp. 47-51.

¹¹⁰⁸ *Ibíd.* pp. 54-68.

levantado los ojos de la ruleta que había impulsado. Cuando se detuvo miré a Alec, aterrado lo miré dormir, y luego hacia Buddy que lo había visto todo, y que ahora tenía los ojos clavados en los míos.¹¹⁰⁹

Hecha la profecía y señalada la víctima, la historia sigue su progreso lógico hacia un ineluctable desenlace. El narrador regresa a Iowa y su lectura de *La casa inundada*, el cuento de Felisberto Hernández, constituye un presagio sobre la manera cómo va a morir Alec: desaparecer en las aguas del río como el protagonista de Felisberto.¹¹¹⁰ La historia sigue con su ordenamiento sucesivo, informando sobre los acontecimientos de la última semana de esta cronología. El miércoles, el narrador homodiegético manda por correo el cuento de Felisberto a su amigo, el “Tú” de la novela, se entera al mismo tiempo de que él y Alec van a compartir piso. El sábado, la mudanza de los dos se hace efectiva y Alec se convierte en la persona más cercana al “Tú” que le lee el cuento de Felisberto.¹¹¹¹ Todos los lazos están anudados y, el domingo, el joven norteamericano desaparece definitivamente en las aguas del río.¹¹¹²

Ahora bien, la violación de este orden temporal de los acontecimientos, a través de la prolepsis, motiva su inversión en su representación en el discurso. La novela empieza por la mención del hecho principal de la unidad narrativa, que es normalmente, en plan cronológico, el último episodio, o sea, la muerte de Alec. Los tres primeros capítulos de la novela son un resumen que dan, anticipadamente, algunas claves de la historia narrada. Gracias a su posición en el relato, se definen con respecto al resto de la narración como un segmento temporal independiente que proyecta ya al lector hacia el futuro. Éste conoce desde el principio el destino de Alec, la manera cómo va a morir, así como el papel desempeñado por el “Tú” de la novela como testigo ocular del drama y, como informador de la familia de Alec que se encargará de recoger sus cosas:

¹¹⁰⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte ...op. cit.* p. 60.

¹¹¹⁰ *Ibíd.* pp. 65-77.

¹¹¹¹ *Ibíd.* pp. 92-97.

¹¹¹² *Ibíd.* pp. 98-104.

Estabas con Alec cuando murió. Las cosas ocurrieron de tal manera, que cuando se volcó el bote [...] bien podrías haber sido tú, y no él, la víctima de la corriente del río. Te correspondieron los agrios deberes de llamar a la policía, de informar a la familia y de recoger sus cosas.¹¹¹³

La anticipación del curso natural de los acontecimientos se nota, asimismo, a través de la confesión del narrador sobre su culpabilidad por haber sido el que señaló a Alec en “una premonitoria ruleta de la muerte”, como la próxima víctima.¹¹¹⁴ Las circunstancias misteriosas de esta muerte se revelan ya, también, desde el principio, como la articulación de augurios que aparecen en este orden: «Primero, se anunciaba una muerte; segundo se señalaba la víctima, tercero se preveía la forma de su muerte, todo con unos signos borrosos que adquirirían su fúnebre diafanidad con la desaparición de Alec».¹¹¹⁵

A pesar de que el destino de Alec ya no es un misterio, el uso de la prolepsis es una elección estética que no deja de mantener, sin embargo, el interés del lector hasta el final de la novela. En efecto, la prolepsis participa de revelar la habilidad narrativa de Darío Jaramillo, gracias al gran poder de sugerencia que se nota, sobre todo, en la puesta en escena de un ambiente de misterio que anuncia anticipadamente, sin que se diga explícitamente, que todo empieza con la profecía de la doctora Rur. La larga digresión sobre los códigos esotéricos y los sistemas de adivinación que ocupa el capítulo tres de la novela y acompaña la parte de prolepsis, crea una gran expectativa en el lector de *La muerte de Alec*.¹¹¹⁶ Esta muerte futura anunciada se presenta, a pesar de todo, como algo enigmático que suscita innumerables interrogaciones alimentadas por la curiosidad de saber todos los detalles sobre las circunstancias que la motivaron y, también, sobre el proceso del que resultó. Las respuestas a estas preguntas sólo las

¹¹¹³ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte de...op. cit.* p. 11.

¹¹¹⁴ *Ibíd.* p. 12.

¹¹¹⁵ *Ibíd.* p. 18.

¹¹¹⁶ *Ibíd.* pp. 13-19.

tendrá el lector cuando se esclarezcan los hechos que precedieron a la desaparición de Alec. Por esto, como señala Jean Onimus, en estos tipos de novela que empiezan por la revelación anticipada del desenlace, lo que capta y mantiene el interés es el enigma humano, la simpatía emocional y la empatía que despiertan en el lector:

L'avenir sans mystère, on lit avec moins de passion, mais avec plus d'amour et de complaisance –des zones d'ombres s'éclaircissent; on s'attarde pour contempler, pour déchiffrer, cette fois, le mystère des âmes ou des destinées. Au plaisir dramatique se substitue un plaisir tragique. C'est ainsi que les prologues des tragédies antiques annonçaient le dénouement pour se débarrasser de l'histoire, pour ne retenir que l'énigme humaine.¹¹¹⁷

Esta concentración voluntaria de la tensión alrededor del enigma de un destino es lo que justifica la asociación de la prolepsis con los relatos en primera persona, los cuales suelen privilegiar, también, el sondeo en las almas de los personajes sobre los acontecimientos. No obstante, los movimientos anticipativos del relato sobre los eventos son posibles, sobre todo, gracias al declarado carácter retrospectivo de la narración en primera persona. Eso es lo que autoriza al narrador a hacer alusiones sobre el futuro y lo que hace que ésta sea, entre todas las formas de narración, la que mejor se presta a la anticipación.¹¹¹⁸ Como confirma Mendilow:

Contrary to what might be expected, a novel in the first person rarely succeeds in conveying the illusion of presentness and immediacy. Far from facilitating the hero –reader identification, it tends to appear remote in time. The essence of such a novel is that it is retrospective, and that there is an avowed temporal distance between the fictional time –that of the events as they happened –and the narrator's actual time– his time of recording those events. There is a vital difference between writing a story forward from the past, as in the third person novel, and writing one backward from the present, as in the first person novel. Though both are equally written in the past, in the former the illusionist created that the action is taking place; in the latter, the action is felt as having taken place.¹¹¹⁹

¹¹¹⁷ Jean Onimus: "L'expression du temps dans le roman contemporain" en *Revue de littérature comparée* (Juillet-Septembre 1954), N° 3, pp. 299-317.

¹¹¹⁸ Gérard Genette: *Figures III...op. cit.* p. 106.

¹¹¹⁹ Adam Abraham Mendilow: *Time And The Novel*, New York, Humanities Press, 1972, pp. 106-107.

La estructura de *La muerte de Alec* confirma las teorías de Génette y Mendilow, sobre la tendencia a la retrospección del relato en primera persona. Queda muy clara la marcación de la diferencia temporal entre el momento en que ocurren los eventos relatados y el momento presente en que el narrador recuerda lo que pasó. Recordemos que esta novela epistolar limítrofe de Darío Jaramillo está más cerca del género de las memorias, que se caracteriza por: la perspectiva retrospectiva de la narración, la recreación del pasado gracias a una modulación y el reordenamiento de los recuerdos. Gracias a su capacidad rememorativa, el narrador homodiegético intenta rescatar una historia ocurrida siete años antes, con todos los detalles que la caracterizaron y las sensaciones que vivió en aquellos momentos remotos. Por eso, empieza su narración cuando el tiempo ya descubre sus perspectivas, o sea, cuando se puede trazar la génesis de la historia de la muerte de Alec y definir su punto de conclusión. No obstante, la penetración del narrador en el pasado, gracias a la memoria, no se limita sólo al mero hecho de rescatar cosas ya vividas, en un tiempo ya resuelto.

Convocar al pasado significa, también, analizarlo de nuevo y, sobre todo, mirarlo con ojos nuevos. Por eso, en *La muerte de Alec*, los recuerdos del narrador se acompañan de las impresiones actuales que le causa la evocación del pasado. El pretérito y el imperfecto son los dos tiempos dominantes de la narración. Sin embargo, en muchos pasajes de la novela, la narración en el pasado se interrumpe, de repente, para dejar sitio al presente. Como se puede ver en el siguiente capítulo, el relato sobre cómo el narrador y su amigo –el “Tú” destinatario de su carta– constituyen el vehículo de los augurios que anuncian la muerte de Alec desliza unas líneas que se refieren al temor que se apodera de éste. Tras resucitar eventos tan misteriosos, aumenta su inquietud de que estos recuerdos se conviertan en otro augurio, que anuncien a su vez otro evento trágico:

Desafiamos los mecanismos secretos del destino y actuamos como caja de resonancia de un mal augurio, como catalizadores de catástrofes o de milagros desconocidos y remotos. *Ahora mismo, cuando escribo esta crónica, el viernes 28 de junio del 81, siento una especie de mudo terror por haber profanado nuestro silencio, como si con estas palabras que escribo hubiera violado un tabú que desencadenará sus fuerzas nuevamente.*¹¹²⁰

Con una indicación temporal muy explícita a través del adverbio “Ahora” y la fecha del “28 de junio del 81” se consuma la ruptura temporal y se crea, así, una superposición entre el plano del pasado y el del presente. Asimismo, el capítulo nueve de la novela destaca, particularmente, por estar escrito en su totalidad en el presente contemporáneo de las impresiones actuales del narrador, sobre la historia que relata.¹¹²¹ La superposición temporal, además de fijar los sentimientos e impresiones generados en el narrador por el rescate de aquellos recuerdos, permite, también, evidenciar los cambios ocasionados por el transcurso del tiempo sobre su personalidad. El paso del tiempo pasado al tiempo presente sirve de barómetro al narrador para medir la distancia que existe entre su “yo” del momento cuando ocurre la historia narrada y su “yo” en el momento de la narración:

Por aquel entonces, hace ya siete años, sentía más pasionalmente que ahora – ahora, aun cuando permanece, este sentimiento obra en mí mucho más frío– un odio y una prevención exacerbada hacia el poder, hacia la autoridad [...]. Ahora sé que me hacía daño a mí mismo juzgando de una manera tan maniquea, con una censura moral, la autoridad y el poder.¹¹²²

Este modelo de temporalización muy proustiano, caracterizado por el viaje ida y vuelta del pasado al presente y viceversa, como subraya Julia Kristeva, presenta las siguientes características: la radiografía de la memoria y su enderezamiento a la vez doloroso y placentero. Sirve, también, para nombrar las diferentes partes de tiempos irreconciliables, entre las cuales el yo narrador se debate en cada instante de su

¹¹²⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte de...op. cit.* p. 60. el subrayado es nuestro.

¹¹²¹ *Ibíd.* pp. 52-53.

¹¹²² *Ibíd.* p. 43.

existencia presente, como nunca lo ha hecho quizás.¹¹²³ En palabras de Nicola Abbagnano, la especificidad de la dimensión temporal de la memoria es la existencia de «una distancia temporal de la cosa recordada frente a la conquista».¹¹²⁴ Por esta razón, Georges Poulet llama la atención sobre la existencia de una especie de duración muerta entre el presente y el pasado en la actividad memorialista. Recordar es tomar un alto grado de conciencia de este intervalo, «c'est sentir toute la distance qu'il faut franchir pour distinguer, "au fond désolé du gouffre intérieur", l'être ténébreux, lointain, du souvenir».¹¹²⁵

Con todo, la estructura del tiempo en la primera novela de Darío Jaramillo sigue las exigencias de la construcción temporal de la narración retrospectiva en primera persona, que facilita el vaivén entre pasado y presente, y la fácil proyección de la narración que se proyecta hacia el futuro. Además, el anuncio adelantado del último episodio que cierre la historia relatada confiere a la novela del escritor colombiano su estructura circular. Alfonso de Toro explica su mecanismo de funcionamiento en el siguiente capítulo:

Las analepsis o prolepsis se emplean simultáneamente y de tal forma que un narrador, partiendo de un punto temporal "X" (o claramente determinado), menciona un suceso futuro "A", luego un suceso pasado "B" y desde aquí, puede narrar cronológicamente hasta llegar al suceso anunciado "A", el cual es expuesto ampliamente.¹¹²⁶

En efecto, aparte de las anticipaciones ya mencionadas en los tres primeros capítulos de *La muerte de Alec*, todo el resto de la narración sigue una linealidad perfecta que presenta los hechos según el orden en que ocurren: desde la invitación a la

¹¹²³ Julia Kristeva: *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994, p. 208.

¹¹²⁴ Nicola Abbagnano: *Diccionario de filosofía*, México, Fondo de Cultura Mexicano, 1963, pp. 772-775.

¹¹²⁵ Georges Poulet: «Introduction» en *Études sur le temps humain*, Grande Bretagne, Edinburgh University Press, 1949, p. XXXIV. «Es sentir toda la distancia que se tiene que recorrer, para distinguir "en el fondo desconsolado del abismo interior", el ser tenebroso, lejano, del recuerdo». La traducción es mía.

¹¹²⁶ Alfonso de Toro: *Los laberintos del tiempo*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1992, p. 40.

fiesta de la doctora Rur hasta la muerte de Alec. Esta linealidad sólo se rompe una vez, con otra prolepsis relativa al relato anticipado de la llegada del narrador a San Francisco, que aparece en el capítulo siete de la novela.¹¹²⁷ Se podría interpretar como una muestra de apresuramiento por parte del narrador, que quiere contar ya su introducción y participación como personaje, en la historia. Así pues, para expresarlo en palabras de Mario Vargas Llosa para el caso de la circularidad temporal, la narración «se muerde la cola, comienza y termina en el mismo sitio».¹¹²⁸ Lo que sugiere todo esto, según el escritor peruano, es: «una idea de totalidad, de cosa acabada y suficiente que infunde el círculo».¹¹²⁹ Ahora bien, desde el punto de vista de estructura temporal, *La muerte de Alec* no presenta ninguna complicación. La linealidad se rompe más en *Cartas cruzadas* y en *La voz interior*, aunque la construcción del tiempo en esas dos novelas sigue una línea bastante tradicional.

IV.4.1.2. Narración intercalada y fragmentación del tiempo en *La voz interior* y en *Cartas cruzadas*

En efecto, *La voz interior* y *Cartas cruzadas* se diferencian de *La muerte de Alec* en el sentido en que son, respectivamente, una novela-diario íntimo y una novela epistolar polifónica. La estructura temporal en estos tipos de novela es mucho más compleja, por tratarse de una narración intercalada. En su análisis del tiempo de la narración, Gérard Genette distingue cuatro tipos de narración desde el punto de vista de la posición temporal: la ulterior que corresponde a la posición clásica del relato en pasado, que es también la más frecuente, la anterior (relato predictivo), la simultánea o relato en el presente contemporáneo de la acción y la intercalada (entre los momentos de

¹¹²⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte de...op. cit.* pp. 41-51.

¹¹²⁸ Mario Vargas Llosa: “Gabriel García Márquez: historia de un deicidio” en *Obras completas VI. Ensayos literarios I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 109-698.

¹¹²⁹ *Ibid.* p. 596.

la acción). Según el teórico francés, sólo dos de ellas afectan al diario íntimo y a la relación epistolar: se trata de la simultánea y la intercalada. Añade, también, que esta última es la más compleja de todas, porque se trata de una narración con varias instancias. Asimismo, puede ser la más rebelde y delicada en analizar, sobre todo cuando la forma del diario se deshace para acabar en una especie de monólogo a posteriori, de posición temporal indeterminada. La narración intercalada supone, por lo tanto, la inclusión de una historia dentro de otra,¹¹³⁰ en un acto narrativo que:

No esperando a la conclusión de la historia, resulta de la fragmentación de la narración en varias etapas interpuestas a lo largo de la historia; en tales momentos de intercalación de enunciación se producen, por así decir, microrrelatos, de cuya concatenación se deduce la narratividad en su totalidad orgánica.¹¹³¹

En la novela epistolar polifónica, este proceso se lleva a cabo, por una parte, gracias a la alternancia de la vivencia por los personajes. Por otra parte, el multiperspectivismo de la narración permite el relato de ciertos eventos de la historia, por varios personajes.¹¹³² En la novela-diario íntimo, como cabe recordar, el relato cotidiano de los acontecimientos y emociones que marcan cada día de la vida del diarista es, en principio, la regla. Esta sujeción del diario íntimo al calendario explica la forma de presentación en retazos, de esta escritura intimista. Por esta razón, el diario intercala la breve narración diaria y la propia experiencia del día a día.¹¹³³ Genette destaca, asimismo, otra especificidad de la temporalidad en la confidencia epistolar y en el diario íntimo: se trata de la frecuente fragmentación de la narración en pasado, para insertarse entre los momentos de la historia, como una especie de reportaje más o menos inmediato. Por eso, añade que ambos combinan constantemente estos dos modos del

¹¹³⁰ Tzvetan Todorov: “Las categorías del relato literario” en Roland Barthes (coord.): *Análisis estructural del...op. cit.*, pp. 159-195.

¹¹³¹ Carlos Reis: *Diccionario de narratología...op. cit.* p. 154.

¹¹³² Estos aspectos ya han sido comprobados y analizados ampliamente en el sub-capítulo anterior, en el estudio de la polifonía narrativa en *Cartas cruzadas*.

¹¹³³ Carlos Reis: *Diccionario de narr...op. cit.* p. 155.

lenguaje radiofónico: el directo y el diferido, el casi-monólogo interior y el relato a *posteriori* (“*après coup*”).¹¹³⁴

Ahora bien, todas estas consideraciones del francés no dejan de tener sus consecuencias en la estructuración del tiempo en *Cartas cruzadas* y en *La voz interior*. La fragmentación del tiempo es uno de sus rasgos más visibles. El estudio de Kurt Spang ofrece, también, unas pistas interesantes sobre el análisis de la temporalidad en la novela epistolar. Según él, ésta se particulariza por la doble faceta del tiempo de la narración: cada carta tiene la suya y el conjunto de las cartas tiene también otra, porque cada epístola puede constituir una historia relativamente independiente. Sin embargo, esto no es el único problema del tiempo en la novela epistolar. Requiere, también, una doble ubicación temporal: hay que situar el momento de la redacción de cada carta y el tiempo narrado en cada una de ellas. Por eso, Spang destaca la existencia de dos principales tiempos en el análisis de la temporalidad de la novela epistolar: un tiempo primario que corresponde al tiempo narrado en las cartas y un secundario que incluye el primario, más el tiempo de los huecos inevitables producidos entre carta y carta. Señala que hasta puede existir un tiempo terciario que incluiría las alusiones al tiempo anterior, a la primera carta y posterior a la última.¹¹³⁵ No obstante, a pesar de estos aspectos particulares de su temporalidad, precisa el teórico, la novela por cartas no se diferencia demasiado de los demás tipos. Se puede valer perfectamente, “quizás con más verosimilitud”, de las habituales manipulaciones del tiempo como la retrospección o la prospección, la dilatación o el acelerado del tiempo narrativo.¹¹³⁶

Las diferentes cartas que componen la novela polifónica de Darío Jaramillo presentan cada una, su especificidad temporal. Cada epístola está encabezada por una fecha bien determinada y precisa que marca el día de su redacción, una fecha desde la

¹¹³⁴ Gérard Genette: *Figure III...op. cit.* pp. 229-230.

¹¹³⁵ Kurt Spang: “La novela epistolar. Un intento de definición genérica”...*loc. cit.* pp. 649-652.

¹¹³⁶ *Ibid.* p. 651.

cual su narrador se posición en el tiempo. Estas indicaciones temporales son, por cierto, uno de los aspectos temporales más palpables de la novela y facilitan el seguimiento del paso del tiempo. Algunas cartas ilustran bien la especie de reportaje más o menos inmediato, característico del género, gracias al presente contemporáneo del relato que reduce al máximo la distancia temporal entre los hechos, o/y las impresiones, los sentimientos y su registro. La siguiente carta de Raquel a Luis refleja lo más cercano a una coincidencia temporal continua, del principio al final, entre la narración y su contenido diegético. Registra durante la noche del mismo día, su sentimiento de tristeza y vacío tras separarse de su pareja por la mañana. Además, la repetición del adverbio de tiempo “hoy” es una indicación temporal que marca de manera insistente, la ilusión de inmediatez del relato:

Bogotá, lunes, julio 3-78

Mi amor: te escribo sin estar en mí, por completo desacomodada en mi tierra que no es mía. No estoy en ninguna parte si no estoy a tu lado, contigo. Si no puedo tocarte. Hoy, cuando la primera luz del día me regaló el agua de tu lengua, la ducha cayéndonos, nosotros elevándonos a entraña, beso bajo el chorro, largo beso [...]. Hoy, aquí, ya de noche, metida entre un cuarto forrado de libros –excepto una pequeña ventana que da a una calle solitaria–, una habitación donde tú no me protege, me interrumpo para secarme las lágrimas de tu ausencia, para limpiarme las narices antes de contarte que, de venida del aeropuerto, Germán me ofreció si quería estar en mi casa.¹¹³⁷

La mayoría de las cartas en esta segunda novela de Darío Jaramillo combinan, sin embargo, el directo y el diferido. Es muy común ver a uno de los personajes relatar, en una misma carta, sus sentimientos y opiniones del momento y, al mismo tiempo, verlo retroceder en el tiempo para narrar acontecimientos que pertenecen a un pasado más lejano. En la siguiente carta de Luis a Esteban, el novio de Raquel empieza comentándole a su destinatario la sensación que le causa el oír su voz el mismo día:

¹¹³⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas....op. cit.* p. 320.

Bogotá, domingo, octubre 15-72

Mi querido Juan Estéreo: hoy iba en taxi por la tarde cuando oí tu voz comentando un partido de fútbol [...]. Me sorprendió tu aplomo, la seguridad con que pronuncias frases tan poéticas como “el visitante penetró a predios enemigos” o “la defensa controló el terreno”, que parecen sacadas de un manual de guerra [...]. Llegué directo a casa a escribirte.¹¹³⁸

A renglón seguido, Luis anuncia él mismo la ruptura temporal que se opera en su relato: «Así aprovecho para hacerte el prometido relato de mi examen de grado».¹¹³⁹ Esta analepsis o retrospectiva proyecta a su destinatario y al lector a unos eventos que se sitúan más de diez días antes de la fecha que encabeza su carta. Así lo plasma, unas líneas más abajo, el mismo emisor de la epístola: «Ah cómo me complazco diciendo herejías después de aquel lunes 2 de octubre, hace quince días. A la hora fijada, cinco de la tarde, estaba yo en el salón de entrada».¹¹⁴⁰ A veces, estas analepsis dentro de una misma carta permiten la introducción de un nuevo personaje e informar sobre su personalidad. Así aparecen, primero en una carta de Esteban a Luis, Cecilia, la hermana de éste, retratada como una muchacha superficial,¹¹⁴¹ también, todos los demás miembros de la familia de Raquel: Su padre Rafael Humberto Uribe, María y Claudia, la hermana mayor que vive en Nueva York.¹¹⁴² Para expresarlo así, la autonomía temporal de cada una de las epístolas que componen *Cartas cruzadas* se hace aun más palpable, en la larga carta de Raquel a Juana. Ésta se desmarca de las demás cartas, en muchos aspectos. Hasta aquí, las indicaciones temporales que constituyen las fechas que encabezan las epístolas permiten ubicar el tiempo de redacción. No obstante, en la epístola de Raquel, la fecha del “miércoles, noviembre 30, 1983” no determina el momento de la escritura. Corresponde al día de su partida a Nueva York, para empezar una nueva vida:

¹¹³⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 97.

¹¹³⁹ *Ibíd.* p. 97.

¹¹⁴⁰ *Ibíd.* p. 98.

¹¹⁴¹ *Ibíd.* p. 14.

¹¹⁴² *Ibíd.* p. 10.

Mientras espero, gastaré mis horas de agonía y prenatales escribiéndote en esta carta mi catarsis, no importa cuántas páginas se lleve, hasta terminarla, y entonces colocarle la fecha de ese día y partir con ella, levándotela yo misma, correo de mi propia historia.¹¹⁴³

A pesar del posible despiste del lector por esta indicación temporal, no es difícil determinar, sin embargo, aunque de manera aproximada, la fecha de redacción de la carta. Esta afirmación de su propia emisora: «En todo caso, será la misma fecha de esta carta; será antes de un mes»,¹¹⁴⁴ relativa a su viaje a Nueva York, ayuda al lector que puede, por deducción, ubicar el tiempo de redacción. Se adivina que este “Antes de un mes” de la fecha de partida: “miércoles, noviembre 30, 1983”, es lógicamente a principios de noviembre del mismo año. Marca, por consiguiente, el comienzo de la redacción. No obstante, esta nueva fecha aproximativa sólo puede ser convencional. La epístola de Raquel se caracteriza más bien por la duración: no se escribe de una sola sentada por lo que su redacción es discontinua. Aunque aparece como un todo, como un conjunto, su longitud excepcional en comparación con las demás cartas que constituyen la novela deja suponer que su escritura se extiende en un periodo de tiempo bastante largo, y que se hace con varias pausas. Es lo que se deja entrever a través de las siguientes líneas:

Luego desmontar la casa, hacer las vueltas para la visa, dejar encargos de las propiedades. En eso he estado estas últimas semanas en los ratos que me dejaba mi ocupación principal que es esta carta que te escribo a ti, mero pretexto para escribirme a mí misma para aclararme.¹¹⁴⁵

Ahora bien, la narración de esta larga carta sólo puede ser retrospectiva ya que Raquel hace el recuento de más de diez años de su vida: desde el día en que conoce a Luis y se enamora de él, hasta el día en que se va para empezar una nueva vida en Nueva York. Por eso, su carta se parece más a las memorias, como en el caso de la larga

¹¹⁴³ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 30.

¹¹⁴⁴ *Ibíd.* p. 29.

¹¹⁴⁵ *Ibíd.* p. 591.

carta del narrador de *La muerte de Alec*. La distancia temporal entre redacción y acontecimiento relatado es mucho más grande que en las demás cartas que componen la segunda novela de Darío Jaramillo. Raquel vuelve a su pasado y echa una mirada sobre una experiencia y un destino ya cumplidos. Se trata de un tiempo estático, materializado en la espera y el recuerdo. Por esta razón, como expresa Jean Onimus, en las actividades memorialistas, el tiempo no se desarrolla, se ahonda en profundidad.¹¹⁴⁶ Añade, asimismo, que la memoria constituye un viaje de vuelta muy vivo del ser entero a su pasado, un impulso nostálgico y doloroso que intenta el imposible contacto con algo ya caduco. Es lo que explica el clima de pasión, de exploración febril, de errores y de retoques permanentes que lo acompaña, lo que otorga también cierto carácter trágico y fascinante a ciertas novelas modernas.¹¹⁴⁷ Todo ello se ilustra en la novela, por las frecuentes apariciones de las percepciones presentes que Raquel intercala dentro del relato en pasado, de su vida. Éstas retoquen al pasado, reconsiderando y modificando percepciones y sentimientos pasados, con el objetivo de aportar una nueva visión gracias a la distancia temporal. Así se puede averiguar en el siguiente pasaje:

Mientras estuve enamorada todo fue un presente continuo; el pasado reciente, tan repleto de dicha, era avasallado por la fascinación de aquel amor actual, activo, absorbente; el futuro era un vacío intrascendente en el que no pensaba nunca, para qué, embebida en el encantamiento del amor. *Ahora es distinto. Olvidar dura tanto como amar y el pasado es pesado. Ingenua de mí, llegué a pensar que recuperaría aquello, que era posible un recomienzo con Luis. Cargué el pasado y el pasado se vengó de mí. Ahora lo que deseo es exorcizarlo. Quiero sustituir este presente vacío por algo, cualquier cosa, que en todo caso no sea ese pasado que voy matando en esta carta.*¹¹⁴⁸

Sin embargo, la fragmentación del tiempo en la novela epistolar polifónica conformada por la autonomía de cada una de las cartas que cuenta su propia historia no impide que ésta tenga, siempre, una historia de mayor amplitud que constituye un todo

¹¹⁴⁶ Jean Onimus: "L'expression du temps dans le roman contemporain" ...*loc. cit.* p. 316.

¹¹⁴⁷ *Ibid.* pp. 315-316.

¹¹⁴⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 312. El subrayado es mío.

coherente. Tomando en consideración el tiempo del conjunto de las cartas, el de la narración global, la alteración del orden cronológico de la sucesión de los eventos de la historia se hace, como en *La muerte de Alec*, gracias a la retrospectión y la anticipación. Sin embargo, Darío Jaramillo prescinde, esta vez, de cualquier prólogo prospectivo. Aquí, la representación de los acontecimientos empieza siguiendo la génesis de la historia de amor entre Raquel y Luis que constituye la espina dorsal de la novela. La carta de Luis, que informa sobre este idilio, es el punto de partida de la narración:

Mi amigo: estoy enamorado, hermano. Perdida, locamente enamorado. La conocí antier, desde antier estamos encerrados aquí [...]. Es hermosísima. Estudia periodismo y está enamorada de mí. Nos amamos [...]. Se llama Raquel Uribe y es de Medellín.¹¹⁴⁹

Desde este punto de arranque (martes, octubre 5- 71), el relato sigue fielmente el desarrollo lógico y lineal de los acontecimientos en las cartas que siguen hasta que, de repente, surge la carta de Raquel que proyecta la narración hacia un futuro demasiado lejos: el treinta de noviembre de mil novecientos ochenta y tres:

Mi querida Juana: cuando timbró el teléfono hace un rato, desde antes adiviné que era Claudia llamándome para concretar día y hora de mi viaje. Agradecí sus ansias de tenerme en Nueva York, que son cariño, pero sentí no poder precisar todavía una fecha exacta. En todo caso, será la misma fecha de esta carta; será antes de un mes: ya terminé con mis compromisos de trabajo, que eran muchos porque sustituí mi vida por la oficina, me drogaba con trabajo, permanecía dieciocho horas diarias en mis labores y por lo tanto me demoré entregando, a varios, todo lo que yo hacía. Realicé la visita ritual de despedida a Medellín – Doña Gabriela, mi hermana–. Comprometí a Esteban para que parta conmigo y de nuevo él dijo que sí, en unos términos –te aclaro– que nos significan nada y más bien me traducen que él es doméstico, difícil de trasplantar [...]. Organicé mi economía local. En fin, he cumplido con todos los rituales y he roto los lazos que me ligan a este lugar.¹¹⁵⁰

Los efectos de este largo e intrigante capítulo sobre el lector son inmediatos. Después de la sorpresa, sigue el despertar de su interés y su curiosidad por saber qué ha podido pasar para que Raquel decida dejar su vida anterior para empezar una nueva, en

¹¹⁴⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte....op. cit.* p. 9.

¹¹⁵⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas....op. cit.* pp. 29-30.

Nueva York. No obstante, la pregunta que más apremia es, sin lugar a duda, qué fue de Luis. Esta construcción ingeniosa de la novela permite, además, no perder el hilo de la narración porque, más adelante, en las líneas que siguen, se puede adivinar que la culminación de la historia, el desenlace, será el final de esta relación amorosa que se anunciaba, desde el comienzo de la novela. El uso de un tiempo del pasado para referirse a esta relación amorosa es bastante revelador: «No sé contar historias y menos ésta, que ya comenzó mal, por una escena imaginaria del final, de cuando ya no nos amábamos».¹¹⁵¹ Así pues, el primer fragmento de esta carta que aparece al final del primer capítulo de *Cartas cruzadas* presenta, de manera proléptica, muchas informaciones que hacen alusión a episodios cuyo sitio en el orden de la historia está, normalmente, más adelante. De los recuerdos de octubre de mil novecientos setenta y uno sobre los primeros días de felicidad con Luis, el relato de Raquel proyecta directamente al lector a acontecimientos que ocurren en los meses de agosto y septiembre del año mil novecientos setenta y cinco. A modo de anuncio, se aluden rápidamente a la beca que consigue Luis para hacer un doctorado en Nueva York. En su relato, Raquel narra también su primer contacto con la amante lesbiana de su hermana Claudia, los principios de la estrecha relación de amistad que se construye entre las dos:

Pasa menos de un instante mientras en mi mente recuento los años de mi carrera, el grado de Luis, su beca para estudiar en Nueva York. Esa fue una época en que nos conocimos tú y yo. Te confiesa [...] para mí no fue fácil tratar a la amante de mi hermana. No me atrevía a acercarme demasiado y, a la vez, sentía que debía frecuentar a Claudia. Y ella lo resolvió organizando esa comida ritual de los viernes [...]. Todos cocinábamos tomando vino blanco frío, emborrachándonos un poco y después de la comida Luis y Claudia hablaban de libros o veían deportes por televisión. Esa amistad de ellos dos nos volvió amigas a nosotras.¹¹⁵²

Después de romper por un momento el relato cronológico de los acontecimientos para hacer esta prospección, Raquel vuelve a coger su narración en el punto en que la

¹¹⁵¹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas.....op. cit.* p. 31.

¹¹⁵² *Ibíd.* p. 36.

había dejado. Todo ello se hace gracias a la siguiente frase que actúa a modo de transición para indicar al lector el proceso: «Pero me desordeno; estos son recuerdos de nuestra vida en Nueva York. Vuelvo al principio».¹¹⁵³ Asimismo, todas estas informaciones anticipadoras funcionan como prolepsis internas homodiegéticas recurrentes que vuelven a reaparecer más tarde en la novela, en el sitio que les corresponde en el desarrollo lineal de los acontecimientos.¹¹⁵⁴ Todo ello, demuestra que para Darío Jaramillo, el tiempo es “un accidente”¹¹⁵⁵ como lo expresa el narrador de *La muerte de Alec*. Importa más su dimensión humana que cualquier otra consideración, por lo que se nota siempre una voluntad de buscar una cronología más viva, más vital, determinada ante todo, por los movimientos psicológicos de sus personajes. El relato, hecho desde la subjetividad del narrador, posibilita un orden de configuración más personal de las acciones presentadas en la novela, una configuración que sigue el *diktat* de las evocaciones y recuerdos de éste, que aparecen mediante fragmentos, en el relato principal.

La estructura misma de *Cartas cruzadas* hace que la larga carta de Raquel funcione, también, como una duplicación de la historia completa narrada en la novela, la cual aparece a su vez, narrada de manera fragmentaria a través de las demás cartas. Por eso, a través de sus fragmentos que encabezan los diferentes capítulos de la novela, siempre constituye el relato de los acontecimientos de un periodo de tiempo determinado de la historia. Luego, estos mismos eventos ya narrados son retomados por los diferentes personajes en sus cartas. Este multiperspectivismo inherente a la novela epistolar polifónica hace que la narración en *Cartas cruzadas* vuelva, de manera constante, sobre sus propias huellas. Es lo que explica, asimismo, la profusión de analepsis recurrentes en la novela. El fragmento de la carta de Raquel que encabeza el

¹¹⁵³ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 37.

¹¹⁵⁴ *Ibíd.* pp. 205-211.

¹¹⁵⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte de...op. cit.* p. 45.

cuarto capítulo de la segunda novela de Darío Jaramillo ofrece una indicación temporal: “Diciembre, 1973-octubre, 1974”, que permite ubicar el tiempo de la historia narrada en dicho apartado. Relata los acontecimientos más importantes que marcan la vida de ella con Luis durante este periodo: la comida en casa de éste para celebrar el compromiso de su hermana Cecilia con Moisés a principios del año setenta y cuatro, la celebración de la boda y la visita de Claudia a Raquel en Bogotá.¹¹⁵⁶ La narración de la comida se repite en la carta de Luis a Esteban, a través de un largo segmento analéptico que se extiende a lo largo de siete páginas y que ofrece todos los detalles de esta reunión.¹¹⁵⁷ La visita de Claudia es narrada, también, de manera analéptica en otra carta de Luis a Esteban que ofrece un detalle importante que falta en la narración del mismo acontecimiento por Raquel. Luis relata la velada privada que tiene con la hermana de su novia y, sobre todo, su responsabilidad en la decisión de ésta de llevarse a su hijo con ella a Nueva York:

–Viviendo con el niño –me atreví–, eso te obliga con el único mandato que acepta un anarquista, que es el mandato del amor [...]. Te cuento en detalle este episodio porque dos días después, hoy, cuando te escribo, ya sé que –por mi entrometimiento– se armó un conflicto familiar. Nadie sabe, ni Raquel –por fortuna– que fue idea mía [...]. Yo, el prudente, el que nunca toleraría que nadie se metiera con mi familia, de bocón, de doctor Freud, desaté una jarana familiar que ignoro cómo se discernirá.¹¹⁵⁸

La analepsis recurrente en *Cartas cruzadas* es una técnica de distorsión del orden temporal de la historia, que acompaña el multiperspectivismo en su función de enriquecimiento del relato. La repetición analéptica que constituye el relato de la boda de Cecilia, por Esteban, llena de manera retrospectiva el vacío dejado por el relato de Raquel que se centra en dos aspectos fundamentales: la belleza de Luis aquel día y la actitud provocativa de su hermana durante la boda.¹¹⁵⁹ En cambio, la epístola de

¹¹⁵⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* pp. 149-156.

¹¹⁵⁷ *Ibid.* pp. 160-167.

¹¹⁵⁸ *Ibid.* p. 178.

¹¹⁵⁹ *Ibid.* p. 155.

Esteban ofrece un relato más detallado sobre el desarrollo de la ceremonia, incluso con una anécdota adicional:

En estas fiestas siempre hay alguien que nadie sabe quién es. Un colado que se bebe y se engulle la fiesta y que habla con todo el mundo [...]. Aquí no faltó. Claudia y yo lo bautizamos con el significativo apodo de Pantagruel. Un rato lo observamos, cerca de la puerta por donde aparecían los meseros con las bandejas de licores y al lado de las mesas donde iríamos a servirnos la comida. Pantagruel vino a lo que vino. Varios días después tu madre, riéndose me contó que ella también observó al individuo y, con posterioridad, supo que era un colado un día hablando por teléfono con el papá de Pelusa.¹¹⁶⁰

Ese permanente volver de la narración sobre sus propias huellas, tiene otra consecuencia en la temporalidad de la novela: afecta de manera considerable la duración y el ritmo (o *tempo*) de la novela, confiriéndole una lentitud adicional a la ya propia de la novela psicológica en general.

En efecto, como la mayoría de las novelas, *Cartas cruzadas* se caracteriza por la variación de velocidad de su narración. La presencia nada despreciable de escenas dialogadas sugiere una primera línea de consideración de los aspectos de la duración: la equivalencia entre la duración del relato y la de la historia. No obstante, cabe señalar que eso sólo es una convención, un intento de imitación más aproximada de la duración de la historia por el discurso. Como señala Genette, la escena dialogada no puede restituir la velocidad según la cual fueron dichas las palabras ni los eventuales tiempos muertos de la conversación. Por lo tanto, los diálogos que aparecen en la segunda novela de Darío Jaramillo, aunque plantean esta idea de equivalencia, contribuyen sobre todo a reforzar la idea de autonomía narrativa de los personajes, en la novela epistolar polifónica. Los diálogos en *Cartas cruzadas* aparecen dentro del relato del emisor de la carta que pretende relatar fielmente todo lo que ha sido dicho por otros personajes, sin añadir u omitir nada. Por eso, el narrador se borra momentáneamente para dejar la palabra a estas voces narrativas. Luis, en una de sus epístolas dirigida a Esteban, le

¹¹⁶⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 187.

relata la conversación entre Raquel, Claudia, Boris, Juana y él a propósito de la próxima visita del reportero deportivo a Nueva York:

¿Existes? Al menos existes como tema. Claudia, Boris y lo alimentamos
– Cuando venga Esteban lo vamos a llevar a la estatua de La Libertad – dice Boris
– ¿Cuántas veces has ido a la estatua de La Libertad? – le pregunta Raquel a Boris. Sin oírla, Claudia interviene:
– Esteban tiene que ir al Museo de Arte Moderno.
– Y tiene que subir a la terraza del Empire State – grita Boris con entusiasmo [...].
Durante todo el rato, Juana, desde la cocina, ha oído la conversación sonriendo con el juego de los “niños”, atenta a las palabras de Claudia y a las mías. De repente dice:
– Van a pasar dos cosas: que ustedes no van a hacer nada hasta cuando venga Esteban y que Esteban va a tener que quedarse un año aquí para aceptar todos los programas que ustedes inventan.¹¹⁶¹

Ahora bien, si la pertinencia de estas escenas dialogadas en el análisis de la duración es dudable, las aceleraciones que se notan en la novela evidencian, al contrario, uno de los aspectos más sólidos de la duración y velocidad. Primero, los inevitables saltos temporales debidos al tiempo de espera entre carta y carta aceleran, de manera considerable, el tiempo de la narración que es menos largo que el tiempo de la historia. Las fechas que encabezan las cartas son indicios explícitos de esta aceleración. Entre algunas epístolas, el salto temporal no es muy importante. Entre la primera carta de Luis a Esteban (martes, octubre 5-71) que abre la novela y la carta respuesta de éste (martes, octubre 12-71), sólo hay un intervalo temporal de siete días;¹¹⁶² entre su segunda carta (Lunes, noviembre 15-71) al mismo personaje y la respuesta de éste (Lunes, noviembre 29-71), dos semanas.¹¹⁶³ No obstante, estas elipsis temporales se vuelven más amplias en muchos casos, con intervalos de 8 meses entre una epístola y otra, incluso más en algunos otros casos. La elipsis temporal entre la carta de Luis a Esteban (domingo, enero 2-77) y la carta respuesta de éste (domingo, noviembre 13-77) se extiende a lo largo de un periodo de un año. En consecuencia, reduce de manera más

¹¹⁶¹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* pp. 242-243.

¹¹⁶² *Ibíd.* p. 9.

¹¹⁶³ *Ibíd.* pp. 11-13.

drástica el tiempo narrado. La aceleración del ritmo de la narración se nota, también, a través de las declaraciones de los propios personajes narradores que indican, de manera más o menos explícita, la cantidad de tiempo eludido en sus relatos. Raquel, en unas pocas líneas, resume rápidamente la narración de una noche especial relativa a la visita de Esteban que corresponde al mes de diciembre del setenta y ocho, para pasar directamente a los eventos de enero del año siguiente:

Me salto el resto de la visita de Esteban. No me detengo todo lo que debería en la noche memorable en que, borrachos los tres, Esteban nos leyó sus poemas y lloramos de poesía y de borrachera, principalmente de lo último. Voy directo al enero siguiente.¹¹⁶⁴

Estos breves sumarios conforman la rapidez de la velocidad de la narración en la segunda novela de Darío Jaramillo, gracias a la técnica de la condensación. En un breve párrafo, Esteban confiesa el carácter sintetizado del relato de su almuerzo con Doña Gabriela, la madre de su amigo Luis. Es un relato que prescinde de detalles y va directo a lo más importante, expresado en pocas palabras:

Vuelvo donde Doña Gabriela. Almorzamos y ella me dice que conmigo es la única persona con que habla de Luis. Le relato la historia de su exilio en el apartamento azul y con esto ella entiende por qué no volví a su casa. Doña Gabriela no cree que Luis esté muerto, pero está convencida de que nunca más solo verá. Luis está vivo, pero a condición de que no aparezca. Aquí, con los suyos, está condenado a muerte. “Él lo sabe y –añade– creo que espera a que nosotros también lo sepamos y que aceptemos la situación. *Resumo en un párrafo todo lo que ella me dice a lo largo del almuerzo.*¹¹⁶⁵

A pesar de las elipsis y sumarios que reducen la duración de la historia y aceleran el ritmo de la narración, el *tempo* en *Cartas cruzadas* se caracteriza en general por su lentitud. Éste es uno de los rasgos distintivos del aspecto temporal en la novela psicológica. Como subraya Mariano Baquero Goyanes, las novelas de acciones psicológicas se diferencian de las novelas de acciones externas, porque en las primeras,

¹¹⁶⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 316.

¹¹⁶⁵ *Ibid.* p. 580.

hay que descender “al matiz delicado y revelador”.¹¹⁶⁶ Se trata de abandonar el tiempo objetivo del reloj, para hacer hincapié en el tiempo interior, el subjetivo. El yo, como señala Ernesto Sábato, no está en el espacio sino que “se despliega en el tiempo anímico que corre por sus venas y que no se mide en horas y minutos, sino en espera, en lapsos de felicidad o de dolor, en éxtasis”.¹¹⁶⁷ Por todas estas razones, las novelas psicológicas exigen mayor lentitud narrativa. Darío Jaramillo acata esta exigencia de la novela psicológica, sobre todo en la construcción de la temporalidad en *La voz interior* y *Cartas cruzadas*. Como Proust en *À la recherche du temps perdu* (1913) o Stendhal en *Le rouge et le noir* (1830):

Retarda el fluir normal del tiempo porque el ritmo normal de éste dificulta la observación de los más sutiles hechos psicológicos. Retarda e inmoviliza las acciones para mejor observar los procesos psicológicos, desmontados y diseccionados, fuera del huidizo tiempo.¹¹⁶⁸

Sin embargo, se analizará este aspecto más adelante, en este mismo capítulo, en el apartado que trata de las relaciones espacio–temporales. Esta elección se explica por el hecho de que estas descripciones de los paisajes interiores de los personajes y su efecto retardatorio constituyen uno de los elementos más característicos de las novelas de Darío Jaramillo para visibilizar la relación de interdependencia entre el tiempo y el espacio.

Por lo tanto, como *La muerte de Alec* y *Cartas cruzadas*, *La voz interior* reúne, también, estas características. Los diferentes segmentos que componen la primera parte de la novela relatan, en un orden cronológico, las diferentes etapas de la historia de la vida de Sebastián, desde su nacimiento hasta su muerte. Sin embargo, esta aparente

¹¹⁶⁶ Mariano Baquero Goyanes: “Tiempo y “Tempo” en la novela” en Agnes y Germán Gullón: *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 231-242.

¹¹⁶⁷ Ernesto Sábato: “Características de la novela contemporánea” en Agnes y Germán Gullón: *Teoría de...op. cit.* pp. 107-111.

¹¹⁶⁸ Mariano Baquero Goyanes: “Tiempo y “Tempo” en la novela” en Agnes y Germán Gullón: *Teoría de...op. cit.* pp. 239-240.

sencillez no le resta a la estructura temporal de la novela cierta complejidad. Allí se lleva la conciencia de la discontinuidad y de la fragmentación del tiempo a un nivel superior. Como cabe recordar, la novela se caracteriza por la subordinación de los fragmentos que componen el diario íntimo de Sebastián Uribe al texto biográfico del narrador, gracias a la técnica del monólogo citado. Como ya se ha visto en el anterior capítulo, la ausencia de fechas que encabezan los fragmentos del diario íntimo verifica la emancipación de éste del calendario. Todo ello tiene como consecuencia la sujeción de la temporalidad del diario a la del texto del biógrafo, Esteban.

Por esa razón, en la última novela del escritor colombiano, los fragmentos del diario íntimo se caracterizan más bien por ser escrituras atemporales, adaptadas a las exigencias temporales de la ficción que construye el narrador. Siguen el presente de la narración del biógrafo en un tiempo fragmentado debido al constante vaivén entre relato y cita, como se puede apreciar en el siguiente capítulo, con la reactualización de una breve reflexión sobre el origen de su apellido:

Uribe pariente de todos los Uribes habidos y por haber, que todos vienen del mismo gajo, según se desprende de la erudición genealógica de Ana Carolina, la hermana de Sebastián [...]. Ajeno a los entronques que tan detalladamente sabía explicar Ana Carolina, guardiana de la memoria del origen, Sebastián era por completo indiferente a estos temas. En su diario tan sólo se encuentra una alusión a su apellido:

*Uribe, me imagino sin fundamento, ¿lo oí?, viene de oribe, orfebre. Me gusta pensar que es así: oficio de gente minuciosa, de individuos silenciosos y paciente.*¹¹⁶⁹

A pesar de esta característica particular, la deformación temporal en *La voz interior* se hace, esencialmente, mediante la misma técnica de la anacronía que rige la construcción del tiempo en *La muerte de Alec* y *Cartas cruzadas*. La novela se abre sobre un extenso relato cuadro, a manera de prólogo, que ocupa el primer capítulo y constituye un movimiento de anticipación del discurso sobre los eventos que marcan la historia. Todo empieza desde la información recibida por el narrador sobre la muerte del

¹¹⁶⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz....op. cit.* p. 55.

protagonista, Sebastián Uribe: «La noticia de la muerte de mi mejor amigo me llegó con diez años de retraso. Lo supe por su madre». ¹¹⁷⁰ Desde este presente de la acción, toda la representación de la historia de la vida de este personaje, en el relato cuadro del editor (el narrador), aparece como una extensa serie de analepsis o retrospectivas que retroceden la narración hacia atrás, hacia un pasado bastante lejano en el tiempo en que se sitúa el narrador. Gracias a las capacidades de la memoria de remontar la máquina del tiempo, los episodios más importantes que comparten el narrador y su protagonista se vuelven a actualizar en el presente de la narración. El siguiente capítulo resume, en algunos de sus puntos, todo lo que compartieron ambos:

Sebastián fue la primera persona en el mundo a quien le mostré los libros que me deslumbraban, de él recibí sus propios descubrimientos –a Sebastián le debo la música–, con él intercambié poemas que ambos escribíamos, él fue el primer individuo de carne y hueso sobre quien yo tuve una fe ciega en su talento de gran escritor, de gran poeta [...]. Esa hermandad desde la adolescencia fue más allá del intercambio de libros o de la connotación meramente literaria, hacia el significado vital de la poesía [...]. Además de versos y confidencias, con él compartí los sucesivos experimentos y olvidos del alcohol, la marihuana, el marxismo, las putas, la cocaína, el psicoanálisis, los hongos –una revista que proyectamos se iba a llamar Amanita muscaria– y la rumba pesada. ¹¹⁷¹

La noticia de la muerte de Sebastián actúa, pues, como un momento (T) de la narración, desde donde se define la larga analepsis que constituye la serie de recuerdos generados en la memoria del narrador. Sin embargo, esta misma analepsis se convierte, a su vez, en una prolepsis que proyecta directamente al lector hacia eventos, cuya aparición en la historia, es posterior al presente de la acción. En efecto, el relato cuadro del biógrafo es un segmento proléptico de gran amplitud que se desmarca del resto de la novela, constituido por la narración propiamente dicha de la biografía de Sebastián que empieza a partir del segundo capítulo. Ésta puede considerarse como el relato primero según el cual se determina y se define esta prolepsis que da por anticipado algunas de

¹¹⁷⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz....op. cit.* p. 13.

¹¹⁷¹ *Ibíd.* pp. 16-17.

sus claves. Esta doble entrada que permite el relato cuadro hace, pues, que la serie de recuerdos generados por la noticia de la muerte de Sebastián funcione de tal forma que, al mismo tiempo que retrocede la narración hacia el pasado, la proyecte también hacia el futuro. *La voz interior* de Darío Jaramillo nos pone, en este sentido, ante una de las formas complejas de la anacronía que observa Génette: estamos en presencia de unas analepsis prolépticas que inmutan, de cierto modo, las nociones de retrospectión y de anticipación.¹¹⁷² Por lo tanto, todas las informaciones dadas en el primer capítulo de esta novela como recuerdos de un tiempo pasado son, asimismo, una ocasión para anticipar la historia.

La posibilidad de la memoria de reclamar, al necesitarlo, el conocimiento pasado y de hacerlo actual y presente lleva al narrador a anticipar, también, algunas informaciones relativas a su entrada en la universidad. Adelanta, también, la información sobre el abandono de ésta por los dos y sobre la dirección que va a tomar la vida de Sebastián, después:

Mi memoria me dice que Sebastián y yo decidimos juntos que entraríamos a la Facultad De Filosofía y Letras y que, también en nuestras conversaciones renunciamos a continuar después del primer año de tedio universitario. El año siguiente mi familia se trasladó a Bogotá –mi pretexto para abandonar aquel ambiente – y Sebastián viajó a Estados unidos.¹¹⁷³

Este segmento analéptico–proléptico está constituido, según su posición temporal frente a la parte biográfica propiamente dicha de la novela, una serie de breves alusiones sobre acontecimientos que serán, más tarde en la novela, objeto de una narración detallada y completa. Las circunstancias que motivan la decisión de los dos jóvenes de ingresar a esta facultad,¹¹⁷⁴ los motivos del traslado de la familia de Bernabé a la capital colombiana, la vida de libertad que supone para él y todas sus

¹¹⁷² Gérard Genette: *Figure III...op. cit.* p. 119.

¹¹⁷³ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 14.

¹¹⁷⁴ *Ibíd.* pp. 89-91.

consecuencias¹¹⁷⁵ son episodios que la narración vuelve a retomar. Es sólo más tarde, después de su anuncio anticipado, cuando el lector entiende toda la importancia que cobra la información sobre el viaje de Sebastián a Estados Unidos. Este acontecimiento aparece, al principio, como un dato anodino. Sin embargo, será el punto de partida de una verdadera etapa formativa en la “universidad del abuelo” y su peculiar programa, con todos los cambios de personalidad que supone.¹¹⁷⁶ Estas breves prolepsis presentadas a modo de alusiones son, por lo tanto, reanudadoras o recurrentes (“*répétitifs*”). Sólo desempeñan una función de anuncio que duplica, por adelantado, un futuro segmento narrativo. Esta forma recurrente de la prolepsis es el modelo que prevalece en la narrativa de Darío Jaramillo Agudelo, pero, muy a menudo, las breves alusiones que la consagran en su forma tradicional se convierten en anticipaciones más extendidas de lo habitual. La experiencia poética de Sebastián y del narrador de *La voz interior*, con la publicación de dos libros de poemas: *Liturgia de los bosques* e *Imitaciones de Catulo*, se salda en un fracaso:

Mis *Imitaciones de Catulo* fueron recibidas con un silencio sepulcral [...]. El destino de *Liturgia de los bosques* se inició con un silencio nada parecido al entusiasmo [...]. Nunca volví a publicar poemas y todos mis libros posteriores son en prosa. Después de *Liturgia de los bosques*, Sebastián jamás volvió a publicar nada, absolutamente nada, ni una miserable nota en ninguna de las revistas que dirigió –*El Oso* y *Otramina*– ni en ninguna.¹¹⁷⁷

Las líneas citadas sólo son un fragmento de una larga prolepsis que adelanta con bastantes detalles esta experiencia infeliz, por lo que se extiende sobre una página y media de la novela y trasciende los límites de la simple alusión. Esta elección estética se explica, sobre todo, por el carácter metaficcional del primer capítulo de la última novela de Darío Jaramillo. El largo discurso del narrador sobre los procesos de escritura de la biografía que va a construir le lleva forzosamente a diseccionar el diario íntimo de Sebastián

¹¹⁷⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* pp. 120-126.

¹¹⁷⁶ *Ibid.* pp. 161-210.

¹¹⁷⁷ *Ibid.* pp. 14-15.

que constituye la materia prima en que se basa ésta. Es lo que afirma él mismo, a través de un lenguaje metafórico muy sugerente:

Quando voy a iniciar algo tengo presente el método de los helicópteros para aterrizar. Primero, conocer el mapa, abarcar la imagen total del terreno con un solo golpe de vista, luego sobrevolar, hacer un reconocimiento desde el aire, tomar una idea del conjunto, cuestión que define el punto exacto de del aterrizaje, la puerta de entrada, el curso del recorrido y el orden de colonización del territorio.¹¹⁷⁸

La aplicación de este método tiene como consecuencia que toda la información adelantada, que altera el orden natural de sucesión de los acontecimientos de la historia narrada, sea un resumen explicativo que familiariza ya al lector con el contenido de la narración posterior. Esto traiciona, también, cierta preocupación por parte de Darío Jaramillo, de hacer más accesible la comprensión de su novela. Con todo, tanto en *La muerte de Alec* como en *La voz interior*, la prolepsis recurrente es la forma de anticipación que domina como forma de representación de la historia en el discurso. Sin embargo, aunque siendo un caso particular, el siguiente fragmento proléptico de *La voz interior* rompe esta regla de conducta:

—¿Con quién hablo? —pregunté al oír el remoto “Hola, ¿cómo estás?”. Ella me contestó:
—Soy yo, Mary de Uribe, la mamá de Sebastián.
Por un instante que dura menos que contarlo, recordé la escena del primer día de primaria en San Ignacio. A la hora del recreo se me acercó un compañerito de pelo rubio que me dijo que era la primera persona que conocía con el nombre de Bernabé. Hasta ese día, él creyó que el único Bernabé sobre el planeta era su papá. Yo le contesté que tampoco conocía a ningún Bernabé y que me gustaría conocer a su papá. Nos hicimos amigos. Era Sebastián.
—Doña Mary, ¡qué gusto oír! —Exclamé exagerando un poco mis énfasis habituales— ¿Cómo está? ¿Cómo está Sebastián? Hace mucho que no sé de él.¹¹⁷⁹

Estas líneas subrayadas relatan el primer contacto entre Sebastián y Bernabé que marca, asimismo, el principio de una larga amistad entre los dos niños. Constituyen una información adelantada que anticipa la acción, pero al contrario de los demás casos de

¹¹⁷⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 27.

¹¹⁷⁹ *Ibid.* p. 17. El subrayado es mío.

prolepsis ya estudiados en este apartado, la narración biográfica (el relato primero) de Esteban nunca vuelve sobre este episodio. Por esta razón, es una prolepsis que completa (“*complétive*”) y cuya función es remediar los defectos de la información sobre la historia. Llena, por anticipado, el vacío ulterior que va a dejar el relato primero, por la ausencia de esta información en su lugar natural, según la sucesión lineal de los acontecimientos. Ahora bien, tanto en su función recurrente como en su función de completar, todas estas prolepsis presentan un evidente riesgo de redundancia o de colisión porque sus campos temporales se encuentran en el del relato primero, o sea, la parte biográfica de *La voz interior*. Abarcan, asimismo, la misma línea de acción que este relato primero que les permite definirse. Por eso, siempre recurriendo a los estudios de Genette sobre la anacronía, las clasificaremos en la categoría de prolepsis internas y homodieéticas.¹¹⁸⁰

Ahora bien, a estas alturas de nuestro análisis, se puede destacar con bastante seguridad una línea o tendencia general que sigue la construcción del tiempo en las novelas de Darío Jaramillo. Los modos de tratamiento del tiempo, aunque son intentos de liberar el contenido diegético de la tiranía de la cronología lineal, no dificultan sin embargo la lectura. A pesar de la estructura fragmentada, de las retrospectivas y prospectivas del relato, siempre es fácil seguir la cronología de la historia. Las acciones de la novela siempre están ubicadas dentro de coordenadas temporales concretas, que posibilitan y facilitan la percepción y comprensión de los acontecimientos. Darío Jaramillo opta por una estructura temporal más propia de la novela tradicional, que no deja la habitual sensación de inseguridad, desasosiego o caos de las novelas contemporáneas.¹¹⁸¹ Ésta reúne muchas de las características reseñadas por Mariano Baquero Goyanes, las cuales diferencian el desorden en la novela

¹¹⁸⁰ Gérard Genette: *Figures III...op. cit.* p. 91.

¹¹⁸¹ Mariano Baquero Goyanes: *Estructura en la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970, p. 132.

tradicional del que existe en la novela actual. Estas complicaciones temporales –nunca excesivas– no rompen el hilo de Ariadna, ni producen confusión o ambigüedad. Tampoco afectan el sentir del tiempo como un proceso que marcha hacia delante, hacia un desenlace a través de la imposición de un orden. Se justifican y enmarcan también los saltos, dentro de las necesarias aclaraciones, precedidos de algún preámbulo que cumple la función de situar.¹¹⁸²

Sin embargo, como se acaba de mencionar, esa sólo es una tendencia general. La estructura temporal, en la segunda parte de *La voz interior* –compuesta exclusivamente por los escritos de corte literario de Sebastián y de sus diferentes heterónimos–, viene a relativizar ese punto de vista. Confirma, otra vez, la ambigüedad de la narrativa de Darío Jaramillo, la cual, por mucho que tenga un pie fuertemente anclado en la tradición, siempre intenta tener el otro en la época contemporánea. Esa parte se caracteriza, ante todo, por su emancipación o ruptura temporal con el resto de la novela. El narrador justifica su existencia por ser la prueba que da crédito a la primera parte de novela, como la biografía de un escritor.¹¹⁸³ Por otro lado, excepto los *Ensayos cortos* (y *otros intentos*), textos atribuidos al protagonista de *La voz interior* que podrían haber sido escritos en cualquier momento de su vida,¹¹⁸⁴ se puede ubicar con facilidad el tiempo histórico en que se insertan los textos atribuidos a los diferentes heterónimos. *Visiones en un espejo roto* y *Los motivos de Dios* de Walter Steiggel así como los textos atribuidos a los habitantes de *El país de los poetas* podrían haber sido escritos durante un periodo de tiempo comprendido entre el comienzo de su proceso de “desyoización” después de la muerte de su mujer y el final de su vida.

Pese esta relación que se puede establecer entre la primera y la segunda parte de la novela, los escritos de Sebastián Uribe dejan la impresión de estar fuera de la

¹¹⁸² Mariano Baquero Goyanes: *Estructura en la novela....op. cit.* pp. 131-132.

¹¹⁸³ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz....op. cit.* p. 36.

¹¹⁸⁴ *Ibíd.* pp. 563-600

cronología de la narración de la parte biográfica de *La voz interior*, con la que carece de cualquier vínculo a nivel temporal. La sensación de ruptura es tal que se tiene la impresión de que esta segunda parte es un anexo que se añade, como información complementaria. Su singularidad estriba, sobre todo, en la pulverización del tiempo, a nivel interno. En efecto, las unidades de textos que la conforman son presentadas a retazos, de manera independiente y sin la más mínima intervención del narrador. Son textos difíciles de adscribir en una temporalidad global del conjunto, de reunir bajo el amparo de una línea cronológica fiable que les de cohesión, como un todo. El tiempo en esta parte, se caracteriza por la falta de unidad y de integridad, se presenta como una serie de fragmentos temporales aislados. En la era del capitalismo tardío, se asiste a una devaluación de lo duradero. Como señala Zygmunt Bauman, el tiempo ya no se puede vivir como continuidad, como algo consistente. Se convierte en un “tiempo puntuado” o “*pointillista*”.¹¹⁸⁵ Éste va más allá de la conciencia de fragmentación del tiempo, concebido como un mosaico de los diversos puntos que lo componen. El tiempo “*pointillista*” expresa la no vinculación de estos diferentes puntos, la inconsistencia y la falta de cohesión. Es:

Un tiempo pulverizado en múltiples “instantes eternos”, acontecimientos, sucesos, accidentes, aventuras, episodios –nómadas auto–contenidas, fragmentos separados, cada uno reducido a un punto, un punto que se acerca al ideal geométrico de la no-dimensionalidad.¹¹⁸⁶

Con todo, como se ha podido ver, Darío Jaramillo se deja seducir, tímidamente, en la segunda parte de *La voz interior*, por la aniquilación de la unidad temporal que caracteriza a la mayoría de las novelas contemporáneas. No obstante, no llega a su caos temporal generado por la búsqueda de una «deliberada apetencia de ambigüedad, de

¹¹⁸⁵ Zygmunt Bauman: “Tiempos líquidos” en Zygmunt Bauman (coord.): *Arte, ¿Líquido?*, Madrid, Sequitur, 2007, pp. 71-96.

¹¹⁸⁶ *Ibid.* p. 82.

confusión».¹¹⁸⁷ La construcción de su narrativa suele ser bastante tradicional y apuesta, sobre todo, por la claridad, como comprobará en el siguiente apartado, dedicado al tratamiento del espacio en sus novelas.

IV.4.2. La poética del espacio

El espacio es algo «cercano al hombre, la cosa primera, el lugar de origen, del destino y de la actividad del hombre [...]. Constituye la materia que la actividad incansable del hombre transforma sin cesar [...]. La transformación del espacio da sentido a la existencia humana, sin el espacio no hay vida».¹¹⁸⁸ Estas palabras de Jesús Camarero confirman toda la importancia que cobra este elemento, tanto en la vida real como en el arte. La concepción de la literatura como un arte exclusivamente temporal, así como la consideración del espacio como una ficción dudosa y sospechosa, una invasión extraña y competidora que viene de otras formas de arte como la pintura, un mal necesario, es una quimera.¹¹⁸⁹ La mayoría de los teóricos modernos han tomado conciencia, hoy en día, de la gran importancia que cobra el espacio como elemento integrante e imprescindible en la estructuración de la ficción, así como del rol primordial que desempeña ahí, al mismo nivel que el personaje y el tiempo. Mieke Bal, Natalia Álvarez Méndez o Antonio Garrido Domínguez –sólo por citar a algunos de ellos–, reconocen su existencia como realidad textual y no real, como espacio ficticio. Reconocen, también, su importancia en la relación de interacción con otros componentes de la novela como la acción, los personajes, los acontecimientos y el

¹¹⁸⁷ Mariano Baquero Goyanes: *Estructura de la novela...op. cit.* p. 134.

¹¹⁸⁸ Jesús Camarero: “Escritura, espacio, arquitectura: una topología del espacio literario” en *Signa* (1994), Nº 3, pp. 89-101.

¹¹⁸⁹ W. J. T. Mitchell: “Space, Ideology, And Literary Representation” en *Poetics Today* (1989), Vol. 10, Nº 1, pp. 91-102.

contexto temporal a los que sirve de enlace.¹¹⁹⁰ El espacio constituye, pues, «un lugar de encuentro en el que se producen las múltiples relaciones intrapersonales e interpersonales de los caracteres que deambulan por la ficción novelesca»,¹¹⁹¹ «el lugar en que se cristaliza, se vuelve concreta y tangible la acción».¹¹⁹²

Ahora bien, una vez destacada la importancia del espacio como categoría imprescindible en la construcción de la ficción narrativa, corresponde tener en consideración la problemática de la variedad de sus aspectos y el mosaico de posibilidades de representación que puede ofrecer. Por este motivo, es una tarea imposible abarcarlo en todas sus dimensiones, pero, a pesar de la diversidad de opiniones sobre la cuestión, se suelen destacar tres niveles básicos de estructuración del espacio en el texto ficcional. Según las aportaciones de Gabriel Zoran, Jesús Camarero y de Natalia Álvarez Méndez,¹¹⁹³ el primero de estos niveles es el topográfico. Es concebido como espacio del referente o del objeto que corresponde a la representación, a través de los signos de la literatura, de los objetos espaciales –calle, ciudad, pueblo, casa etc.– del mundo real existente fuera del texto ficcional, de las descripciones de lugares susceptibles de reproducir una zona geográfica de la realidad. Asimismo, este nivel topográfico tiene una función altamente referencial. El segundo, es el nivel textual que se refiere al espacio del texto, del significante o del discurso; está constituido, también, por el conjunto de signos depositados sobre el espacio de la página, los cuales, con la disposición tipográfica, conforman la materialidad de la escritura. Por fin, el tercer nivel, el actuacional, corresponde al espacio de la historia o del significado. Se refiere al espacio construido gracias al procedimiento de la espacialización, que consiste

¹¹⁹⁰ Véase Mieke Bal: *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 101-106; Natalia Álvarez Méndez: *Espacios narrativos*, León, Universidad de León, 2002, pp.31-32.

¹¹⁹¹ Natalia Álvarez Méndez: *Espacios....op. cit.* p. 32.

¹¹⁹² Antonio Garrido Domínguez: *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996, p. 210.

¹¹⁹³ Véase Gabriel Zoran: “Towards a theory of space in narrative” in *Poetics Today* (1984), Nº 2, Vol. 5, pp. 309-335; Natalia Álvarez Méndez: *Espacios....op. cit.* pp. 70-162; Jesús Camarero: “Escritura, espacio, arquitectura: una topología del espacio literario”...*loc. cit.* pp. 89-101.

en la creación de un espacio imaginario en el que se mueven los personajes de una determinada historia, en unas situaciones muy concretas. Se trata, sobre todo, de un espacio susceptible de proyecciones simbólicas, que cobra un sentido nuevo en la ficción, dependiendo de la voluntad creativa del escritor. Por eso, como señala Natalia Méndez, este nivel dimensional del espacio está íntimamente ligado a otras instancias narrativas como el tiempo y los personajes. Integraría, asimismo, tanto el espacio físico o social en el que se desarrollan la existencia de los personajes del universo ficticio, como el espacio psicológico reconstruido por las impresiones psíquicas del personaje y limitado al escenario de una mente, de una conciencia.¹¹⁹⁴ Acatando estas informaciones sobre el nivel de actuación o función del espacio, cabe considerar el cronotopo (la relación espacio–tiempo) no como otro nivel de estructuración como lo presenta Zoran, sino como una de las modalidades de la espacialización.

Natalia Méndez destaca un cuarto nivel que corresponde al espacio de la lectura, fundamental, según ella, para comprender correctamente la relevancia del espacio novelesco que llega a su máximo grado de desarrollo y potencialidades durante este proceso.¹¹⁹⁵ El espacio de la lectura es concebido como una prolongación del novelesco, posibilitado por la tarea de dilatación del espacio literario por parte del lector. Éste, como receptor de la narración, no es sólo un observador que la contempla desde fuera. Se adentra en ella, dejándose absorber por este espacio diferente que le ofrece la narración, sintiendo su realidad y el contagio de su atmósfera.¹¹⁹⁶ Por lo tanto, es susceptible de imaginar mundos posibles, ampliar y recrear diversos ámbitos y escenarios de la ficción,¹¹⁹⁷ llevando así la dilatación del espacio hasta lo infinito.¹¹⁹⁸ Así pues, el espacio de la lectura es una dimensión que depende de cada lector. En el

¹¹⁹⁴ Natalia Méndez Álvarez: *Espacios....op. cit.* p. 81.

¹¹⁹⁵ *Ibíd.* p. 156.

¹¹⁹⁶ Ricardo Gullón: *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980, p. 42.

¹¹⁹⁷ Natalia Méndez Álvarez: *Espacios...op. cit.* pp. 155-156.

¹¹⁹⁸ Ricardo Gullón: *Espacio y.....op. cit.* p. 44.

estudio de la construcción del espacio en la narrativa de Darío Jaramillo sólo tendremos en cuenta los tres primeros niveles.

IV.4.2.1. El espacio referencial

El nivel topográfico del espacio, como se ha señalado más arriba, concierne a las referencias a lugares geográficos y espacios susceptibles de ser reconocidos e identificados por el lector como espacios existentes en la realidad. Es una dimensión del espacio que funciona como elemento de la ficción verosímil, por ofrecer «una representación lingüística de una realidad particular», pero que sólo tiene una relación de semejanza con la realidad efectiva.¹¹⁹⁹ En la ficción realista, como recuerda Tomás Albaladejo, los elementos semánticos de la realidad efectiva integrados en ella constituyen un sólido apoyo para el carácter realista de la ficción mimética y verosímil. Por eso, su presencia contribuye a proporcionar arraigo en lo real a los demás elementos semánticos, que son de índole ficcional.¹²⁰⁰ Los indicadores de situación espacial son elementos relevantes en este sentido, acentúan la verosimilitud de los personajes y acontecimientos en la medida en que sirven de puente de enlace entre ellos y la realidad exterior a la ficción.

La presentación del espacio referencial en la narrativa de Darío Jaramillo se hace de manera explícita y se realiza, esencialmente, a través del nombramiento por parte del narrador de regiones, ciudades, lugares en que se desarrolla la historia y por los que se mueven los personajes. Por esta razón, el espacio referencial permite, ante todo, ambientar las historias en un lugar geográfico creíble que les da anclaje en lo real. Tanto

¹¹⁹⁹ Tomás Albaladejo: *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Santillana (Taurus) 1992, p. 53. Sin embargo, como tiene razón en señalar Kurt Spang, nunca se trata de una reproducción servil de estos espacios existentes, dentro de la ficción narrativa. Insiste sobre las palabras “reconocibles” e “identificables” con un espacio existente, para caracterizar los espacios referenciales que denomina espacios documentales. Véase: *El arte de la literatura. Otra teoría de la literatura*, Navarra, Universidad de Navarra, 2009, pp. 314-115.

¹²⁰⁰ *Ibid.* p. 103.

Cartas cruzadas como *La voz interior* se desarrollan en dos macro espacios–cuadro que son Colombia y Estados Unidos. Por eso, los personajes cobran vida y se mueven dentro de espacios familiares a cualquier lector que tiene un mínimo conocimiento geográfico de dichos países.

En *Cartas cruzadas*, como en toda la novela epistolar, el elemento más palpable para reconstruir el mapa de los espacios referenciales es la plasmación de los lugares desde donde los personajes se mandan cartas. La capital de Colombia, Bogotá, es el lugar donde viven Luis y Raquel. Este hecho se refleja desde el principio de la novela, con la primera carta de Luis a Esteban y gracias a la indicación espacial, que junto a la fecha, constituye una de las reglas de la escritura epistolar: “*Bogotá, martes, octubre 5-7I*”.¹²⁰¹ Como todas las grandes urbes, Bogotá se caracteriza por el tráfico y el ruido en las horas punta. Gracias al sentido del oído, Luis aprehende este espacio que percibe desde la ventana del apartamento, cuando «suenan con un ruido sordo, con un murmullo de motor lejano a toda máquina».¹²⁰² La librería Buchhold, adonde va él, para adquirir un número de la revista colombiana *Eco*, es también una referencia que refuerza la verosimilitud del escenario bogotano, como territorio “real”. A excepción de estos detalles que facilitan el reconocimiento de la capital colombiana, Bogotá sólo constituye una referencia geográfica de menor importancia en *La voz interior*. Aparece como un territorio lejano, sin mayor vida, nombrado como el lugar a donde se traslada la familia de Bernabé, y donde vive él, después del primer año de universidad.¹²⁰³ Se nombra, también, a través de su aeropuerto, como lugar de tránsito a los viajes al exterior de Sebastián Uribe.¹²⁰⁴

¹²⁰¹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas....op. cit. p. 9.*

¹²⁰² *Ibíd.* p. 82.

¹²⁰³ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz.....op. cit. p. 14.*

¹²⁰⁴ *Ibíd.* p. 306.

Medellín es la referencia geográfica que encabeza las epístolas de Esteban y facilitan su localización en el espacio: “*Medellín, martes, octubre 12-71*”.¹²⁰⁵ Constituye, asimismo, el espacio–marco donde se desarrolla gran parte de la acción en *La voz interior*, la mayor parte de la vida del principal protagonista, así como la vida del narrador homodiegético. Sin embargo, a diferencia de *Cartas cruzadas*, en esa novela, además de nombrar explícitamente la capital antioqueña, el narrador proporciona detalles que apoyan y refuerzan la verosimilitud de este espacio–marco. El lector puede así reconocer o/e identificar la calle Bolivia donde se encuentra la casa familiar de Bernabé¹²⁰⁶ o el café Astor, el lugar favorito de Sebastián Uribe para encontrarse con heterónimos.¹²⁰⁷ Los personajes de *La voz interior* son entes creíbles que se desplazan a través de otros lugares creíbles de Colombia, como algunos municipios y barrios de Medellín y del departamento de Antioquia: Laureles, La América, Rionegro o Caucasia.

Como todos los demás personajes que se cartean en *Cartas cruzadas*, la ubicación geográfica de Claudia se conoce, también, gracias a la referencia espacial que encabeza las cartas que manda a Raquel y Esteban: Nueva York.¹²⁰⁸ La capital norteamericana se convertirá, más tarde en el relato, en una referencia espacial que indicará la localización geográfica de Luis y Raquel, durante la larga estancia que pasan allí. En consiguiente, el espacio referencial en *Cartas cruzadas* se caracteriza por cierto dinamismo; funciona, a veces, como indicio de la movilidad que caracteriza a algunos personajes de la novela, sobre todo Luis. Manda dos epístolas desde Saint Louis, en el estado de Missouri,¹²⁰⁹ transita por Miami, ciudad que constituye una referencia espacial estrechamente ligada al desarrollo de la trama. En efecto, este lugar es uno de los principales destinos en la ruta del narcotráfico en que se involucrará. Por eso,

¹²⁰⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 9.

¹²⁰⁶ *Ibíd.* p. 63.

¹²⁰⁷ *Ibíd.* p. 136.

¹²⁰⁸ *Ibíd.* p. 199.

¹²⁰⁹ *Ibíd.* p. 131 y p. 133.

efectuará varios viajes a esta ciudad,¹²¹⁰ como lo hacen, también, su hermana Cecilia y su marido, sus socios en este negocio.

En *La voz interior*, también, los desplazamientos del principal protagonista, Sebastián Uribe, son verdaderos creadores y multiplicadores de espacios. París, Florencia, Madrid y Salamanca, –los lugares que marcan su “verano europeo”¹²¹¹ y refuerzan la verosimilitud de estos viajes con el abuelo Riley– son espacios nombrados para ubicar a estos dos personajes, pero carecen de cualquier descripción. En lo que se pone el énfasis es en las impresiones de Sebastián sobre estos lugares que descubre por primera vez: «Florencia y Siena son lugares mágicos. Madrid no es mágico pero familiar. Salamanca es mágica y familiar. Salamanca es sagrada».¹²¹² Estados Unidos es, también, otra coordenada importante en este conjunto de referencias espaciales que aparecen a través de los viajes del personaje, destinados a aumentar y diversificar el espacio de la narración. Es el lugar donde vive Sebastián Uribe desde finales de 1969 hasta marzo de 1976 –con algunos desplazamientos–, pero se caracteriza por la imprecisión. En la novela, nunca se aportan informaciones sobre la ciudad donde se encuentra la casa del abuelo, donde se hospeda Sebastián durante esta larga estancia en Norteamérica.

Ahora bien, como se ha podido ver a lo largo de estas líneas, la dimensión topográfica del espacio participa del reforzamiento de la verosimilitud del relato y de la impresión de realidad del mundo representado dentro de la ficción. Asimismo, la multiplicidad de los espacios referenciales está estrechamente ligada a la movilidad de los personajes, que transitan de un lugar a otro. Sin embargo, la construcción del espacio referencial en la ficción no es el resultado de una representación gratuita, sino más, de espacios existentes. Los sitios y lugares que se refieren en la novela son una

¹²¹⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 439 y p. 407.

¹²¹¹ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 176.

¹²¹² *Ibíd.* p. 177.

elección intencional, ligada a la temática y la problemática tratada en la narración. Como se ha planteado al principio de este subapartado, el espacio siempre está en relación de interdependencia con los demás elementos de la ficción. Por eso, Colombia es el espacio geográfico más presente en *Cartas cruzadas* y *La voz interior*, novelas donde la realidad del país de Darío Jaramillo tiene su importancia. Los personajes se definen, en parte, a partir de esta realidad, sea como opositores en conflicto con ella, sea como conformistas que la aceptan e integran.

En consecuencia, la descontextualización de *La muerte de Alec* y su ambientación fuera del territorio colombiano se explican por la vocación más universal de la novela. En efecto, esta primera novela del autor de *Novela con fantasmas* está volcada, principalmente, a los misterios del destino de Alec que puede ser el de cualquier persona, dondequiera que esté viviendo. San Francisco es el principal espacio-marco de la historia, en esta novela. Las calles por las que deambulan los personajes acreditan la verosimilitud de la ciudad y, su representación realista. Como se detalla en la trayectoria del “Tú”, el destinatario de la carta del narrador, desde su casa hasta la de la doctora Rur, el lector hace con él el recorrido por la calle Hyde hasta el cruce con Filibert, para luego desembocar en la esquina de la calle Jones, donde se encuentra el lugar de su destino.¹²¹³ Además, gracias a las precisiones del narrador por la aportación de datos históricos sobre la zona geográfica donde se ubica la casa de la pitonisa, la presentación de este espacio referencial se acerca al documentalismo, por su alto grado de realismo que lo hace todavía más verosímil:

Si el terremoto y el incendio que destruyeron a San Francisco en 1906 se recuerdan todavía por su particular violencia, olvidando su contenido trágico, el resultado de la reconstrucción de la ciudad después del desastre, es espléndido. La casa de la bruja estaba en este sector de la ciudad que había sido devorado por el cataclismo, en la esquina de Jones con Filibert.¹²¹⁴

¹²¹³ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte de...op cit.* p. 27.

¹²¹⁴ *Ibíd.* pp. 27-28.

La ciudad de San Francisco es reconocible, también, a través de la calle Bush donde vive el misterioso “Tú” de la novela y la calle Leavenworth, dirección del nuevo apartamento a la que se muda, con Alec.¹²¹⁵ Como *Cartas cruzadas* y *La voz interior*, *La muerte de Alec* se desarrolla, también, en dos principales espacios–marcos: San Francisco e Iowa. Este último es el lugar de estancia del narrador homodiegético, donde participa al “International Writings Program”. Sin embargo, la representación semántica de este lugar se hace a través de la habitual enumeración que caracteriza el modo de aparición de los espacios topográficos. Sólo se menciona, como información adicional y sin descripción alguna, el edificio Mayflower, la residencia universitaria donde vive el narrador. Iowa es, asimismo, el lugar desde donde lee *La casa inundada* de Felisberto Hernández, otro entre los otros augurios que anuncian la muerte próxima de Alec. Como afirma el mismo narrador homodiegético: «Entre tanto comenzó a urdirse en Iowa, otra vez conmigo, el tercer acto de esta cadena de presagios que anunciaron la muerte de Alec».¹²¹⁶

Al lado de estos espacios diegéticos que forman parte de la historia relatada en la novela, *La muerte de Alec* se particulariza, también, por integrar espacios extradiegéticos, ajenos al contenido diegético. Se hacen rápidas alusiones a la India, Egipto, Grecia como lugares lejanos que marcan la trayectoria formativa de la pitonisa,¹²¹⁷ a Vietman, un lugar ligado a la trayectoria de Alec como soldado.¹²¹⁸ Estos espacios referenciales extradiegéticos aparecen, también, a través de las frecuentes digresiones del narrador. Es el caso de la capital francesa, París, nombrada cuando éste cuenta la historia de Cazotte y Enrique IV,¹²¹⁹ también de la ciudad uruguaya de Maldonado, mencionada por el narrador a través de la biografía de Felisberto

¹²¹⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte de....op. cit.* p. 42 y p. 82.

¹²¹⁶ *Ibíd.* p. 68.

¹²¹⁷ *Ibíd.* p. 31.

¹²¹⁸ *Ibíd.* p. 48.

¹²¹⁹ *Ibíd.* p. 62.

Hernández que ocupa todo el capítulo doce de la novela.¹²²⁰ Asimismo, es en el mismo contexto que Colombia aparece como espacio referencial en la novela, a través de la historia de desaparición ocurrida en la familia del narrador, recordada y relatada por él, tras leer el cuento de Felisberto, *La casa inundada*.¹²²¹

De acuerdo con lo que se ha analizado hasta ahora, lo que más llama la atención en la representación del espacio topográfico en estas tres novelas es, sin lugar a duda, la falta de generosidad del escritor colombiano en ofrecer detalles, cuando se trata de describir los espacios físicos del mundo exterior. No obstante, en esta tendencia general, la descripción de algunas ciudades norteamericanas a las que se desplazan sus personajes constituye una excepción. Quizás, el afán descriptivo de estos lugares es una manera para Darío Jaramillo, de rendirles homenaje a algunos de sus escritores y artistas favoritos como Poe, Withman, Melville, Salinger, Twain, Amstrong o Billy Holiday, todos nativos de Norte América.¹²²² Es lo mismo que está haciendo Luis cuando pasea por la ciudad de San Luis, como hace constar en la carta que le escribe a Esteban:

He paseado por la ciudad; mi lazarillo de Tormes me llevó al arco que simboliza la ciudad, a la calle donde nació T.S. Eliot, al estadio de los Cardenales, donde la ciudad oficia los ritos de su verdadera religión, y al pueblo de mi amado Mark Twain. Esto fue un regalo, poderle hacer un homenaje silencioso a mi escritor favorito.¹²²³

Hay que señalar, también, que estos retratos pictóricos se hacen, en general, desde la lejanía y a través de una visión panorámica que sugiere cierto distanciamiento del personaje con el paisaje que describe. Desde el coche de su suegra, Doña Ester, Luis hace su recorrido por “La red de superautopistas”¹²²⁴ y observa la ciudad de Miami. Ésta, a imagen de todas las grandes urbes, se caracteriza por la velocidad y la

¹²²⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte....op. cit.* p. 71.

¹²²¹ *Ibíd.* p. 91.

¹²²² En la entrevista con el escritor colombiano que aparece en el anexo del presente trabajo, Darío Jaramillo explica su atracción hacia Estados Unidos por ser el país donde nacieron estos escritores y artistas. Véase “Entrevista personal a Darío Jaramillo” en Anexo, p. 530.

¹²²³ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas....op. cit.* p. 145.

¹²²⁴ *Ibíd.* p. 135.

impersonalidad: «Vas al lado de automóviles que marchan a la misma velocidad. Pocos llevan pasajeros y la ley general es que en cada carro no va sino un solo individuo mirando al frente. Robots. Las autopistas no tienen aceras. No hay peatones».¹²²⁵ Su relación con este paisaje es tan impersonal como la propia ciudad; no hay voluntad de apropiación, de conquista o ni siquiera relación de oposición o de conflicto con este espacio. Sólo importa «la delicia de un descubrimiento que sólo estimarán»¹²²⁶ como él lo estima, «los arqueólogos de otros milenios comparándolas con las rayas nazcas del desierto del Perú».¹²²⁷ El personaje de Darío Jaramillo se posiciona más bien como el típico turista provinciano, asombrado por la inmensidad y la novedad del lugar que descubre:

De repente llegamos a un cruce de autopistas; un nudo de puentes se entrecruzan en diferentes direcciones, a varias alturas –laberinto de alta velocidad– puentes larguísimos y curvos, pétalos de cemento de una flor asimétrica, olorosa a perfume exótico. Yo miraba sombrado, reclamándome en secreto que ignorara la existencia de esta obra única, comparable a la torre Eiffel, a la Estatua de la Libertad, al Obelisco. Símbolos. Así veía de gigantesco ese ramillete de viaductos, irrepetibles, nuevo, con esa belleza un poco monstruosa de todos los grandes monumentos.¹²²⁸

Con todo, esta habitual falta de descripción de los espacios urbanos se explica por el privilegiar el retrato de los espacios de la intimidad y de los paisajes interiores de los personajes, en la narrativa de Darío Jaramillo. Esta interiorización en las almas condiciona, también, la construcción del espacio novelesco, por lo que los espacios domésticos y los espacios psicológicos imponen su dominio, como en el caso de la ficción realista del siglo XIX. En efecto, la novela moderna decimonónica se caracteriza por su tendencia a la acotación e interiorización espacial, mediante las descripciones de los espacios interiores, tanto físicos como psíquicos.¹²²⁹ Por esta razón, es considerada

¹²²⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 136.

¹²²⁶ *Ibíd.* p. 137.

¹²²⁷ *Ibíd.* p. 137.

¹²²⁸ *Ibíd.* p. 136.

¹²²⁹ Véase María Teresa Zubiaurre: *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 96.

como “la gran inventora y creadora del espacio doméstico”.¹²³⁰ Cabe recordar la gran importancia del salón, como el espacio por excelencia de algunos grandes novelistas realistas, particularmente Stendhal y Balzac. Además, este arrojar y rodear al personaje de la novela por la cápsula protectora de lo doméstico es considerado, por una parte, como una reacción defensiva ante la gran fuerza expansionista que empieza con el Renacimiento. Por otra parte, aparece como una rememoración nostálgica de la concepción medieval del mundo en tanto sistema cerrado.¹²³¹

IV.4.2.2. El dominio de los espacios interiores

IV.4.2.2.1. Los espacios domésticos

Los personajes de Darío Jaramillo se mueven y actúan, en su mayoría, dentro de espacios domésticos que protegen su intimidad, espacios de reclusión voluntaria y de recogimiento en la soledad que les aleja, en cierto modo, del resto de la sociedad. Como se ha visto a lo largo de los capítulos anteriores del presente trabajo, son personajes que están ideológicamente en conflicto con la sociedad colombiana en la que viven, caracterizada ella misma por su creciente deterioro. El encierro en estos microcosmos domésticos es, por lo tanto, una manera de resistir y escapar a la disolución del ambiente social. Alimenta, asimismo, la ilusión de estabilidad tan tranquilizadora que procura el estar entre cuatro muros. La casa, señala Gaston Bachelard, es “nuestro rincón del mundo”, nuestro “primer universo”;¹²³² es también “uno de los mayores poderes de integración de los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre”.¹²³³ Por consiguiente, desde un punto de vista metafísico y fenomenológico, esa “gran cuna” simboliza la protección, el sentimiento de seguridad frente al exterior donde se acumula

¹²³⁰ María Teresa Zubiaurre: *El espacio en la novela realis...op. cit.* p. 274.

¹²³¹ *Ibíd.* p. 93.

¹²³² Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 34.

¹²³³ *Ibíd.* p. 36.

la hostilidad tanto de los hombres como del universo.¹²³⁴ La casa aparece, pues, como el lugar ideal para el diálogo del hombre consigo mismo.

Sin embargo, antes de proseguir, es importante señalar que *La muerte de Alec* queda al margen de esa distribución del espacio en dominios privados que reflejan la intimidad. Tampoco tienen esas connotaciones que acabamos de señalar. Esta primera novela del escritor colombiana, como ya se ha subrayado en este capítulo, es diferente de *Cartas cruzadas* y *La voz interior* por ser de otra índole: un tipo de novela de intriga, de misterio a la par que un divertimento estructural y narrativo; es también un texto de cuño menos sociológico, menos psicológico y más cercano a lo “fantástico”. Los personajes no tienen asignado un espacio particular que los determine y los refleje a la vez. En esta novela, los recintos domésticos son los lugares más importantes: es donde se desarrollan las acciones más importantes, donde tienen lugar los encuentros e intercambios entre los personajes. Sin embargo, no llegan a tener este rol de protagonismo que tienen en las dos otras novelas, de recinto que abriga y esconde la intimidad, que protege y consuela de la misantropía, de la melancolía.

En efecto, los espacios físicos privados asignados a los protagonistas de *Cartas cruzadas* y de *La voz interior* aparecen como prolongaciones de sus propios seres. Reflejan su manera de ser y sus rasgos psicológicos, por lo que contribuyen metonímicamente a su definición. Como expresa Antonio Domínguez Garrido, el espacio es, sobre todo, “un signo del personaje”, su propia proyección.¹²³⁵ Sebastián Uribe, el principal protagonista de *La voz interior*, se caracteriza por su disentimiento y distanciamiento con los valores que imperan dentro del ámbito social que lo rodea. Esta manera de ser se proyecta, también, a nivel espacial. En primer lugar, el estudio donde vive el protagonista de Darío Jaramillo está impregnado por la misma marca de

¹²³⁴ Gaston Bachelard: *La poética del esp...op. cit.* p. 37.

¹²³⁵ Antonio Domínguez Garrido: *El texto narra....op. cit.* pp. 216-217.

sobriedad, de discreción que caracterizan al personaje intelectual y culto que es. Mediante un tipo de descripción frecuente en los discursos realistas, cuya principal motivación es la confluencia personaje–descripción en la que Balzac era un maestro,¹²³⁶ el escritor colombiano caracteriza a su protagonista a través del significado descriptivo del espacio. Como apunta Philippe Hamon, en estos casos, la redundancia por la insistencia del personaje y del medio descrito en las mismas ideas es tan grande que se pueden intercambiar las calificaciones de uno y otro.¹²³⁷ En consecuencia, como se puede deducir de las siguientes líneas, la alcoba de Sebastián destaca por la falta de adornos superfluos, por su austeridad: «A la izquierda la cama y un guardarropa; frente a la puerta de la entrada, un sofá, el mismo sofá, y una poltrona; detrás de ésta la puerta del baño y, a la derecha, la mesa de trabajo delante de una estantería con libros y con discos».¹²³⁸

En segundo lugar, como señala el narrador, el aislamiento de Sebastián Uribe es «un proceso voluntario y consciente de alejamiento, de distancia, en este caso por efecto de la interiorización y también porque todas las actividades que le dan gratificación a Sebastián son solitarias».¹²³⁹ El encierro y el retiro en la intimidad son, para él, una necesidad vital, la condición *sine qua non* para ir en busca de su ser, con el objetivo de restituirlo y dialogar con él. Por lo tanto, la reclusión es lo que más lo caracteriza como personaje introvertido y solitario. Pasa meses de encierro en su habitación oyendo música, leyendo o buscándose a sí mismo, teniendo poco contacto con el mundo de

¹²³⁶ Véase Philippe Hamon: *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 112. María Del Carmen Bobes Naves señala la misma relación metonímica entre personaje y espacio en *La Regenta*. Señala cada personaje de esta novela de Leopoldo Alas Clarín tiene un espacio propio, que funciona como expresión metafórica del mismo. Así, la Catedral es el espacio asignado a Fermín, como un lugar desde donde domina la ciudad en general y las casas más ricas en particular; el Casino de Vetusta es el dominio de Don Álvaro por lo que es “signo icónico de la actitud lúdica” que le mantiene ante la vida, etc. Véase “El espacio literario en “La Regenta” en *Archivum* (1983), Tomo XXXIII, pp. 117-130.

¹²³⁷ *Ibid.* p. 112.

¹²³⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz....op. cit.* p. 24.

¹²³⁹ *Ibid.* p. 352.

afuera.¹²⁴⁰ Su estudio es un lugar de máxima intimidad, donde se suele recluir “a no ver el mundo”,¹²⁴¹ y está ubicado “al fondo de la casa familiar”,¹²⁴² una situación geográfica que ya expresa su aislamiento. El aire de reclusión y de incomunicación es reforzado, también, por el hermetismo de este espacio: «si cierras la puerta y las ventanas, puedes oír música a cualquier hora. Sebastián hizo un aislamiento de ruido».¹²⁴³ Así, pues, el lugar doméstico es como un caparazón que le permite protegerse y salvaguardar su intimidad de la invasión del mundo exterior. Sebastián pone fin a su temporada de retiro en el caserón de hacienda del Sinú, en cuanto se presenta esta amenaza, con la próxima llegada al lugar de los parientes políticos de su hermano.¹²⁴⁴

El aislamiento y reclusión de Luis y Raquel, la pareja central de *Cartas cruzadas*, aparece también como una necesidad para estos dos enamorados “tan pegados” y “tan apegados”¹²⁴⁵ el uno al otro. Por eso, pueden prescindir del resto de la humanidad la mayor parte de su tiempo; entre los dos, colman todas sus necesidades afectivas.¹²⁴⁶ Muy a menudo, los espacios propios del yo y de la intimidad, en la narrativa de Darío Jaramillo, tienen este valor semántico positivo de protección y de delectación en la soledad. Sus protagonistas siempre buscan circunscribir, al margen del ambiente caótico que les rodea, un espacio propio y personal de felicidad; buscan también levantar murallas defensivas, con el objetivo de preservar este mundo aparte.

Ahora bien, la reclusión de los personajes en estos recintos domésticos deja transparentar la falta de armonía en el tejido social, que se traduce en la segmentación del espacio a través de la oposición axiológica dentro/fuera. Como señala María Teresa Zubiaurre, en su interesante estudio sobre la representación del espacio en la novela

¹²⁴⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 306 y p. 310.

¹²⁴¹ *Ibíd.* p. 371.

¹²⁴² *Ibíd.* p. 20.

¹²⁴³ *Ibíd.* p. 24.

¹²⁴⁴ *Ibíd.* p. 313.

¹²⁴⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 48.

¹²⁴⁶ *Ibíd.* p. 47.

realista moderna, todo el interés de la representación de los espacios domésticos y su correlato psicológico reside en la manifestación obsesiva de la oposición, entre lo interior (conquistado) y lo exterior (ingobernable).¹²⁴⁷ Este sentimiento tan tranquilizador de dominio del espacio que procura lo interior, como argumenta Bollnow, se explica por el hecho de que la casa es el centro, en oposición a la vastedad y lejanía del mundo de fuera (lo exterior). Además, el espacio exterior es el lugar donde el hombre realiza sus actividades en el mundo, por lo que es, también, el lugar donde encuentra resistencias y adversarios que vencer o de los que tiene que defenderse. Por lo tanto, el hombre es supuestamente más vulnerable en este lugar, está a merced de todo. Por oposición, el lugar interior constituye un punto de referencia fijo que le permite tener apoyo y enraizarse en un espacio central, vinculado a todos sus caminos: de allí parten ellos y a allí retornan también.¹²⁴⁸

Ahora bien, esta oposición es visible, también, en *Cartas cruzadas*, a través de la reclusión de los protagonistas en los protectores espacios domésticos. La multiplicidad de denominaciones para hablar del apartamento donde viven Luis y Raquel refuerza el poder de refugio del lugar para sus habitantes. La morada de la pareja es: “el nido”,¹²⁴⁹ “nuestra caja de fósforos bogotana”,¹²⁵⁰ un “cubículo de ternura”,¹²⁵¹ “nuestro cielo privado”.¹²⁵² Todos estos términos transmiten una idea de la casa como centro de amparo. Además de esta sensación de seguridad y bienestar que proporciona el estar dentro, todos estos calificativos atribuidos al apartamento, por su forma geométrica,

¹²⁴⁷ María Teresa Zubiaurre: *El espacio en la novela....op. cit.* p. 96. Yuri M. Lotman destaca, entre las posibilidades de construcción de modelos espaciales, la utilización de conceptos que no poseen en sí una naturaleza espacial. Son modelos supratextuales puramente ideológicos, muy usados entre los físicos y matemáticos. El crítico ruso destaca entre las inconmensurables posibilidades algunas oposiciones como: “derecho-izquierdo”, “alto-bajo”, “próximo-lejano”, “abierto-cerrado” etc. Véase “El problema del espacio literario” en *Estructura del texto artístico*, Traducción de Victoriano Imbert, Madrid, Istmo, 1988, pp. 270-282.

¹²⁴⁸ Otto Friedrich Bollnow: *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor, 1969, pp. 117-118.

¹²⁴⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas....op. cit.* p. 205.

¹²⁵⁰ *Ibíd.* p. 215.

¹²⁵¹ *Ibíd.* p. 350.

¹²⁵² *Ibíd.* p. 48.

transmiten una idea de hermetismo. Se refuerza la impenetrabilidad de este lugar y la voluntad de convertirlo en una zona de inaccesibilidad para las fuerzas exteriores. En efecto, Raquel explica el aislamiento en que vive con Luis, por su disconformidad con las ideas marxistas que predominan en el ámbito universitario (lo exterior), por lo que se marginan del resto de los jóvenes de su entorno.¹²⁵³ Asimismo, la reclusión de la pareja en esta morada es correlativa al rechazo de todo convencionalismo impuesto por el mundo de fuera, sobre todo, respecto a las relaciones familiares:

Preferíamos ese mundo privado, nuestra nación de dos, frente a esa distorsión de las costumbres que significa siempre la presencia de parientes. Cortas apariciones para pagar tributo a los cariños familiares, pero nunca prolongábamos demasiado las temporadas fuera del nido.¹²⁵⁴

Siguiendo esa misma línea de singularización que acompaña la determinación de los espacios domésticos de la intimidad, la carga ideológica desempeña un papel fundamental en su configuración y distribución. Esa es una exigencia de la novela decimonónica,¹²⁵⁵ que acata Darío Jaramillo en su narrativa, en la repartición de los espacios físicos interiores. No obstante, entre las tres novelas que conforman el *corpus* del presente trabajo, *Cartas cruzadas* es la que más destaca en este sentido.

En primer lugar, la “caja de fósforos bogotana” de Raquel y Luis, así como el apartamento donde viven más tarde en Nueva York¹²⁵⁶ se caracterizan ambos por la

¹²⁵³ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 47.

¹²⁵⁴ *Ibíd.* p. 205.

¹²⁵⁵ Véase Antonio Domínguez Garrido: *Textos narra...op. cit.* p. 217; María Teresa Zubiaurre: *El espacio...op. cit.* pp. 99-100. La autora señala la necesidad de tomar en cuenta la clase social y el género como paradigmas que dictan su ley en la distribución del espacio en la novela decimonónica. La división por sexo se explica, sobre todo, por la visión androcéntrica de la realidad y el espacio en estas novelas, reflejo de la mentalidad de la época. Por regla general, en esas obras, el espacio femenino es estático mientras que el masculino se caracteriza por la movilidad y el cambio. Por eso, a pesar de que Darío Jaramillo se inspira del modelo de espacialización de la novela decimonónica para la construcción del espacio en su narrativa, es hijo de su tiempo. No sigue este condicionamiento de las coordenadas espaciales por el género, si se considera la tendencia general de la visión del espacio, en sus novelas. A lo mejor, el único caso en que se le podría acusar de atribuir a la mujer un espacio estático y pasivo es el del personaje de Doña Gabriela en *Cartas cruzadas*. La madre de Luis es una mujer altamente doméstica, que se funde con su espacio, su casa y su cocina. El hogar se convierte en su identidad y ella en una actualización del denominado “ángel del hogar” femenino.

¹²⁵⁶ Véase Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* pp. 496-497.

misma marca de sobriedad que distingue la alcoba de Sebastián Uribe en *La voz interior*. A través de una minuciosa descripción que muestra todos los detalles, este lugar refleja la personalidad de sus habitantes: dos jóvenes intelectuales que se mueven en un ambiente donde los libros constituyen los únicos objetos que ocupan las estanterías. Desde una mirada de pájaro que lo abarca todo y en un afán de totalidad, se ofrece un retrato detallado de esta curiosa vivienda, que destaca por su exagerada estrechez:

Con un solo golpe de vista podía recorrerse aquella cueva: contra la ventana, perpendicular a la puerta, el sofá; al frente de la mesa –comedor y escritorio, según la necesidad–, en seguida de la puerta de entrada un espacio, un pequeñísimo espacio –“cuando sea grande va a ser la cocina”, decía Luis– con una nevera que había que salir a la sala para poder abrirla. Al frente de mi padre, parado a la puerta, una pared llena de libros de arriba abajo y de lado a lado y contra la pared de fondo un mueble extraño: abajo una estantería con puertas corredizas; arriba subiendo una escalera, encima del guardarropa, la cama.¹²⁵⁷

Así pues, la austeridad del lugar se convierte en un estereotipo, en la caracterización de los espacios progresistas y antiburgueses. El lugar burgués es un espacio especialmente saturado y redundante. Por eso, por oposición, la casa familiar de Esteban, en *Cartas cruzadas*, es el paradigma de ese espacio, con su decoración ostentosa. Destaca por sus “Recintos superlativos, ostentosos, decorados con bronce, con perdóneles, canos, eladios”.¹²⁵⁸ La mansión que compra Luis, cuando asciende en la escala social, gracias al negocio del narcotráfico, tiene las mismas características. Es calificada por Raquel de:

Escenario desproporcionado, recargado, decorado con minuciosa deliberación [...], que no alcanzaba la neutralidad que los más lujosos hoteles, limitado a ser una especie de maniática vitrina donde cada mueble está en el lugar que le señalan la geometría o el convencionalismo, sin el toque personal del capricho humano que permita sospechar que una alcoba tiene dueño.¹²⁵⁹

¹²⁵⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas....op. cit.* pp. 31-32.

¹²⁵⁸ *Ibíd.* p. 113.

¹²⁵⁹ *Ibíd.* p. 495.

En segundo lugar, la simbología ideológica de los espacios domésticos refleja, también, las fronteras implícitas y las contradicciones que los atraviesan. Cada mundo ideológico en *Cartas Cruzadas* tiene su propio espacio, circunscripciones en las que se mantienen, por regla general. En consecuencia, el límite se convierte en el rasgo topológico crucial para caracterizar esta división entre los diferentes espacios. Por esto, la violación de este orden siempre genera cierto conflicto. En efecto, los principales huéspedes en “El nido” de Raquel y Luis son Esteban y Claudia, personajes que comparten con ellos la misma visión del mundo y el rechazo a los valores burgueses. Por este motivo, la aparición inoportuna en este lugar de Maximiliano Henano, el cuñado de Raquel, provoca un malestar en los jóvenes y acaba con el ambiente festivo en que se encontraban. Es el elemento extraño que sobra en este territorio ideológico, por lo que se encargan rápidamente de hacérselo comprender.¹²⁶⁰ Como confirma Raquel, Maximiliano representaba todo lo que no querían ser, todas las taras de la sociedad colombiana que condenaban con la última energía: «El uso personal del poder y el ánimo de lucro de los políticos, todo el patético arribismo de un individuo sin ninguna gracia especial, empeñado en ser la cabeza de la tribu».¹²⁶¹ “El nido” es, también, un territorio vedado a los socios narcotraficantes de Luis, huéspedes indeseados en este lugar por Raquel, quien no comparte con ellos, el mismo mundo ético.¹²⁶²

Esta división ideológica, reflejada a través de las coordenadas espaciales, se vuelve todavía más visible, a nuestro parecer, con las fronteras existentes dentro de la casa familiar de Esteban. En efecto, mientras viven sus padres y mientras son los dueños oficiales de esa inmensa mansión, el amigo de Luis, como “huésped

¹²⁶⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* pp. 51-52.

¹²⁶¹ *Ibíd.* p. 153.

¹²⁶² *Ibíd.* p. 487.

incómodo”¹²⁶³ en su propia casa, vive recluido en la antigua habitación de su hermano mayor. Ésta es el único rincón que se adueña, el territorio que marca su distanciamiento tanto afectivo como ideológico con sus padres, altamente burgueses y completamente ajenos a su mundo, a él. Estos dos subespacios nunca interseccionan, mientras todos permanecen al mismo tiempo en el macro-espacio de la mansión. El respeto de estas fronteras invisibles, que separan el espacio de sus padres y el suyo, muestra la gravedad de este conflicto que pervive aún años después de la muerte de éstos:

Edifiqué mi reino en esta habitación, hice mío este fragmento del jardín que se domina desde mi ventanal, coloqué mi maravilloso planisferio en la pared donde sobrevivían unos dibujos de cuando Francisco tenía cinco años [...]. Durante la ausencia de mis padres [...], también frecuentaba la sala [...]. Aún hoy, señor y dueño, hay partes de la casa que no recorro desde hace años, y que se me reveló como un tabú a raíz de la exhaustiva exploración que Boris hizo de la casa.¹²⁶⁴

Con todo, en la narrativa de Darío Jaramillo, la distribución del espacio en microcosmos domésticos y su semiotización a través de las oposiciones dentro/fuera arroja luz sobre la desintegración del tejido social y la situación de soledad de sus protagonistas. Éstos, renunciando a todo intento de integrar el mundo social que les rodea, prefieren refugiarse en los recintos cerrados y privados, lugares propicios al diálogo consigo mismo y al examen de conciencia. Por esta razón, la conciencia es un elemento que cobra un papel de suma importancia en su función como espacio psíquico. Es el escenario de la pugna íntima el lugar de representación de la “ciudad del alma” de los personajes.

¹²⁶³ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. Cit.* pp. 190-191.

¹²⁶⁴ *Ibid.* p. 191.

IV.4.2.2.2. Los espacios psíquicos

La búsqueda introspectiva en el alma de los personajes constituye el principal foco de interés en la narrativa de Darío Jaramillo. El escenario de representación de la realidad interior es la conciencia que se convierte, también, en agente del drama y en uno de los focos espaciales más relevantes de sus novelas. Georges Poulet es uno de los primeros estudiosos en destacar la importancia del mundo psíquico como coordenada espacial, en la literatura. En *Les métamorphoses du cercle* (1961),¹²⁶⁵ analiza el modo de funcionamiento del universo psíquico en la narrativa de Gérard de Nerval –a quien considera además como el inventor del espacio psíquico–, a través de la figura del círculo como representación geométrica de los diferentes tiempos y espacios que se condensan a la vez para intensificar la existencia actual de sus personajes.¹²⁶⁶ Expresándolo en términos de Ricardo Gullón, en este universo espacio-temporal nervaliano, «las imágenes del pasado conviven con las presencias, no menos reales, no menos irreales, de los fantasmas de ese pretérito».¹²⁶⁷ Georges Poulet define, también, dicho universo como «La fulguration de sa propre pensée [de Nerval], créant une image d'elle-même multipliée et dilatée à l'échelle cosmique, sans que cette création mentale cesse jamais de renvoyer fidèlement à son créateur l'image de ce qu'il est».¹²⁶⁸

Los personajes de Darío Jaramillo no son tan diferentes de los de Nerval. Como ya se ha visto en el apartado dedicado al análisis del tiempo, el pasado reivindica siempre su presencia, acechando sus mentes, por lo que se asiste a un vaivén temporal incesante. El espacio sigue, también, las mismas leyes. A través de los recuerdos, los espacios del pasado se invitan a la narración, ensanchando así el espacio donde se

¹²⁶⁵ Georges Poulet: *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961.

¹²⁶⁶ Georges Poulet: "Nerval" en *Les métamorphoses....op. cit.* pp. 244-268.

¹²⁶⁷ Ricardo Gullón: *Espacio y nov....op. cit.* p. 16.

¹²⁶⁸ Georges Poulet: *Les métamorphoses....op. cit.* p. 255. « La fulguración de su propio pensamiento [el de Nerval] que crea una imagen de sí multiplicada y dilatada a escala cósmica, sin que esta creación mental nunca cese de reenviar fielmente a su creador la imagen de lo que es». La traducción es de Ricardo Gullón. Véase *Espacio y nov...op. cit.* p. 16.

encuentra el personaje. En *La muerte de Alec*, el lector, confortablemente instalado en el espacio donde le había invitado la narración, es súbitamente transportado a un universo totalmente diferente, fruto de los recuerdos de éste. En efecto, las reflexiones del narrador homodiegético sobre la visión racionalista del mundo, impuesta por la cultura positivista, son el desencadenante que le traslada a su infancia. Es, también, lo que hace resurgir el paisaje de aquélla época remota, en una mañana particular:

Con los ojos cerrados retrocedo en el tiempo y soy un niño de cinco años sentado en el canto de una tapia bajo el sol de la mañana. El recuerdo está patente en mí: de súbito, veo todo con una maravillosa, con una del todo nueva claridad, como si por primera vez me fuera dado aquel paisaje de mi vecindario, ahora poseído de un encantamiento misterioso y de una luz tenue inmaterial que me fundía en aquel feliz silencio del cual yo mismo formaba parte con el verde del prado y del nogal, con el cielo y con la brisa.¹²⁶⁹

La importancia de este espacio mental reside más bien en las sensaciones que procura la conexión espiritual con este lugar. Es el símbolo de una época dorada en que el narrador, a imagen del poeta ajeno al *diktat* del racionalismo, podía todavía mirar con ojos diferentes las cosas, “percibir sus milagros”¹²⁷⁰ y “acceder al panteísmo necesario para lograr esos arrobamientos”¹²⁷¹ que permite la infancia. La casa familiar de Sebastián Uribe en *La voz interior* es, también, un espacio que existe primero en la mente del narrador Bernabé, el lugar de su representación. Esa imagen del pasado que resurge tras su conversación con Doña Mary, la madre de Sebastián, les obliga a él y al lector a dejar el espacio bogotano donde estaban instalados, para emigrar hacia otro espacio:

La conversación encendió mi memoria sobre aquella casa de Prado, rodeada de un jardín cuidadísimo, llena de cuartos y salones, con ese patio trasero, donde reina un cacho de troncos fibroso, desordenado, barroco, con hojas esmaltadas de un verde profundo, como de fondo de botella, y con su “jasmín inconstante”, que tanto obsesionó a Sebastián.¹²⁷²

¹²⁶⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte de...op. cit.* p. 14-15.

¹²⁷⁰ *Ibíd.* p. 15.

¹²⁷¹ *Ibíd.* p. 16.

¹²⁷² Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 20.

Como se ha visto, esos espacios mentales están ligados al recuerdo; son espacios físicos existentes en el pasado de los personajes que surgen para enriquecer los espacios de su presente. Sin embargo, toda la riqueza y la complejidad del universo psíquico se evidencian a través del monólogo. Es el «espacio de la soledad que comunica con las galerías de sombra» como dice, de manera tan acertada, Ricardo Gullón.¹²⁷³ A través de la técnica del monólogo, la conciencia se manifiesta como un lugar de máxima concentración de la tensión y de representación de los conflictos interiores. Son espacios que funcionan como depositarios de los sentimientos y de las esperanzas, como lugares desde donde se hace la conexión con el pasado, el presente, la realidad y, también, la fantasía.

Por consiguiente, el universo psíquico de Esteban revela toda la carga psicológica que le supone el drama familiar al que está enfrentado desde su nacimiento. Es en el espacio del soliloquio donde se enfrenta con sus demonios personales, relativos a la difícil relación con sus padres. El conflicto reside en la discordancia entre el deseo – “amanecer un día sonriendo” con su padre, “oyéndole un comentario amable” a la madre–¹²⁷⁴ y la realidad. Su esperanza, de llegar algún día a establecer una relación de amor recíproco con ellos, se ve frustrada por la muerte prematura de la madre: «La vida entera de resentimiento y de frustración que se me vino encima cuando la muerte le ganó la partida a una reconciliación que formaba parte de mis fantasías secretas».¹²⁷⁵ El espacio interior se revela, también, como un espacio escindido donde cada rincón está habitado por un yo diferente. El yo del Esteban rebelde hacia la falta de ternura y la indiferencia de sus padres contrasta con el yo que mora en un lugar de su conciencia, que es quien anhela esta reconciliación:

¹²⁷³ Ricardo Gullón: “Monólogo como espacio” en *Espacio y nov...op. cit.* pp. 100-108.

¹²⁷⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.*

¹²⁷⁵ *Ibid.* p. 118.

Allá, en el fondo de mi alma, en esa zona que uno mismo no admite como propia –compuesta de asuntos que no nos atrevemos a pensar– siempre conservé la esperanza de que llegaría un día en que tuviéramos alguna relación, que hubiera un guiño, una seña de cualquiera de ellos y que yo, con toda la represada necesidad de afecto que siempre tuve, sin reclamos, aceptaría con gusto.¹²⁷⁶

El pasado, como dice Poulet, siempre presiona y toma la forma de un círculo constituido por todos los elementos de este pasado para integrar el universo psíquico.¹²⁷⁷ Es en el territorio de la conciencia donde este pasado, contradictorio con su deseo de reconciliación, aparece para recordarle a Esteban el trato que siempre ha recibido de parte de su madre. Se limita a “los rápidos gestos de indiferencia” que le hacía, en las muestras de “exasperación” o, en algunos “esfuerzos” para saludarle.¹²⁷⁸ Este pasado que viene a presionar y cambiar la forma del círculo de su presente, en su universo interior, le hace tomar conciencia, sobre todo, de su verdadero sentimiento hacia la madre: el odio. Incluso, le enfrenta a la evidencia de la inexistencia de esa mujer, cuya imagen aparece a través de sus recuerdos como la de un individuo lejano, un desconocido:

No la conocí. Nunca supe cómo era. Cerraba los ojos, ahora los vuelvo a cerrar, y veo a una mujer delgada, erguida, de pelo muy negro [...], siempre muy bien puesta, elegante y muy sobria, más bien callada, abriendo la boca para dar órdenes a las criadas o al chófer o al jardinero, nunca metida en la cocina, ni cosiendo, ni llevando a cabo por sí misma cualquier labor doméstica. Nunca le vi usar las manos más que para asir la baraja, la copa, el cigarrillo [...]. Pero detrás de esta fachada, de esa imagen, no poseo nada que la identifique más allá de las previsiones del zodiaco.¹²⁷⁹

Finalmente, los conflictos de sus yos respecto a este drama familiar, manifestados en el espacio más íntimo de su conciencia, se resuelven con la aceptación de la realidad. La imagen de su madre es “de cartón”, “un alma” que nunca pudo “asir”,

¹²⁷⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas....op. cit.* p. 118.

¹²⁷⁷ Georges Poulet: *Les métamorphoses....op. cit.* 249.

¹²⁷⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas....op. cit.* p. 222.

¹²⁷⁹ *Ibid.* pp. 122-123.

que “nunca existió para él”.¹²⁸⁰ La conciencia del protagonista de *La voz interior* es, también, un espacio tan lleno de tensión como la conciencia de Esteban. Además, el monólogo es el verdadero espacio vital de Sebastián, el que le da vida como personaje. Éste prefiere preservar la autenticidad para el recinto inviolable de la meditación y fingir un yo en los espacios sociales. Como afirma su propio biógrafo, es en su diario íntimo donde se encuentran las claves más importantes para la lectura de su vida.¹²⁸¹

Con todo, este remolino característico del espacio psíquico lo convierte en un lugar de máxima tensión y hostilidad que contrasta con el sosiego, la tranquilidad y el sentimiento de protección ligados, en general, a los espacios domésticos. Dialogar con las galerías interiores de la conciencia siempre es una experiencia dolorosa. Como afirma Raquel en *Cartas cruzadas*, lo peor de la “Guerra interior”¹²⁸² son los restos del pasado que «yacen en desorden, escenario en ruinas de guerra, de abandono, de una pequeña muerte en el corazón y en la vísceras. Todo se va descomponiendo y faltan fuerzas para intentar siquiera reconstruir la ciudad del alma».¹²⁸³

Sin embargo, el espacio del monólogo es, también, el lugar donde surgen y encuentran anclaje los espacios liberadores de la fantasía que permiten escapar cuando la realidad se vuelve insostenible. Además, como recuerda Georges Poulet, entre el recuerdo real y el imaginario, los límites no son muy precisos. Sólo existe una zona turbia, que el espíritu no domina.¹²⁸⁴ Por lo tanto, es en la mente donde tienen también cabida los espacios imaginarios que vienen, siempre, a trascender los límites y horizontes del espacio en que está instalada la narración. En la novela de ciencia ficción y en la novela fantástica, la presencia de esos espacios “imaginarios” es algo muy

¹²⁸⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 123.

¹²⁸¹ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 27. No se va a ahondar más en el análisis de la interioridad de ese personaje que ha sido suficiente trabajado en el apartado del sub-capítulo precedente, dedicado al estudio de su diario íntimo.

¹²⁸² Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 157.

¹²⁸³ *Ibid.* pp. 157-158.

¹²⁸⁴ Georges Poulet: “Nerval” en *Les métamorphoses du...op. cit.* p. 252.

frecuente. En el caso de la novela realista, no obstante, la irrupción en general de los espacios “imaginarios” dentro de los espacios de la « realidad » está estrechamente ligada a la voluntad de ir más allá de los espacios de confinamiento y de soledad, de una existencia que pesa en el alma y de la que se quiere escapar. Emma Bovary, la heroína de la novela de Gustave Flaubert, es un ejemplo patente. Destinada a llevar una existencia mediocre y aburrida, como la provincia misma en la que vive con un marido incapaz de despertar su pasión y estimular su deseo, la protagonista de Flaubert sólo sueña con escapar a otros lugares muy lejanos, símbolos de la felicidad.¹²⁸⁵ Sin embargo, ante la imposibilidad de realizar este viaje liberador que la llevará lejos de ese lugar y del doctor Bovary, Emma vive su sueño a través de los pensamientos. Estos espacios “imaginarios”, símbolos de la felicidad y la plenitud se incrustan en el espacio “real” de la novela. Esto empieza desde el convento en que pasa su adolescencia. Como señala el narrador, « tous ces tableaux du monde qui passaient devant elle les uns après les autres, dans le silence du dortoir et au bruit lointain de quelque fiacre qui roulait encore sur les boulevards »¹²⁸⁶ son espacios que sólo existen en su mente, a los cuales tiene acceso, gracias a sus habituales lecturas. París, la capital francesa, “plus vaste que l’Océan”¹²⁸⁷ que resplandecía ante sus ojos “dans une atmosphère vermeille”¹²⁸⁸ aparece, también, como el espacio “imaginario” habitual que materializa su sueño de felicidad. Con su dedo circulando en un plano de París, se adentra en este territorio

¹²⁸⁵ En el siguiente pasaje de la novela, se refleja la intensidad de ese deseo de escaparse de Emma Bovary y su posterior frustración : « Au fond de son âme, cependant, elle attendait un événement. Comme les matelots en détresse, elle promenait sur la solitude de sa vie ses yeux désespérés, cherchant au loin quelque voile blanche dans les brumes de l’horizon. Elle ne savait pas quel serait ce hasard, le vent qui le pousserait jusqu’à elle, vers quel rivage il la mènerait, s’il était chaloupe à vaisseau à trois ponts, chargé d’angoisses ou plein de félicités jusqu’aux abords. Mais chaque matin à son réveil, elle l’espérait pour la journée, et elle écoutait tous les bruits, se levait en sursaut, s’étonnait qu’il ne vînt pas ; puis au coucher du soleil, toujours triste, désirait être au lendemain » Véase Gustave Flaubert: *Madame Bov....op. cit.* pp. 58-59.

¹²⁸⁶ *Ibid.* p. 36. « Todos esos cuadros del mundo que desfilaban delante de ella, unos tras otros, en el silencio del dormitorio común y del lejano ruido de algún “fiacre” que circula todavía por los grandes bulevares ». La traducción es mía.

¹²⁸⁷ *Ibid.* p. 54.

¹²⁸⁸ *Ibid.* p. 54.

“imaginario”, pasea a través sus grandes arterias y hace sus compras: «Du bout de son doigt, sur la carte, elle faisait des courses dans la capitale. Elle remontait les boulevards, s’arrêtant à chaque angle, entre les lignes des rues, devant les carrés blancs qui figurent les maisons ». ¹²⁸⁹

Esa idea de escapismo vital se observa, también, en la narrativa de Darío Jaramillo, particularmente en *La voz interior* y su protagonista. Como *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, esta novela del escritor colombiano se desarrolla en dos planos espaciales. El primero es el espacio de la “realidad” que es a menudo la intimidad del hábitat donde se aísla Sebastián Uribe y la casa del abuelo en Estados Unidos. El segundo corresponde al espacio “imaginario” del mítico “País de los poetas”, construido a imagen de sus ideales.

Sin embargo, *La voz interior*, a diferencia de la novela de Flaubert, no pone en conflicto estos dos espacios, es decir, el “real” de la novela y el “imaginario” que aparece a través de la mente del personaje. Como señalan Roland Bourneuf & Réal Ouellet, todo el drama de Emma Bovary estriba en su incapacidad de vivir simultáneamente estos dos espacios, cuya coexistencia se resuelve en un conflicto del que sólo saldrá desde la muerte. ¹²⁹⁰ Este conflicto no existe en la novela de Darío Jaramillo donde el espacio “real” coexiste de manera tan armónica con los espacios “imaginarios” hasta confundirse. Cabe recordar que esta novela del escritor colombiano se caracteriza, particularmente, por la desaparición de las fronteras entre realidad y ficción, entre el mundo representado y el mundo de la representación. ¹²⁹¹ Además, el espacio “imaginario” en *La voz interior* no es un lugar reconocible como el París

¹²⁸⁹ Gustave Flaubert: *Madame Bovary*.....*op. cit.* p. 54. «Desde la extremidad de su dedo, sobre el mapa, hacía sus compras por la capital. Subía por los bulevares, se paraba en cada esquina, entre las líneas de las calles, delante de los cuadros blancos que representan las casas ». La traducción es mía.

¹²⁹⁰ Roland Bourneuf & Réal Ouellet: “L’espace” en *L’univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, pp. 99-127.

¹²⁹¹ Véase el sub-capítulo del presente trabajo, sobre la metaficción en la narrativa de Darío Jaramillo.

imaginario de Emma Bovary. *El país de los poetas* no existe en ninguna otra parte, sino en la mente de Sebastián Uribe, aunque como veremos más adelante en este apartado, logra a veces tener sitio en el espacio “real” del personaje.

El protagonista de Darío Jaramillo, en su recogimiento y confinamiento en la interioridad, amplía el universo real con otros universos imaginarios. La muerte de su mujer es el desencadenante para la búsqueda de estos espacios, falsos, pero liberadores, que permiten soportar el peso de la existencia: “El infierno: no deseas estar vivo y no tienes ninguna energía para suprimirte del mundo”.¹²⁹² Desde aquel entonces, empieza el proceso de “desyoización” que da entrada, en la narración, tanto a sus dobles y como a esos espacios “imaginarios” que sólo existen en su mente. Constituyen el lugar en el que se mueven éstos y donde dialogan e intercambian con él.

El país de los poetas es una coordenada espacial cargada de la misma función metonímica que caracterizan los espacios domésticos considerados “reales” en la narrativa de Darío Jaramillo. Es, también, portador de la voluntad de individualización y personalización del espacio que suele transparentar a través de sus novelas. Aparece, pues, como un espacio depositario de los sueños y aspiraciones de su autor, de su visión del mundo. En efecto, nunca huelga repetir e insistir sobre el hecho de que el protagonista de *La voz interior* se caracteriza por su disentimiento hacia la sociedad en que le ha tocado vivir, un universo que de ningún modo responde a sus aspiraciones. Como señala el narrador, Sebastián Uribe es: «Un individuo enfrentado desde sus valores a los usos morales y a la axiología de la sociedad donde vivió». ¹²⁹³ Por consiguiente, *El país de los poetas* se ve como un modo de compensar esa realidad colombiana frustrante. La utopía, recuerda Ruth Levitas, sólo existe donde hay insatisfacción, donde hay inconformidad o desacomodo con la realidad:

¹²⁹² Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 55.

¹²⁹³ *Ibid.* p. 50.

In so far as possible functions of utopia are compensation, critique, estrangement, the education of desire [...]. It expresses and draws attention to a lack, a source of pain, in the present by presenting a fantasy in which things are otherwise; but it does not transform Desire in hope.¹²⁹⁴

¹²⁹⁴ Ruth Levitas: "Utopia as literature, utopia as politics" en Rolf Jucker (coord.): *Zeitgenössische utopieentwürfe und...op. cit.* pp.121-138. La traducción es mía: «En la medida en que las funciones de la utopía son: la compensación, la crítica, el distanciamiento, la educación del deseo, aun se puede sostener que la inverosimilitud y la fantasía son necesarios en el proceso de defamiliarización y de distanciamiento. Expresa y presta atención a una carencia, una fuente de dolor en le presente, presentando una fantasía en la que las cosas aparecen de manera diferente, pero no transforma el deseo en esperanza». La utopía, en su formulación primigenia, aparecía como un proyecto sociopolítico totalizante destinado a redimir a la humanidad de las insatisfacciones, la injusticia, la iniquidad generadas por los sistemas sociopolíticos vigentes. Las grandes visiones de carácter utópico que se desarrollaron a partir de las reflexiones sistemáticas para una remodelación de la realidad sociocultural, con pensadores como Augusto Comte o Carl Marx, eran sueños de realización de la sociedad ideal que pretendían haber hallado un orden paradigmático y, haber encontrado las claves para una vida social mejor. Paul Ricoeur, destaca en su definición del concepto de utopía, la presencia del deseo y la necesidad de cambio por la creación de una sociedad nueva; lo considera como: «Una especie de sueño social que no tiene en cuenta los primeros pasos reales y necesarios para seguir un movimiento en la dirección de una nueva sociedad». Véase Paul Ricoeur, *Ideología y utopía*, Barcelona, Gedisa, 1989, p. 45. En *Utopía* de Thomas More, considerada como una de las versiones clásicas de mayor influencia sobre el tema, la visión utópica aparece a través del sueño con el Nuevo Mundo, es decir la América hispánica, de una sociedad que escapaba de la expansión capitalista que sufría su país, Inglaterra. More soñaba con un retorno a los sistemas precapitalistas, con una sociedad basada en el derecho natural, en una organización agraria que gira alrededor de las tierras comunales, por lo que su utopía es un intento de recuperación de un pasado considerado como una edad de oro perdida. Las novelas del "Boom" latinoamericano tienen, también, esa visión utópica basada en el recuerdo y el deseo de enlazar, a través del rito, con el pasado precolombino, con su cultura y su tiempo mítico como alternativa. Esa utopía tenía como objetivo la crítica del progreso y la denuncia de su fracaso. Eso se puede ver en novelas como *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes o *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier. Véase el estudio de Carlos Fuentes sobre el tema: *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Madrid, Mondari, 1990.

Sin embargo, parece que hoy en día, el pensamiento utópico se ha desviado de las ideologías totalizantes e imperativas, ya no se busca el retorno a un pasado perfecto, «no confronta la nostalgia de la ciudad recobrada». Intenta, también, responder a la pluralidad, al escepticismo y la fragmentación del mundo posmoderno. Por lo tanto, la idea más compartida acerca de la utopía contemporánea es la de una visión que se traduce: por la expresión del deseo más bien personal que social por una mejor forma de existencia, la experimentación de una manera diferente de soñar la sociedad con valores alternativos, así pues la capacidad de crear un mundo peculiar alejado de la naturaleza de las demás sociedades, regido por sus propias reglas. Ruth Levitas destaca a través del párrafo siguiente, la importancia de la capacidad creativa de un espacio de expresión de los deseos, como un elemento clave en la concepción de la ficción utópica contemporánea: «Even the most literal -minded of political scientist would recognise that at least contemporary utopian fiction, should be read as "heurística" rather than "systematic"- that is, as embodiment o fan alternative set of values rather than a blueprint o fan ideal set of social institutions». Véase Ruth Levitas: "Utopia as literature, utopia as politics" en Rolf Jucker (coord.): *Zeitgenössische.....op. cit.* pp. 121-138. Gonzalo Navajas se hace también eco de la ausencia de pensamientos sistemáticos en la utopía contemporánea, insistiendo sobre la falta de pretensiones universales de los modelos de vida que fabrica esta última por lo que se revela como: Una opción exploratoria que es susceptible de abrir posibilidades a otros campos. A diferencia de los planteamientos del pasado, la exploración actual es parcial, fragmentaria y tentativa. La constituyen visiones subjetivas sin pretensiones de validez general. La nostalgia, las memorias sublimadas, el deseo frustrado, más que el raciocinio sistemático son la motivación central. Véase Gonzalo Navajas: *La utopía en las narrativas contemporáneas (Novela /Cine/ Arquitectura)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.

Los valores alternativos que fundamentan ese espacio “imaginario” giran alrededor de tres grandes ejes centrales: la poesía, la ausencia de instituciones y de poderes y la resistencia a la modernidad. El primero de esos ejes, la poesía, es el elemento catalizador y unificador, la razón misma de ser de *El país de los poetas*. Por esta razón, la pasión por la poesía es la condición *sine qua non* para integrar este espacio, el único criterio que se toma en cuenta para la adquisición de la ciudadanía:

Mediocres y farsantes, honestos y talentosos, cada habitante del país de los poetas está poseído por una inocencia fundamental –la sola cándida doble creencia en la poesía y en su idoneidad para ella– inocencia que los salva ante los demás, si bien mucho de ellos se condenan a sí mismos.¹²⁹⁵

Cabe recordar que la poesía es concebida por el protagonista de *La voz interior* como algo que escapa de la ambición de dinero, porque está fuera de lo que se compra o se vende. Se niega, además, a considerarla como profesión, por lo que está también fuera del dominio del dinero. Por eso, en ese espacio “imaginario”, se privilegian más las actividades mentales y artísticas, por lo que todas las condiciones son reunidas para no estorbar la inspiración y la concentración de los poetas, en sus labores creativas. El alumbrado público no existe en este lugar, porque: «Un poeta debe sentir la noche tal y como es»;¹²⁹⁶ tampoco se admite la propuesta de instalación de una red y la introducción de aparatos telefónicos porque: «Una máquina que le da órdenes a los poetas con un áspero sonido de timbre, interrumpiendo su labor o, peor su ocio, no merece estar en el país de los poetas ».¹²⁹⁷

El país de los poetas está impregnado, también, por la misma tendencia al anacronismo que caracteriza a Sebastián Uribe. En efecto, si se admite algunos de los

¹²⁹⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 475.

¹²⁹⁶ *Ibíd.* p. 323.

¹²⁹⁷ *Ibíd.* p. 325. En la *Utopía* de More, encontramos esa misma primacía del ejercicio de dichas actividades y la espiritualidad como sinónimos de virtud, como sostenes de una vida mejor: los Utopianos «Embrace chiefly the pleasures of mind, thinking them the most important of all. They say that the most special part of them comes from practice of the virtues and the realization of living a good life».

símbolos de la modernidad dentro de ese espacio “imaginario”, es sin embargo con mucha moderación. *El país de los poetas* aparece como un mundo ecológico que se preocupa por la contaminación y por el respeto del equilibrio del ecosistema, gastando lo mínimo de energía posible. Por eso, los vehículos a motor están categóricamente prohibidos, sustituidos por “vehículos de tracción animal y caballos”¹²⁹⁸ y las bicicletas. Por lo mismo, se restringe el uso de electricidad «a funciones utilitarias, como cocinar y refrigerar alimentos».¹²⁹⁹ Asimismo, se prohíbe la contaminación sonora, con la restricción del uso de aparatos como la radio, el teléfono y el televisor, admitidos en una sola unidad cada uno y para el uso de toda la comunidad:

En la calle principal está situada una central telefónica, donde pueden hacerse llamadas y recibir mensajes. En el mismo local hay una sala con el único televisor del país de los poetas, otra con un aparato de radio, también el único del territorio, y una tercera con un aparato y discos.¹³⁰⁰

El “imaginario” espacio de *El país de los poetas* materializa, también, los sueños de un mundo sin poder ni jerarquía del protagonista de *La voz interior*, alérgico a cualquier forma de poder. Como declara él mismo: «Todo acto de poder es un acto de corrupción [...]. Mantener siempre presente que el poder es una baja pasión, una concupiscencia».¹³⁰¹ Por eso, las instituciones que representan el poder en la sociedad colombiana no tienen cabida en el territorio de *El país de los poetas*. No hay estado ni ministerios; tampoco hay tribunales, abogados, policía, o burócratas. Se logra, así, cierta igualdad entre todos los ciudadanos, porque nadie puede mandar a nadie. La ausencia de cualquier relación de poder obedece, por lo tanto, a la necesidad de preservar las libertades individuales en este espacio utópico. En consecuencia no se pueden admitir escuelas o universidades, consideradas como vehículos de dogmas y espacios de

¹²⁹⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 323.

¹²⁹⁹ *Ibíd.* p. 323.

¹³⁰⁰ *Ibíd.* p. 324.

¹³⁰¹ *Ibíd.* p. 425.

enajenamiento: «La ausencia de trasfondo humanístico en la vida social de debe a que los estudios literarios, históricos, lingüísticos, etcétera, perdieron su calado en el tiempo, se convirtieron en asunto de modas, de jergas, cuando no en parte decididamente secundario de la política».¹³⁰² Así pues, la utopía en *La voz interior* es una consagración de los valores individuales y de la comunidad, basados en el respeto al prójimo y la diversidad de opiniones, la pasión por la poesía como virtud que permite trascender la ambición de dinero y el afán por el poder.

No obstante, a pesar de todo ello, *El país de los poetas* no tiene la pretensión de ser un lugar perfecto. Como deplora el narrador, padece de los mismos defectos que el mundo “real”:

También habitan el país de los poetas quienes no lo reconocen como fin en sí mismo y usan el poema como instrumento para el ascenso social -quien lo quiere para esto, es obvio, tiene la débil percepción de los mecanismos de funcionamiento del mundo-, para el proselitismo de cualquier índole religiosa o política, etcétera, para la búsqueda de notoriedad.¹³⁰³

Asimismo, el mundo exterior no deja de invadir este espacio “imaginario” como elemento amenazador y perturbador de su equilibrio y fundamento. Como señala Gina Ponce De León, esta conciencia del mundo exterior dentro del espacio utópico es una característica de la utopía contemporánea.¹³⁰⁴ Así pues, las incursiones periódicas de poetas que vienen del exterior, ponen en cuestionamiento el acercamiento institucional con que se rige *El país de los poetas*. En efecto, la presencia de esos poetas extranjeros en el lugar hace más vulnerable, de cierto modo, el orden establecido y la supervivencia

¹³⁰² Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 119.

¹³⁰³ *Ibíd.* p. 325.

¹³⁰⁴ Gina Ponce De León, en su definición de la utopía contemporánea, destaca la presencia de la conciencia del mundo exterior que se traduce por la innovación misma dentro del mundo utópico ya creado: «La utopía contemporánea se convierte en las expresión y posibilidad de realización de los deseos, en un espacio determinado por su satisfacción, los cuales cuando se cumplen, empiezan a dejar paso a la novedad. Además, no es permanente, sino que deja paso a la novedad que se encuentra presente en su creación, porque es la conciencia del mundo exterior a ella. En consecuencia, esta simultaneidad de la conciencia de lo exterior forma parte de la utopía contemporánea». Véase: Gina Ponce De León: *Mujer, erotismo, mito, utopía y héroe contemporáneo en Álvaro Mutis*, Bogotá, Centro Editorial Javeriana, 2002, pp. 38-69.

de este espacio imaginario. Éstos, con su deseo de transformar la poesía en oficio rentable, intentan prostituir el espíritu mismo del lugar:

Los peores momentos del país de los poetas han sido las periódicas invasiones de poetas malditos, casi ninguno poeta, todos por igual exigiendo el apoyo del Ministerio de la Cultura del país de los poetas. Según ellos, el estado debe apoyar la vagancia de los genios, darles licencia de insulto, propiciarles sus caprichos a cambio de la expectativa de la Gran Obra Genial. No saben los poetas malditos que en el país de los poetas no hay Ministerio de Cultura, es más, ignoran que en el país de los poetas no existe el estado.¹³⁰⁵

Sin embargo, esas tentativas no logran destruir la utopía como pasa en la *Mansión de Araucaíma* (1973) del escritor colombiano, Álvaro Mutis.¹³⁰⁶ A pesar de la amenaza permanente de los elementos exteriores y de la imperfección del lugar, *El país de los poetas* logra salvarse en *La voz interior*, gracias a una organización social bastante resistente.

Otra de las características de *El país de los poetas* es que parece no tener un lugar, es un “*U-Topo*, el lugar que no es” como diría Carlos Fuentes,¹³⁰⁷ por lo que se ubica más bien en la fantasía, la imaginación de Sebastián Uribe. Quien quiera llegar a ese lugar, realizar el viaje utópico, tiene que adherirse a esa fantasía sin cuestionarla, apropiársela:

El país de los poetas es un símbolo, una metáfora habitable adonde sólo llegan quienes admiten su tangible realidad. En verdad, esa doble faz metafísica facilita las cosas. El país de los poetas es un lugar concreto y misterioso, real y metafórico. El país puede ser dominado desde un ventanal. Es un recinto, el proteico recinto que infunde a los poetas el sentimiento de posesión.¹³⁰⁸

¹³⁰⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* pp. 325-326.

¹³⁰⁶ Véase Álvaro Mutis: *La mansión de Araucaíma*, Madrid, Siruela, 1992. En efecto, en esa novela del escritor colombiano, la llegada de la joven y guapa Ángela a la casa donde evolucionan los personajes constituye un elemento exterior destructor que acaba con el mundo aislado y utópico que habían construido sus habitantes. Su presencia despertará los celos de la sirvienta, la Machiche, quien hasta aquí tenía el privilegio de gozar sola de la atención de los hombres de la casa y satisfacer sus deseos sexuales. Finalmente, todo acaba con una tragedia. Ángela se suicida, el piloto mata a la Machiche antes de ser matado, a su vez, por el guardián y el resto de los habitantes se resuelve a abandonar la casa y volver a la realidad del mundo exterior: «La mansión quedó abandonada mientras el viento de las grandes lluvias silbaba por los corredores y se arremolinaba en los patios». Véase la página 112 de la misma edición citada.

¹³⁰⁷ Carlos Fuentes: *Valiente mundo épico...op. cit.* p. 60.

¹³⁰⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 322.

Por eso, la ubicación en el espacio de ese país “imaginario” y utópico obedece a los caprichos de la imaginación del protagonista de *La voz interior*. Es un no lugar que se convierte en todos los lugares, de ahí su movilidad geográfica y su carácter de “Metamorfoseante lugar”.¹³⁰⁹ La utopía cabe en todo los espacios, porque lo más importante es menos el lugar que los valores alternativos que la fundamentan. La simultaneidad de lo exterior en la expresión utópica contemporánea, se traduce entonces en la presencia de elementos de la vida real de Sebastián, por lo que no hay ruptura total con esa realidad. A pesar de la indeterminación geográfica, la irrealidad de la sociedad utópica que crea se vuelve tan real en su mente que se instala en los lugares que más frecuenta, en su realidad diaria y sus costumbres:

Tan pronto “tiene la extensión de mi mesa del Astor”, tan pronto es “un lugar a mil kilómetros tierra adentro donde se oye el vaivén de la olas”, o “el sitio donde lo importante es la poesía pero nadie está de acuerdo acerca de la poesía”, o es un mero papel, la revista misma, *El Oso u Otramina*, como puede transformarse en un espacio más complejo con sus habitantes y sus leyes.¹³¹⁰

El Astor, su cafetería medellinense favorita, es el lugar de encuentro con algunos habitantes de “El país de los poetas”; todas las reuniones para conocer sus poesías y decidir de su destino en su revista se hacen en este espacio. En este permanente vaivén como espacio errante que se desplaza de un lugar a otro, sin nunca fijarse, *El país de los poetas* se instala a veces en el espacio de la propia casa familiar de Sebastián. Marta María Medina Medina forma parte de su universo familiar, amiga de su hermana, venía a veces a visitarles y Segismundo Nolde es la mujer de su primo con la que se suele encontrar en las reuniones familiares. *El país de los poetas* es un espacio móvil, errante, sin fijación como en la novela de Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu*. Su protagonista, totalmente desorientado, está tan perdido a través de los tiempos como a través de los espacios que es incapaz de saber dónde se encuentra en el presente:

¹³⁰⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 322

¹³¹⁰ *Ibid.* p. 322

Comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais; j'avais seulement dans sa simplicité première le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal; j'étais plus dénudé que l'homme des cavernes.¹³¹¹

Sólo la memoria del cuerpo puede ayudarle a ubicarse en el espacio, a identificar el lugar donde se encuentra. Sin embargo, ésta padece de la misma confusión y desorientación que el personaje. Los lugares que recuerda se caracterizan por la indeterminación y, sobre todo, por su fugacidad. Son espacios que huyen y desaparecen antes de que se les pueda fijar:

Les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres. Et avant même que ma pensée, qui hésitait au seuil des temps et des formes, eût identifié le logis en rapprochant les circonstances, lui, -mon corps- se rappelait pour chaque genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres, l'existence d'un couloir [...]. Puis renaissait le souvenir d'une nouvelle attitude: le mur filait dans une autre direction [...]. Ces évocations tournoyantes et confuses ne duraient jamais que quelques seconds; souvent ma brève incertitude du lieu où je me trouvais ne distinguait pas mieux des unes les autres les diverses suppositions dont elle était faite, que nous n'isolons, en voyant un cheval courir, les positions successives que nous montre le kinétoscope.¹³¹²

En suma, el modelo de espacialización en la narrativa de Darío Jaramillo es acorde a una visión realista del mundo, con una representación de espacios creíbles, pero donde el individuo y su intimidad son el centro. Éstos constituyen un todo que se aprehende desde los reducidos espacios interiores físicos y psíquicos, coordinados con un valor altamente metonímico y que participan, de manera muy eficiente, de la visibilización del conflicto permanente entre lo privado y lo público y del reforzamiento de la supremacía del primero ante el segundo. Sin embargo, *La voz interior* constituye

¹³¹¹ Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu I. Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1954, p. 14.

¹³¹² *Ibid.* pp. 14-16. «Las paredes invisibles, cambiando de sitio según la forma de la habitación imaginada se arremolinaban en las tinieblas. Y antes que su pensamiento que dudaba en el umbral de los tiempos y de las formas haya identificado la vivienda, conectando las circunstancias, él —mi cuerpo— recordaba por cada género de cama, el lugar de emplazamiento de las puertas, la conquista del día por las ventanas, la existencia de un pasillo [...]. Luego volvía a nacer una nueva actitud: la pared que huía hacia otra dirección [...]. Esas evocaciones mareantes y confusas nunca duraban más de algunos segundos; a menudo, mi momentánea certidumbre sobre el lugar donde me encontraba no distinguía mejor las unas de las otras, las diversas suposiciones de las que había nacida, de la misma manera que uno no puede distinguir, mirando correr un caballo, las posiciones sucesivas que nos enseña el “kinétoscope” ». La traducción es mía.

una excepción en esa línea. Además de tener esas mismas características citadas arriba, se particulariza por la integración de espacios imaginarios, no identificables con ninguna de las realidades empíricas. Ahora bien, la fusión entre los elementos espaciales y temporales se observará, también, desde la interioridad de los espacios domésticos en general.

IV.4.3. Las relaciones espacio–temporales: el cronotopo

Sin lugar a duda, por la mayor relevancia que se le ha concedido a lo largo de la tradición retórica, la vinculación espacio–tiempo ha sido la más destacada, entre todas las relaciones que mantiene el espacio, con los demás componentes de la novela. En efecto, la interdependencia entre espacio y tiempo es una cosa reconocida tanto por la filosofía o la ciencia como por la literatura. El hombre es un ser–temporalidad que existe a la vez en el espacio y en el tiempo, viviendo ambos de manera simultánea, conjunta y unitaria. Por eso, su existencia misma, su manera de ser, de pensar, de actuar sólo se pueden aprehender tomando en cuenta esas dos coordenadas.¹³¹³ En consecuencia, existir es habitar un espacio–temporalidad. Expresándolo con palabras de Kurt Spang, por naturaleza, somos seres “cronotópicos”.¹³¹⁴ Finalmente, la marca de impregnación de una temporalidad es lo que “humaniza” el espacio que no puede existir en “estado puro”, según opina Ricardo Gullón.¹³¹⁵

¹³¹³ Para demostrar la inseparabilidad del tiempo y el espacio, Jesús García Jiménez llega, incluso, a considerar esos dos elementos como categorías (es decir, concepto ordenadores de la realidad) en el pensamiento. Explican, también, el origen del hombre en el mundo. Véase “Espacio y narratividad” en *La imagen narrativa*, Madrid, Ed. Paraninfo, 1994, pp. 307-314. Las reflexiones de Víctor Bravo se insertan en la misma línea, pero el estudioso postula una primacía del espacio sobre el tiempo. He aquí lo que declara: «Si el tiempo tiende “al no ser”, el espacio es, por el contrario, la más inmediata expresión de las objetivaciones del mundo. Quizás por ello las designaciones de lo temporal en la mayoría de las lenguas son permanentemente penetradas por metáforas espaciales». Véase: “El espacio y la objetivación de lo real” en *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa literaria de la modernidad literaria*, Caracas, Monte Ávila, 1996, pp. 73- 86.

¹³¹⁴ Kurt Spang: *El arte de la literatura....op. cit.* p. 306.

¹³¹⁵ Ricardo Gullón: *Espacio y nov...op. cit.* p. 5.

Mikhail Bakhtine figura entre los estudiosos que han mostrado mayor interés en esta relación de interdependencia entre el espacio y el tiempo que designa con el término de “chronotope”, propio de las matemáticas y que aplica a la literatura. Su trabajo sobre el tema es fundamental. El crítico ruso define el cronotopo como correlación esencial de las relaciones espacio–temporales, pero que expresa sobre todo, la indisolubilidad del espacio y del tiempo.¹³¹⁶ No obstante, como indica, la fusión de los indicios temporales y espaciales en un todo inteligible y concreto tiene lugar en el cronotopo. Por eso, se asiste a una intersección de series y fusión de indicios, como consecuencia del siguiente fenómeno, que es la manifestación del cronotopo:

Le temps se condense, devient compact, visible pour l’art, tandis que l’espace s’intensifie, s’engouffre Dans le mouvement du temps, du sujet, de l’Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l’espace, celui –ci est perçu et mesuré d’après le temps.¹³¹⁷

En ese trabajo, el crítico ruso estudia detenidamente la relación espacio-tiempo de la novela griega, a través de la novela de aventura y prueba, la novela de aventuras costumbrista y la biografía y autobiografía antiguas. Cada una de esas formas tendrá su cronotopo. Ahora bien, como se verá en adelante, las novelas de Darío Jaramillo se ajustan a algunos de esos cronotopos destacados por el pensador ruso.

A lo largo del análisis de los modelos de espacialización en la obra narrativa de Darío Jaramillo, venimos señalando los espacios físicos interiores como principales lugares donde evolucionan los personajes, también como proyecciones de sus personalidades. La casa y particularmente la alcoba y el salón se convierten, asimismo, en los cronotopos más visibles, constituyendo así los principales lugares de intersección de las series espacio–temporales y de concentración de las huellas que deja el paso del

¹³¹⁶ Mikhaïl Bakhtine: «Formes et temps du chronotope dans le roman » en *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Ed. Gallimard, 1978, pp. 236-398.

¹³¹⁷ *Ibid.* p. 237. “El tiempo se condensa, se vuelve compacto, visible para el arte, mientras que el espacio se intensifica, se inserta en el movimiento del tiempo, del sujeto, de la Historia. Los indicios del tiempo se descubren en el espacio y éste es percibido y medido según este tiempo”. La traducción es mía.

tiempo, en el espacio. Por eso, los encuentros entre los personajes, las relaciones que establecen entre ellos, los conflictos y las rupturas tienen lugar en esos espacios privados. En *La muerte de Alec*, aunque el mar constituye el lugar del escenario del naufragio de Alec que culmina con la historia, los augurios alrededor de los cuales se construye la trama aparecen sucesivamente en espacios domésticos que marcan la evolución temporal del relato. La mancha negra en la frente del “Tú”, se descubre en el salón de Madame Rur, la pitonisa, como predicción de la muerte de una persona cercana a éste.¹³¹⁸ Desde aquél entonces, el apartamento, como el salón en Stendhal y Balzac, se impone como el espacio cronotópico más destacado de la novela. El paso del tiempo se materializa, primero, dentro del apartamento del “Tú”, dejando sus huellas. Es allí donde ocurre el encuentro de éste con Alec, donde nacen también los primeros brotes de simpatía que facilitan el acercamiento entre los dos personajes:

Un mes antes de mi llegada, tu amigo Daniel tocó la puerta de tu apartamento de la calle Bush. Venía con un amigo, también, fotógrafo, que compartía con él su precaria habitación. Era Alec; esa noche lo conociste [...]. Lo que sí se produjo fue una inmediata simpatía entre Alec y tú.¹³¹⁹

El apartamento del “Tú” constituye, asimismo, el lugar donde Alec “venía al encuentro” de la “mancha en la frente” de éste.¹³²⁰ Es, también, allí donde el narrador señala a Alec con el cuchillo, como la víctima de la profecía.¹³²¹ El carácter cronotópico del apartamento como el lugar por excelencia de la intersección del espacio y del tiempo se verifica, pues, a través de la identificación de la víctima que va *in crescendo*, haciéndose cada vez más precisa. En efecto, el paso del tiempo es el único elemento que permite juzgar la veracidad o no de una profecía. Víctima aludida al principio sólo a través de ese “alguien cercano” al “Tú” que va a morir, es en el cronotópico espacio de

¹³¹⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte...op. cit.* p. 36.

¹³¹⁹ *Ibíd.* p. 47.

¹³²⁰ *Ibíd.* p. 47.

¹³²¹ *Ibíd.* pp. 59-60.

otro apartamento, la nueva morada en que Alec y el “Tú” se mudan para vivir juntos como compañeros, donde se materializa el último presagio de la serie. La muerte metafórica de Alec, por naufrago, se realiza a través de la lectura de *La casa inundada* de Felisberto Hernández por el “Tú” y con Alec como oyente. De ello deja constancia el narrador:

Cuando le leíste a Alec *La casa inundada* sin ninguna sospecha de que misteriosamente estuviera completándose un presagio, en ese mismo momento se juntaban en otro plano [...], los personajes de la ficción literaria con el destino final de tu oyente [...]. En ese momento ya había [*La casa inundada*] anegado con su agua mortal el último día de vida de Alec.¹³²²

Cartas cruzadas y *La voz interior* se caracterizarán asimismo por hacer de la casa, en general, el mayor lugar de intersección de las series espaciales y temporales, de condensación de las huellas del paso del tiempo en el espacio. La narración en ambas obras se articula en el tiempo biográfico, que muestra la trayectoria de la vida de los protagonistas y sus metamorfosis a lo largo del tiempo. En *Cartas cruzadas*, el tiempo biográfico es parcial y sólo concierne a una parte específica que comienza con el inicio de la relación amorosa entre Raquel y Luis. En *La voz interior*, al contrario, se trata de un tiempo biográfico total que abarca toda la vida de Sebastián, desde su nacimiento hasta su muerte. Sin embargo, lo más importante es que, en ambas novelas, la metamorfosis de los personajes, su vida íntima y todas sus particularidades se manifiestan dentro del hermético espacio de la casa. Como diría Bakhtine, la imagen del hombre se desplaza hacia los espacios cerrados e íntimos, donde pierde su plasticidad monumental y su carácter extrovertido y público.¹³²³ Ahora bien, el camino es el cronotopo de esas dos novelas de Darío Jaramillo.¹³²⁴

¹³²² Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte...op. cit.* p. 97.

¹³²³ Mikhaïl Bakhtine: «Formes et temps du chronotope dans le roman » en *Esthétique et...op. cit.* p. 290.

¹³²⁴ Según la teoría de Bakhtine, el cronotopo correspondiente a la biografía y a la autobiografía antigua es el camino que conforma su marco espacial. El hombre recorre el camino de su vida en un tiempo biológico. En el caso de la autobiografía platónica, señala Bakhtine, ese camino está ligado a las formas

Otto Friedrich Bollnow, en su libro sobre la relación hombre-espacio, dedica algunas reflexiones interesantes al concepto de camino. Lo define como algo que “designa una situación fundamental –y quizá la decisiva– del hombre en su mundo”.¹³²⁵ Por esa razón, el camino se convierte en «uno de los símbolos primitivos de la vida humana, que impregna tanto la concepción de ésta que apenas se puede trazar un límite entre el sentido ‘literal’ y el ‘figurado’». ¹³²⁶ La vida de cada hombre es, por el tanto, su camino vital y cada hombre es también un *Homo Viator*, un viajero a pie que va dejando sus huellas, sobre ese camino. Todo eso demuestra que el camino es un concepto que abarca e integra, a la vez, una dimensión espacial y una dimensión temporal. Si la primera dimensión se presenta como la más obvia, la temporal, más sutil, se descubre, sobre todo, a través del movimiento del hombre sobre este camino. Como subraya Bollnow, una de las formas que cobra dicho movimiento es el par antitético unidimensional de adelante y atrás. El “delante” corresponde al futuro, al tramo de

de la metamorfosis mitológica y es el del hombre que busca el auténtico conocimiento y la existencia de ese buscador es dividida en periodos rigurosamente delimitados. La imagen del hombre está orientada hacia el exterior, desprovista de aspectos exclusivamente personales, individuales y únicos. En el caso de la otra forma de autobiografía y biográfica, la retórica, el cronotopo está conformado por la vida del personaje, mediante la contraposición entre lo público y lo privado. Asimismo, en ese camino, se toman en cuenta los aspectos referidos al carácter de los personajes, el paisaje y la naturaleza que los rodean. Por eso, los espacios privados y cerrados aparecerán, a menudo, como los lugares que albergan la imagen de esos personajes. Es a ese cronotopo al que se ajusta *La voz interior* de Darío Jaramillo. Sin embargo, *Cartas cruzadas* se ajusta más bien al segundo cronotopo de Bakhtine que refleja un camino con un tiempo biográfico menos completo. *La muerte de Alec* podría ajustarse a éste también, pero todavía en un grado mucho reducido ya que el énfasis no se pone en la evolución de los personajes –un aspecto que sólo concierne al narrador-. Así pues, Este segundo cronotopo bakhtiano es el relativo a la novela de aventuras costumbristas. Al contrario de la novela de aventura y prueba, el tiempo de la aventura allí, estructurado en la base mitológica de la metamorfosis y de la identidad, deja una huella profunda en los personajes y sus vidas. Sin llegar a ser un tiempo biográfico completo que refleja una vida entera, representa sin embargo momentos determinados de esas vidas. Por consiguiente, el camino como metáfora del recorrido que realiza el hombre a lo largo de su vida es el cronotopo de este tipo de novela. Como apunta Bakhtine, en ese cronotopo: «L’espace devient concret et saturé d’un temps plus substantiel, emplí par un sens réel de la vie, entrant dans un rapport essentiel avec le héros et son destin». Véase Mikhaïl Bakhtine: “Formes et temps du chronotope dans le roman” en *Esthétique et...op. cit.* pp. 278-290.

¹³²⁵ Otto Friedrich Bollnow: *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor, 1969, p. 56.

¹³²⁶ *Ibid.* p. 56.

vida que nos queda por recorrer y el “detrás” representa el pasado, el trecho recorrido del camino de la vida.¹³²⁷

En la narrativa de Darío Jaramillo, el *Homo Viator* recorre su camino vital a través de una trayectoria cuyo principal indicador –espacial y temporal– es el lugar doméstico y sus subespacios. Tanto en *Cartas cruzadas* como en *La voz interior*, la evolución psicológica de los personajes y la dirección que toman sus vidas a lo largo de la novela transparentan este espacio doméstico, altamente impregnado de temporalidad. Por lo tanto, se le puede considerar como una forma de materialización del camino. En ese espacio cronotópico, el tiempo se lee, también, a través de los acontecimientos que se suceden y que hacen evolucionar la acción narrativa. Ese centrarse en los espacios domésticos es signo de ruptura con la clásica concepción del camino, en el *Bildungsroman* clásico. En efecto, en éste, la trayectoria es lineal (descubrimientos de espacios exteriores) y el viaje –como escuela y aprendizaje, como materia de las peripecias y del ritmo– es el elemento más importante. Ese cambio se nota ya en algunas novelas decimonónicas, donde como señala Zubiaurre, «la palabra clave ya no es expansión, sino profundización, adentramiento en los espacios domésticos».¹³²⁸ Se trata más bien de insistir en los espacios interiores ya conocidos (es la trayectoria circular), de «hacer de la repetición espacial eficaz procedimiento epistemológico».¹³²⁹

En efecto, como se puede ver en *Cartas cruzadas* y en *La voz interior*, la mayoría de los encuentros decisivos sobre la evolución de la historia relatada ocurren en la intimidad de un espacio doméstico. Eso se nota, particularmente, en la primera novela citada. En la trayectoria de su vida, Claudia tiene que encontrar a Luis, en la “caja de fósforos bogotana” donde vive éste con Raquel, para que ocurra un cambio importante en su vida. Este encuentro es decisivo en la evolución de su personalidad. Durante una

¹³²⁷ Otto Friedrich Bollnow: *Hombre y espacio...op. Cit.* p. 56.

¹³²⁸ Véase María Teresa Zubiaurre: *El espacio en la novela.....op. cit.* p. 305.

¹³²⁹ *Ibíd.* p. 305.

velada en este espacio cronotópico, la sugerencia que le hace Luis, de llevarse a su hijo Boris a vivir con ella a Estados Unidos, constituye el punto de partida de un nuevo comienzo en su vida.¹³³⁰ Este espacio doméstico marca a la vez el lugar y el momento de ese cambio. De anarquista que lleva una vida caótica sin orden ni sentido de responsabilidad, viviendo con su hijo, Claudia evoluciona hacia una mujer muy responsable, como se puede comprobar en las siguientes líneas que ponen en énfasis las consecuencias de aquella decisión sobre su personalidad:

Yo no sentía ninguna responsabilidad por él [Boris]. Un apego romántico, que no estorbaba mi rumba, una rumba desaforada y loca. Terminé dejando que mi hermana lo criara y largándome para Nueva York [...]. Cuando me lo llevé a Nueva York, las razones que me daba a mí misma tenían que ver, también, con mi egoísmo. La atención que ese niño exigía, me beneficiaría dándome un principio de orden [...]. Supe que era adulta cuando vi que a mi hijo le iba a ir mal si no aparecía alguien que le llevara la contraria.¹³³¹

El encuentro mismo en sí, recuerda Bakhtine, es un cronotopo que muestra la infrangible unidad del tiempo y del espacio. Allí, la definición temporal (“al mismo tiempo”) es inseparable de la definición espacial (“en el mismo lugar”).¹³³² El que ocurre entre Luis y Pelusa es, sin duda alguna, uno de los más importantes para ilustrar las relaciones espacio–temporales, en *Cartas cruzadas*. El primer contacto tiene lugar en la casa familiar del primero, durante la pedida de su hermana. El sentimiento de Luis hacia su futuro cuñado es, al principio, la indiferencia como declara él mismo: “No el tengo ni simpatía ni antipatía activas a mi cuñado”.¹³³³ Sin embargo, con el transcurso del tiempo, esa relación cambia totalmente. Un primer acercamiento entre los dos ocurre en la habitación de hotel de Pelusa, donde éste informa a Luis sobre su negocio narcotráfico y le pide que colabore.¹³³⁴ Desde aquel 5 de enero de 1979, el transcurso del tiempo y sus efectos se condensan en el espacio del apartamento del último, que se

¹³³⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas....op. cit.* pp. 177-178.

¹³³¹ *Ibid.* p. 395-396.

¹³³² Mikhaïl Bakhtine: «Formes et temps du chronotope dans le roman » en *Esthétique et....op. cit.* p. 249.

¹³³³ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas....op. cit.* p. 161.

¹³³⁴ *Ibid.* p. 331.

convierte así en un lugar decisivo en el desarrollo de la trama. Como se intuye a través de la carta de Luis a Esteban, es durante otro encuentro, un 7 de mayo de 1980, en su propio apartamento, cuando acepta la propuesta de su cuñado:

Ayer, viernes, estuvo en mi apartamento el marido de mi hermana [...]. Anoche nos emborrachamos, yo el abstemio me soplé una botella de vodka con Coca-Cola, que era la combinación que bebía Moisés [...]. Aunque no me lo creas, fue una visita agradable y me contó cuentos interesantes y divertidos.¹³³⁵

La trascendencia de ese decisivo encuentro, en el cronotópico apartamento, se sabrá ya dos meses después, con el primer viaje que realiza Luis como narcotraficante y, también, con la primera mentira que le hace a Raquel. Horrorizado por su nuevo comportamiento, verbaliza este cambio de su personalidad, durante una conversación que Esteban registra en su diario:

Entonces él se puso a llorar como para ponerle música a su salmodia repetida de todo lo que ama a Raquel. Por intuición, me puse alerta sobre la insistencia de Luis en su adoración por Raquel. Algo me sonaba mal. A tientas, pregunté:
–¿Qué pasa con Raquel? [...]
Se sentó. Bebió otro sorbo que tragó tomando aire y me miro a los ojos:
–Le eché una mentira. Le dije que no llamaba el sábado porque estaría en una reunión de la universidad en Villa de Leiva [...].
–El pasado *week-end* estuve en Miami haciendo un trabajo para pelusa.¹³³⁶

Los efectos de ese cambio de trayectoria y de desvío o peculiar giro del camino de Luis hacia el narcotráfico serán determinantes para todo el resto de la novela, pero sobre todo para su relación con Raquel. Para visibilizar los cambios que van a marcar esa relación a través del tiempo, transformaciones que van a ritmar y significar también el camino recorrido por esos dos personajes, Darío Jaramillo hace una utilización maestra del lugar doméstico como cronotopo. De manera muy clara y visible, el cambio del tamaño de los diferentes apartamentos donde viven Luis y Raquel hace realidad el transcurso del tiempo y sus efectos sobre su relación como pareja. En efecto, a través

¹³³⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas....op. cit.* p. 381.

¹³³⁶ *Ibid.* pp. 385-386.

de una semiotización o proyección simbólica mediante la segmentación en categoría de grande y pequeño, la metamorfosis de las diferentes moradas de la pareja participa, en alto grado, de la simbolización del paso del tiempo.

El apartamento, donde Luis y Raquel empiezan su relación amorosa, se caracteriza por la impresionante estrechez del lugar. Es el “pequeño escenario”, pero de un “gran amor”.¹³³⁷ Allí pasan los años dorados de su relación, los momentos más felices de su vida como pareja. Como confirma Raquel:

Cuando vivíamos en nuestra caja de fósforos bogotana, Luis y yo pasábamos muy poco tiempo separados. Nuestra simbiosis era física. Se trataba de un cuerpo único, con un solo centro de gravedad, tan simétrico que su mitad era diestra y mi mitad zurda, que se desplaza armónicamente por el pequeño espacio que habitaba, suficiente para este cuerpo de dos.¹³³⁸

Por este motivo, “la caja de fósforos bogotana” es el símbolo de la plenitud y la felicidad misma; es el espacio idílico por esencia. El espacio en miniatura actúa como proyección simbólica de la felicidad y de la comunión. En palabras de Gaston Bachelard, “la miniatura es uno de los albergues de la grandeza”,¹³³⁹ “lo grande” está contenido dentro de “lo pequeño”.¹³⁴⁰ Además, un elemento en particular, la cama, lleva toda la carga simbólica en esta semiotización del espacio a través del tamaño, como barómetro para medir el grado de compenetración amorosa de la pareja en esta novela. De manera redundante, se insiste a lo largo de la novela en su extraña ubicación y su impresionante pequeñez. Eso es una forma de insistir, también, sobre el contenido semántico del relato. Como se puede ver en las siguientes palabras de Raquel, la cama no sólo está encima de un clóset cerca del techo, sino que también, tiene el largo y el ancho de un clóset:

¹³³⁷ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 208.

¹³³⁸ *Ibíd.* p. 215.

¹³³⁹ Gaston Bachelard: *La poética del...op. cit.* p. 192.

¹³⁴⁰ *Ibíd.* p. 194.

Estaba pensada para que durmiera una persona, una sola persona debajo estatura. Y en esa cama cupimos cinco años sin darnos cuenta de que era estrecha. Era un hábito sentir su pierna dormida junto a la mía, su respiración acariciándome la oreja, su mano desmayada sobre mi vientre.¹³⁴¹

El poder del amor era lo único capaz de ensanchar esta cama donde “no cabía ni medio ser humano”,¹³⁴² para convertirla en un espacio suficiente para dos. Por consiguiente, cuando esta cama cobra dimensiones más grandes, se aminora la relación de cercanía en la pareja. Los desplazamientos y cambios de vivienda de Luis y Raquel participan, de manera muy eficiente, de la evolución del relato en *Cartas cruzadas*. Recordemos que la historia de amor entre estos dos jóvenes constituye el núcleo argumental de esta novela epistolar, que sigue su desarrollo desde su principio idílico hasta el terrible final, que corresponde a la desaparición de Luis y la partida de Raquel a Nueva York. Por lo tanto, la evolución del espacio doméstico deja transparentar también, esta realidad. La capital norteamericana, el lugar de residencia de los dos durante algunos años, gracias a la beca que consigue Luis, supone cierta mejora en la situación económica de la pareja. Eso se nota en el tamaño del apartamento donde viven, y también en la cama como indicador muy eficaz del paso del tiempo. En efecto, la anchura de ese nuevo espacio es una proyección simbólica de distanciamiento en la pareja, aunque sobreviva todavía la intensidad del amor. La mujer de Luis constata, ella misma, este cambio:

En nueva York, para empezar por la cama, el cambio era radical [...]. Todavía más, podíamos estar ambos en la casa sin vernos la cara, cuestiones imposibles en nuestro apartamento de Bogotá [...]. De aquella simbiosis física de habitantes de una caja de sardinas pasamos a una convivencia menos inmediata, pero que no rebajaba el enamoramiento, en la insaciabilidad del uno por el otro.¹³⁴³

¹³⁴¹ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas....op. cit.* p. 49.

¹³⁴² *Ibíd.* p. 404.

¹³⁴³ *Ibíd.* pp. 215-216.

Así pues, la inmensidad de la morada de la pareja tiene como correlato el distanciamiento y la incomunicación. Por eso, la mansión que compra Luis es el espacio culminante que simboliza el final de su relación amorosa con Raquel. Como admite ella, este lugar es “la tumba” que sepulta su amor para siempre.¹³⁴⁴ Las marcas temporales que impregnan el lugar se hacen patentes, a través de la ocupación de ese espacio. Raquel, distanciada éticamente de Luis por no compartir sus nuevos valores, se distancia también de la mansión. Ella sigue apegada al apartamento que compartían antes como pareja, mientras él convierte la mansión del norte en su territorio:

Yo no iba al apartamento del norte y Luis no venía a este apartamento. Viajaba y, al volver –escogiendo las horas en que no estaba en la oficina– pasaba por mi casa, mi casa de siempre, me dejaba un gran regalo con una nota muy te amo y una posdata de que pasaría la noche en la casa del norte.¹³⁴⁵

Con todo, la trayectoria circular como modo de representación del camino en la narrativa de Darío Jaramillo sólo confirma el lugar de importancia que tienen lo privado y lo íntimo, como centros rectores de sus novelas. A nivel espacio–temporal, los viajes que hacen sus personajes materializan la distancia recorrida para ir de un espacio doméstico a otro, pero en general, no constituyen en sí, materia de las peripecias en sus vidas. Por esa razón, el camino de Sebastián, el protagonista de *La voz interior*, sigue el mismo esquema. Sin embargo, presenta algunos matices importantes.

En efecto, toda la trayectoria de su vida se desarrolla a través de un tiempo biográfico completo, que transita por un camino más denso, constituido por diferentes rutas. Ese camino está determinado, ante todo, por la trayectoria circular a través de la progresiva entrada en dos espacios domésticos principales: su casa familiar de Medellín y la casa del abuelo en Estados Unidos. Son espacios que se repiten constantemente, a los que Sebastián vuelve siempre. Su casa familiar materializa, en el espacio, una parte

¹³⁴⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas....op. cit.* p. 395.

¹³⁴⁵ *Ibid.* p. 497.

del recorrido temporal de todo el periodo de su infancia y de una parte de su adolescencia. Sin embargo, esa parte de su camino vital es la que integra más espacios exteriores. Es muy importante, en ese sentido, el espacio académico. El tiempo biológico, relativo a la etapa de su infancia, transcurre en el colegio San Ignacio donde encuentra a Bernabé, el que va a convertirse en su amigo más cercano, el que le acompaña y vive con él toda la etapa de la infancia y de la adolescencia, descubriendo juntos el mundo y la vida. Por ser el biógrafo de Sebastián, Bernabé cuenta la anécdota de su encuentro y el nacimiento de esa amistad, en primera persona:

Recordé la escena del primer día de primaria en San Ignacio. A la hora del recreo se me acercó un compañerito de pelo rubio que me dijo que era la primera persona que conocía con el nombre de Bernabé. Hasta ese día, él creo que el único Bernabé sobre el planeta era su papá. Yo le contesté que tampoco conocía ningún otro Bernabé y que me gustaría conocer a su papá. Nos hicimos amigos. Era Sebastián.¹³⁴⁶

Asimismo, el espacio académico constituye un lugar que proporciona los motivos del choque entre Sebastián y la institución religiosa y académica. Refleja de manera eficaz la problemática de su disentimiento con los poderes dogmáticos, funcionando a la vez como lugar de contacto y de vivencia de éste. Funciona, también, como génesis que localiza temporalmente el nacimiento de este conflicto que le seguirá marcando a lo largo de su vida, a través de los diferentes espacios en que evolucionará. Así pues, es en el colegio San Ignacio donde surgen los primeros conflictos con la institución religiosa, con el mundo académico tan rígido y dogmático de los curas: «Han sido mis educadores pero no participo del espíritu institucional que tienen».¹³⁴⁷ Sin embargo, el colegio constituye, también, el lugar donde discute de sus gustos literarios, con los miembros del grupo de lectores del que forma parte.¹³⁴⁸ No obstante, como resume el narrador, esta parte de su trayectoria corresponde a una fase de falta de

¹³⁴⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 17.

¹³⁴⁷ *Ibíd.* p. 86.

¹³⁴⁸ *Ibíd.* pp. 66-70.

autenticidad del personaje, presentado como un individuo “sin nada personal adentro”,¹³⁴⁹ “una sumatorio de asuntos dispersos, de imposiciones”.¹³⁵⁰ Por consiguiente, su perfil es la de “un muchacho bastante gregario, excepto quizás en su pasión por la poesía y en su pasión por cierta música”.¹³⁵¹ Pero, como señala Bernabé, su biógrafo: «Estas pasiones, no obstante, son insuficientes para garantizar que Sebastián fuera un individuo excepcional o que tuviera algún asomo de vida interior».¹³⁵²

Ahora bien, a pesar de la importancia del ámbito académico como indicador espacio-temporal que permite trazar el camino vital de Sebastián, el incidente de la traición de Anselmo, el hermano mayor que informa a los padres de que éste no se presenta a los exámenes finales en la facultad tiene que ocurrir en el espacio de la casa familiar para marcar el inicio de una nueva ruta en esa trayectoria.¹³⁵³ Es lo que motiva la salida de Sebastián de la casa familiar, para ir al encuentro de su abuelo en Nueva York, lo que representa el futuro de su camino que corresponde esencialmente a la formación espiritual que recibe como estudiante de la universidad casera del abuelo.

La casa del abuelo materno será en adelante la materialización espacial de su trayectoria vital como joven adulto. El recorrer el espacio-tiempo de un camino conduce forzosamente a la metamorfosis de quien peregrina por esa ruta. Las huellas que va dejando el transcurso del tiempo en esa parte de su camino, que se desarrolla mediante la penetración en la casa del abuelo Riley, se notan, sobre todo, en la búsqueda de autenticidad de Sebastián Uribe. De ser un personaje que se desconoce totalmente, el protagonista de *La voz interior* pasa a ser un individuo con “una intensa vida

¹³⁴⁹ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 169.

¹³⁵⁰ *Ibíd.* p. 169.

¹³⁵¹ *Ibíd.* p. 169.

¹³⁵² *Ibíd.* pp. 169-170.

¹³⁵³ *Ibíd.* pp. 155-156.

interior”,¹³⁵⁴ gracias a la formación clásica que le proporciona el abuelo. Por esa razón, como se ha visto a lo largo de todo este trabajo, es un personaje altamente introspectivo que vive en su interior, mediante el diálogo constante con sus yos. Por ese motivo, la mayor parte de las peripecias que ritman su vida están también en su espacio psíquico, que funciona como uno de los mayores indicadores de los cambios generados por el tiempo sobre su personalidad.¹³⁵⁵

Siguiendo siempre el sentido del “adelante” que significa el avance en el espacio y en el tiempo, el camino de Sebastián le llevará a un lugar importante: París. Otra vez, el espacio exterior vuelve a cobrar una relevancia significativa en el cronotopo del camino en *La voz interior*. Ese encuentro posibilitado por el viaje es necesario en la medida en que marca un “allí” y un “en este momento” que va a determinar la siguiente ruta que va a tomar su trayectoria. Sin ese hecho trascendental que ocurre el primer día de 1974, Sebastián no hubiera abandonado la casa del abuelo para irse a Miami a vivir con ella. Tampoco viviría la etapa de su descenso al “infierno”,¹³⁵⁶ tras la muerte de Eva.¹³⁵⁷

No obstante, a pesar de esos tránsitos momentáneos de su camino por esos espacios exteriores, la vuelta recurrente a los mismos espacios domésticos es lo que más caracteriza la trayectoria vital del protagonista de Darío Jaramillo. En efecto, el espacio de la casa del abuelo se convierte, otra vez, en un lugar impregnado de temporalidad, que funciona, además, como indicador de la evolución de la personalidad de Sebastián. Es en ese espacio-tiempo donde vive su mayor transformación de orden espiritual debido, a la situación particular del abuelo, que se prepara para morir. De sus discusiones religiosas, nace uno de los cambios más radicales de su vida, que le

¹³⁵⁴ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 51.

¹³⁵⁵ No vamos a profundizar más estos aspectos que ya han sido tratados en el capítulo sobre el diario íntimo.

¹³⁵⁶ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 230.

¹³⁵⁷ *Ibid.* p. 223.

transforma para siempre. Como apunta el narrador, durante ese periodo: “El abuelo mismo, sin duda la voz que más hondo ha escuchado Sebastián durante toda su vida, le habla de Dios y del sentido moral de la muerte”.¹³⁵⁸ Así pues, después de una temporada de abandono del catolicismo y de observación distante de los asuntos religiosos, tratados además con cierto sarcasmo, la religión deja de ser para él “un juego literario y se convierte en el problema central de su vida”.¹³⁵⁹ Finalmente, después de la muerte del abuelo, Sebastián vuelve otra vez a la casa familiar de Medellín, el espacio que constituye la última etapa de su trayectoria y que corresponde a sus últimos años de vida. Sólo sale de este lugar para ir a Miami, al encuentro de la muerte que pone fin a su recorrido vital:

Sebastián llegó a Miami y tomó un carro de alquiler para ir al hotel de Miami Beach donde tenía reserva. En cierto punto del camino su auto fue atropellado por una camioneta que conducía un borracho. El carro salió de la autopista y Sebastián murió en el acto.¹³⁶⁰

El último nivel de consideración de las relaciones espacio-temporales en este trabajo es su manifestación a través del ritmo de la narración. Como ya se había mencionado más arriba, en este mismo capítulo, es en la novela psicológica donde el efecto de las descripciones espaciales actúa sobre el ritmo del tiempo. Como apunta Genette, mediante este procedimiento caracterizado por detenerse en los objetos y seres considerados simultáneamente, y también, por centrarse en los procesos mismos como espectáculo, el curso del tiempo parece suspenderse. Es lo que permite, asimismo, instalar el relato en el espacio.¹³⁶¹

Ahora bien, las descripciones que detienen el flujo del tiempo en la narrativa de Darío Jaramillo son, en su mayoría, las que tienen como objeto de atención los

¹³⁵⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *La voz...op. cit.* p. 278.

¹³⁵⁹ *Ibid* p. 280.

¹³⁶⁰ *Ibid.* p. 381.

¹³⁶¹ Gérard Genette: “Fronteras del relato” en Roland Barthes (coord.): *Análisis estructural del...op. cit.* pp. 196-210.

universos psíquicos de los personajes. Frecuentemente, el tiempo y la acción se detienen y dan prioridad a la contemplación de estos paisajes interiores, con el objetivo de decir las sensaciones y pensamientos que constituyen su articulación. Todo este proceso se hace a cámara lenta, con el objetivo de captar los más nimios detalles de estos universos psíquicos. Como dice con razón Mieke Bal, “Mirar algo exige tiempo”; es justamente, en este sentido que la descripción se incorpora en el lapso temporal.¹³⁶² El estatismo de la descripción crea un alto en la evolución de la trama.

Cartas cruzadas ofrece ejemplos interesantes en este sentido. El descubrimiento por parte de Raquel de la traición de Luis –que le había mentido sobre el verdadero motivo y los destinos de sus frecuentes viajes– es un acontecimiento muy importante en el desarrollo de la historia, en la novela. Sin embargo, se precisa más tiempo para narrarlo, por lo que la narración adquiere un ritmo extremadamente lento. El relato de la evolución de la situación, desde esta tarde–noche del martes nueve de diciembre del año mil novecientos ochenta hasta la tarde del miércoles, se extiende a lo largo de siete páginas, gracias al enfoque en la exploración de la mente y los sentimientos de Raquel respecto a esta nueva situación:

Allí estaba él de Luis. Lo miré ansiosa, temblando, y conté cinco entradas y salidas de pocos días a los Estados Unidos desde mayo de 1980. Viajes que ignoraba por completo que hubieran ocurrido. Dejé el pasaporte en su lugar y salí de la casa llorando, a caminar sin rumbo, a tratar de aclarar la mente. Temblaba. El corazón me saltaba en el pecho. La sensación física se componía de la certeza de no tener piso, de apoyar los pies sobre el aire, de una náusea, de una opresión en la boca del estómago, de un vértigo en la cabeza que impedía fijar cualquier idea y de sentimiento de abandono y de tristeza infinitos, imposibles de dominar, imposibles de drenar con el llanto.¹³⁶³

Aquí, el flujo del tiempo de la fábula es una preocupación muy secundaria, por lo que se asiste a su “coagulación”.¹³⁶⁴ El registro de los estados de ánimo de Raquel

¹³⁶² Mieke Bal: *Teoría de la narr...op. cit.* p. 136.

¹³⁶³ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 407.

¹³⁶⁴ Mariano Baquero Goyanes: *Estructuras de la novela...op. cit.* p. 175.

sigue ocupando las páginas siguientes y sólo es cortado, una vez, y de manera muy breve, por el diálogo entre Luis y ella, respecto a su malestar.¹³⁶⁵ Todo ello retrasa la narración de la escena de confrontación con Luis que ocurre cuatro páginas más adelante, para significar el avance de la historia.¹³⁶⁶

Este énfasis en el paisaje mental de los personajes y el efecto de ralentí que tiene sobre el ritmo de la narración constituye un paradigma que se puede verificar a lo largo de la novela. En uno de los fragmentos del diario íntimo de Esteban, el alargamiento de la duración del relato de la desaparición de Luis de su escondite en Medellín llega incluso a verbalizarse. El “Aquí acabo mi crónica del día” marca explícitamente el final de la duración del acontecimiento. Con todo, a renglón seguido, el relato sigue con la plasmación de sus impresiones e hipótesis sobre el destino futuro de Luis hasta el final del fragmento. Con la técnica de la cámara lenta, se asiste a una inmovilización de los seres y cosas a su alrededor por un instante:

Aquí acaba mi crónica del día. Estoy triste y desconcertado. Y tengo la sensación de pérdida como si, de veras, nunca más vera a mi amigo. Buena parte del día estuve asustado, como si Luis me transmitiera el miedo de estar perseguido de cerca. Y, a la vez, una especie de rabia, sintiéndome víctima de una injusticia inapelable en que, acorralado, no pudiera dar las explicaciones del caso [...]. Ahora quiero forzarme a pensar lo mejor. Que este encierro también tiene un rescate, como la universidad. Que Cecilia, u otra colega de Luis pagan una fianza por la vida de mi hermano de sangre, y cualquier día de estos él aparezca en su casa en Bogotá, y el timbre del teléfono me transmita, por anticipado, el mensaje de que es él, que habla abrazado a su mujercita y la vida sigue igual.¹³⁶⁷

No obstante, en *La muerte de Alec*, la “coagulación” momentánea del tiempo tiene lugar a través de los pasajes descriptivos acerca del físico de ciertos personajes y de los espacios exteriores, que son los más frecuentes. La tumba de Alec, el río donde va a desaparecer para siempre, así como el parque alledaño tienen una relevancia particular en este sentido. La descripción de esos dos espacios se extiende a lo largo de

¹³⁶⁵ Darío Jaramillo Agudelo: *Cartas...op. cit.* p. 410.

¹³⁶⁶ *Ibid.* p. 414.

¹³⁶⁷ *Ibid.* p. 679.

una página y media. El narrador desmenuza el río donde navegan Alec, Budy el “Tú” y la colombiana y sus alrededores, ofreciendo así un cuadro digno de Zola, donde cada detalle tiene su importancia, como se puede averiguar en el siguiente pasaje:

Navegaban tranquilamente por un lecho ancho, de fondo pando. El paisaje era idílico. Iluminado por la luz del sol, *una luz color de rosa*, exclusivamente de esa parte del mundo [...]. Esa misma luz, esa luz personal, con carácter propio, los circundaba en aquel río que de pronto *se ensanchaba*, como en un pequeño lago, como en una ensenada con fondo de arenoso, apacible, rodeada de árboles que, en esta época del año, se vestían de un *verde brillante* que resplandecía reflejando la prodigiosa luz. Después del tramo ancho y sereno del río, de repente, *el lecho se encerraba en un estrecho cauce sembrado de piedras*; al entrar por este cañón, el río daba *una cerrada curva en forma de u*. Al divisar la curva, viste un pequeño puente, que se iniciaba con la estructura natural de una piedra, que invadía el lecho del río, *estrechando aún más su cauce*, y que se unía al otro lado por un sendero de madera desde el cual, luego pudiste comprobarlo, se divisaban los dos extremos de la u del río, un sendero sin pasamanos que llegaba a una peña más alta, la tierra firme de la otra orilla, al lado del tronco de un árbol frondoso, que desde muy arriba daba una sombra líquida, sobre las dos orillas.¹³⁶⁸

Como se puede observar, esta descripción vislumbra de manera muy pertinente la implicación de la percepción visual de los colores, formas y volúmenes, destacada por Mieke Bal como elementos que contribuyen, en alto grado, a la presentación del espacio.¹³⁶⁹ Lo que más capta la atención del narrador son los colores rosa y verde de las luces, que iluminan el lugar, así como los diferentes cambios de forma y de volumen del río. Esta larga descripción opera sobre el flujo del tiempo, haciéndolo desaparecer completamente. Al mismo tiempo, aumenta e intensifica la tensión y el suspense, al máximo, retardando así el desenlace que culmina con el naufragio de Alec. El narrador, con sus incesantes descripciones del paisaje que suspenden el avance de la acción, juega con los nervios del lector, posponiendo siempre la narración del accidente. Después de presentar a Alec navegando, feliz, en el río, vuelve con otra descripción que suspende otra vez el flujo temporal:

Detrás de él, antes de entrar en la curva, el río, de tan ancho, semejaba una laguna con árboles a sus orillas, unos árboles que tejían una malla de luz, una

¹³⁶⁸ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte de...op. cit.* pp. 99-100.

¹³⁶⁹ Mike Bal, *Teoría de la...op. cit.* pp. 101-102. La cursiva es mía.

especie de sutil bordado de sol sobre el fondo arenoso y límpido del río. A lo lejos, ese misterioso sol se pegaba con su luz a la montaña barnizándola de un brillo que tú veías tras una rojiza película como de rubor de poma; era una claridad que te excitaba y que sabía asombrarte.¹³⁷⁰

Con todo, la construcción del tiempo y del espacio en la narrativa de Darío Jaramillo se hace de manera que éstos reflejen y acompañen, a la perfección, el proceso de ahondamiento psicológico que conforma una visión de la realidad que se ve desde dentro, desde la exploración de las almas. Por eso, a pesar de que la estructura temporal en las novelas del escritor colombiano sigue una línea bastante clásica, que confirma su apego a la tradición narrativa con un tiempo coherente y sujeto a cierto orden, el saludable subjetivismo que impregna sus textos permite romper la monotonía del orden cronológico, gracias a la superposición temporal, las retrospecciones y prospecciones. Este mismo subjetivismo es lo que posibilita, también, la incursión de los espacios “irreales” dentro de los espacio “reales” de una narrativa que, al mismo tiempo que apuesta por la claridad y la verosimilitud, no se cierra a las indudables posibilidades enriquecedoras del mundo de la fantasía que, finalmente, forma parte integrante de la realidad del hombre.

¹³⁷⁰ Darío Jaramillo Agudelo: *La muerte de...op. cit.* pp. 100-101.

V. Conclusiones generales

A lo largo de esta investigación, se han tratado de aportar respuestas a una serie de preguntas fundamentales, todas relativas a la ubicación de la narrativa de Darío Jaramillo y sus posibles vínculos con la posmodernidad, el “postboom” y la tradición narrativa, particularmente la del siglo XIX. Esas respuestas han demostrado, sobre todo, el carácter ecléctico de la obra novelística del autor colombiano y su marcada ambivalencia o ambigüedad que confirma su filiación poca común, atípica y excéntrica, lo cual lo convierte en un autor cuya producción literaria sigue la libertad creativa como principal principio rector. No obstante, antes que nada, lo que se evidencia es la certeza de que la adscripción de Darío Jaramillo al “postboom” es una equivocación. Si bien conecta en algunos puntos –pocos– con esta corriente, a través de un neorromanticismo fundamentado en el redescubrimiento y la fe en el amor, el sentimentalismo y el melodrama como expresión de un sentir muy latinoamericano, las raíces de la veta romántica y sentimental de su narrativa están más en la influencia del romanticismo del siglo XIX, particularmente, Víctor Hugo. Esa vuelta al mito de la idealización de la relación amorosa, el amor con vocación para toda la vida que particulariza *Cartas cruzadas*, la segunda novela del escritor colombiano, hace que responda, en cierto modo, voluntariamente o no, a la consigna comercial o de mercado que guía a la mayoría de los escritores incardinados en el “postboom” y que incide en una búsqueda de aceptación pública y lectura mayoritaria. Sin embargo, si una cosa queda muy clara es que la naturaleza ética de la narrativa del escritor colombiano va más allá del espíritu maniqueo y más limitado, en términos generales que marca a los escritores del “postboom”. La lucha entre el bien y el mal en sus novelas tiene como sustrato las pasiones que aparecen como el peor enemigo del hombre y del desequilibrio

social, conectando así con el talante ético de la novela moderna del XIX de autores como Benito Pérez Galdos o Gustave Flaubert, entre muchos otros.

Ahora bien, toda la ambivalencia, la ambigüedad y el carácter ecléctico de la narrativa de Darío Jaramillo residen en la convivencia armónica de la tradición novelística de la modernidad con las tendencias posmodernas que moran en sus novelas. En efecto, a través del análisis de sus principales inquietudes temáticas y de los aspectos formales más recurrentes de sus novelas, se han podido destacar las claves más importantes que vertebran su peculiar narrativa, que están todas entre esas dos estéticas. Sin embargo, la conclusión a la que se llega al final de esta investigación es a que la narrativa de Darío Jaramillo se podría calificar de bastante conservadora, tradicional o “clásica”, en la medida en que sigue más los postulados de la novela clásica y en que su permeabilidad a la posmodernidad es menos profunda y se sitúa más en la periferia que en el centro de su obra.

Así, a nivel temático, la tendencia posmoderna de sus novelas se limita a la visibilización y dramatización de la fluidez, la fragilidad, la transitoriedad de las relaciones interpersonales, más precisamente las relaciones amorosas y el escepticismo que las contamina, como se ha podido demostrar a través del análisis de la visión del amor. Asimismo, la consecutiva prevalencia de los márgenes, así como la flexibilidad de los sistemas de creencia y de moral destacados a través de la desinstitucionalización y secularización, que lleva a la caída de los centros conformados en sus novelas por los poderes fácticos (ideología, academicismo e Iglesia Católica), son síntomas de una sociedad posmoderna carente de autoridad y de normas. El ser humano es el productor de su propia cosmovisión, afirmando así su gran libertad frente a las explicaciones absolutas y totalitarias de la vida, frente a los grandes relatos. No obstante, a pesar de todo ello, Darío Jaramillo se desmarca de la línea altamente posmoderna de resignación

ante el desengaño y delectación ante el vacío. A través de la búsqueda de referentes sólidos y válidos capaces de respaldar al ser humano y, al mismo tiempo, respetar su libertad como individuo, se trasluce el anhelo de refundación de sus novelas, algo que no tendría cabida en una novela puramente posmoderna. La condena moral que pesa sobre ciertos comportamientos y pasiones, la exhortación hacia la búsqueda del bien y de un ideal de vida, la proyección de sus novelas hacia un futuro portador de las esperanzas del progreso moral del individuo, gracias a los valores y el espiritualismo relacionado con la figura de Dios como centro, evidencian la incuestionable influencia en su narrativa de la tradición novelística del siglo XIX.

Asimismo, desde un punto de vista formal, como se ha constatado a lo largo de este trabajo, su narrativa busca instalarse también en un mundo referencial creíble y coherente, investido de cierto orden y lógica. De este modo, el ser humano y su libertad están en el centro de la obra narrativa del escritor colombiano; captar la realidad más íntima de éste, revelarlo en su humanidad más expresiva a través de sus temores, conflictos contradicciones y esperanzas constituye su principal motivo. Por esta razón, el realismo que impregna y atraviesa de manera muy clara sus novelas se fundamenta, por una parte, en un hurgar en las almas de sus personajes, en sus recovecos más íntimos para librar sus secretos y, sobre todo, en vislumbrar el largo proceso que lleva del idealismo a la pérdida de las ilusiones, por lo que Darío Jaramillo se posiciona como un verdadero “maestro de desilusión”, como Stendhal. Por eso, el reflejo o radiografía de la realidad social colombiana, tratada siempre de manera oblicua, no es un propósito inmediato de su narrativa. Así pues, esa conversión del individuo y su realidad en referencias sólidas y creíbles es otra prueba de la marca tradicional de su narrativa, como se ha podido ver en su filiación con géneros literarios de referencia de la modernidad literaria, a saber, el epistolar y el diario íntimo. Los modos de construcción

y de tratamiento del tiempo y del espacio dejan muy clara, también, la fidelidad de su narrativa a la novela clásica. Como se ha destacado durante el análisis de estos aspectos de su narrativa, este hecho se manifiesta en la ubicación de las acciones de sus novelas dentro de coordenadas temporales concretas que posibilitan y facilitan una clara percepción y comprensión de los acontecimientos debido a la facilidad para seguir la cronología de las historias en sus novelas, a pesar de las prospecciones, retrospecciones y la estructura fragmentaria. En última instancia, el tiempo marcha hacia adelante a través de la imposición de un orden. A nivel espacial, los espacios interiores domésticos y psicológicos de la novela decimonónica, que siguen en general los postulados del realismo y la función de proyección metonímica de los personajes, imponen su dominio al lado de espacios exteriores referenciales que apoyan el carácter verosímil del relato en sus novelas.

Sin embargo, una vez más, las incursiones de la posmodernidad a través de algunas modalidades y técnicas narrativas confirman la búsqueda deliberada de la ambivalencia por parte de Darío Jaramillo. La comprobada tendencia metaficcional e intertextual de su narrativa relativiza, cuestiona y contradice la referencialidad defendida por ésa misma, constituyendo así unos de los puntos de conexión más importantes de su novelística con la estética posmoderna, a través de la expresión de la desconfianza hacia el lenguaje y la inteligibilidad del mundo “real”. La indagación en los procesos narrativos de sus novelas, la denuncia y exhibición del arte como simulacro, destacables sobre todo en *La muerte de Alec* y *La voz interior*, relativizan la verdad de los discursos de sus ficciones y atentan contra la credibilidad y validez de éstos. La parodia y el pastiche que conforman las relaciones intertextuales en sus novelas expresan, a la vez, el fuerte espíritu contestatario de la posmodernidad y la conversión del texto, de la literatura en referente en detrimento de una “realidad”

sospechosa, a la que es imposible acceder. Lo que habría que subrayar a través del análisis de la metaficción y la intertextualidad es la integración en la narrativa de Darío Jaramillo de las nociones de relatividad, interconectividad e interdependencia, tan presentes en la cultura moderna y posmoderna, nociones que se reflejan también a través de la desaparición del autor y el nacimiento del lector como el verdadero constructor del sentido del texto ficcional, o de la multiplicidad de las realidades y puntos de vista. La contaminación de la referencialidad del diario íntimo en *La voz interior* por la desconfianza ante la posibilidad de captar la realidad íntima del yo es un síntoma de la posmodernidad como era post-sicoanalítica, de la misma manera que la integración en esa misma novela de la concepción del tiempo posmoderno como algo ambiguo y desestabilizador se hace de manera mucho más tímida.

Con todo, el mayor compromiso del arte novelístico de Darío Jaramillo es con la búsqueda de apertura, flexibilidad, pluralidad, mejora y una percepción ética. Más que el anacronismo, la ambivalencia y sus ricas perspectivas constituyen, sin lugar a dudas, la mayor aportación del escritor en la búsqueda de caminos nuevos en la novela colombiana contemporánea. Es lo que hace, también, que su narrativa sea tan singular y seductora a la vez, que incite siempre a trascender las limitaciones impuestas por los *ismos* y las épocas históricas, e invite asimismo a la reflexión profunda sobre nuestros problemas existenciales en tanto seres humanos y a la búsqueda de nuestra verdadera esencia.

BIBLIOGRAFÍA

A. Bibliografía de/sobre Darío Jaramillo Agudelo

A.1. Bibliografía de Darío Jaramillo

Poesía:

Historias, Bogotá, La Soga al cuello, 1974.

Tratado de retórica (Premio Nacional de Poesía), Cúcuta, Instituto de Cultura y bellas artes, 1978.

Poemas de amor, Bogotá, Fundación Simón y Lola Guberek, 1986.

Del ojo a la lengua, Bogotá, Arte dos gráfico, 1995.

Cantar por cantar, Valencia, Pre-Textos, 2001.

Gatos, Valencia, Pre-Textos, 2005.

Cuadernos de música, Valencia, Pre-Textos, 2008.

Poesía reunida:

77 poemas, Bogotá, Universidad Nacional, 1987.

127 poemas, Medellín, Universidad de Antioquia, 1998.

Selecciones y antologías:

Poetic Corner, Iowa City, Inland press, 1976.

Antología poética, Caracas, Monte Ávila, 1988.

Cuánto silencio debajo de la luna, México, UNAM, 1992.

De la necesidad de la poesía, Eichstatt (Alemania), Universidad Católica de Eichstatt, 1995.

Razones del ausente, Bogotá, Norma, 1998.

Aunque es de noche, Valencia, Pre-Textos, 2000.

Compilaciones y prólogos:

La nueva historia de Colombia, Bogotá, Colcultura, 1976.

Sentimentario. Antología de poesía amorosa colombiana, Bogotá, Oveja Negra, 1986.

Antología de lecturas amenas, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1988.

Poemáquinas, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1992.

Prosa:

Guía para viajeros, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1991.

Historia de una pasión, Valencia, Pre-Textos, 2006.

Ensayo:

Poesía en la canción popular latinoamericana, Valencia, Pre-textos, 2008.

Novela:

La muerte de Alec, Bogotá, Plaza & Janes, 1983.

Cartas cruzadas, Bogotá, Alfaguara, 1995.

Novela con fantasma, Bogotá, Norma, 1996.

Memorias de un hombre feliz, Bogotá, Alfaguara, 1999.

El juego del alfiler, Valencia, Pre-Textos, 2002.

La voz interior, Valencia, Pre-Textos, 2006.

Historia de Simona, Valencia, Pre- Textos, 2010.

A.2. Bibliografía sobre Darío Jaramillo Agudelo

Alstrum, James J., “La escritura alusiva y reflexiva de Darío Jaramillo Agudelo” en

Ensayos de literatura colombiana, coord. Raymond Williams, Bogotá, Plaza & Janés, 1985, pp. 197-204.

-----: “La evolución de la novelística de Darío Jaramillo Agudelo” en *Revista de estudios colombianos* (2003), 25-26, pp. 41-45.

Cardona López, José: “Literatura y narcotráfico: Laura Restrepo, Fernando Vallejo, Darío Jaramillo” en Betty Osorio (coord.): *Literatura y cultura. Narrativa colombiana de fin del siglo XX, Vol. II, Diseminación, cambios y desplazamientos*, Bogotá,

Ministerio de la Cultura, 2000, pp. 378-406.

Dahl Buchanan, Rhonda: “Una voz nueva en la novela contemporánea: *La muerte de Alec* de Darío Jaramillo Agudelo” en Charles Nelson (coord.): *Selected Proceedings of The Thirty-fifth Annual Mountain Interstate Foreign Language Conference*,

Greenville, Ramón Fernández-Rubio, 3-5 Octubre 1985, pp. 79-87.

-----: “El arte narrativo como exorcismo en *La muerte de Alec* y crónica de una muerte anunciada” en *Revista de estudios colombianos* (1989), N° 7, pp. 27-32.

Kline, Carmenza: “Cartas cruzadas: el amor y la realidad social” en *Cuadernos de literatura* (julio-diciembre 1996), Vol. II, N° 4, pp. 147-153.

Peña Gutiérrez, Isaías: “Darío Jaramillo Agudelo. Sus novelas. El amor, un pájaro muerto” en *Revista de estudios colombianos* (1998), N° 18, pp. 14-19.

Pineda Botero, Álvaro: “El juego del alfiler” en *Estudios críticos sobre la novela Colombiana. 1990-2004*, Bogotá, Universidad EAFIT, 2005, pp. 296-299.

Rodríguez, Jaime Alejandro: “*Cartas cruzadas*: una lección de realismo” en

http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/jar_otro_stxt/cartas.html. [08/ 04/ 2012]

Shaw, Donald: “Darío Jaramillo’s *Cartas cruzadas* (1995) as a post-boom novel” en *New Novel Review* (1998), Vol. 5, N° 1, pp. 19-35.

Vargas, Alfonso Franco: “Darío Jaramillo Agudelo: Poética y narrativa (1983-2000)” en <http://poligramas.univalle.edu.co/24b/poeticaynarrativa.pdf> [02/05/2004]

B. Teoría y estudios críticos sobre posmodernidad

Adorno, Theodor W.: *La ideología como lenguaje*, Madrid, Taurus, 1986.

-----: *The culture industry. Selected Essays on Mass Culture*, London and New York, Routledge, 1991.

Agger, Ben: *Fast Capitalism: A critical Theory of Significance*, Champaign, University of Illinois Press, 1989.

-----: *The Decline of Discourse: Reading, Writing and Resistance in Post-modernism Capitalism*, New York, Falmer Press, 1990.

Allen, Graham: *Intertextuality*, London, Ed. Routledge, 2000.

Alter, Robert: *Partial Magic. The Novel as Self-conscious Genre*, California, University of California Press, 1975.

Alexander, Marguerite: *Flights from Realism. Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction*, London, Arnold, 1990.

Amiran, Eyal (ed.): *Essays in Postmodern Culture*, Oxford, Oxford University Press, 1994

Appignansi, Richard (coord.): *Introducing Postmodernism*, Cambridge, Icon Books, 2007.

Arac, Johathan (ed.): *Postmodernism and Politics*, Manchester, Manchester University Press, 1986.

Aurell, Jaume: *La escritura de la memoria: De los positivismos a los postmodernismos*, Valencia, Universitat de València, 2005.

Ballesteros, Jesús: *Postmodernidad: decadencia o resistencia*, Madrid, Tecnos, 1989

Barth, John: *Textos sobre el postmodernismo (Texto bilingüe)*, León, Ed. Universidad de León, 2000.

Baudrillard, Jean: *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1984.

- Bauman, Zygmunt: *Intimations of Postmodernity*, London and New York, Routledge, 1991.
- : *Modernidad líquida*, México, Fondo De Cultura Económica, 2003.
- : *Vida líquida* (Traducción de Albino Santos Mosquera), Madrid, Paidós, 2006.
- : *Miedo líquido: La sociedad contemporánea y sus temores*, Barcelona, Paidós, 2007.
- : *Arte ¿Líquido?*, Madrid, Sequitur, 2007.
- : *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid, Akal, 2009.
- : *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Beck, Ulrich y Elisabeth Beck-Gernsheim: *El normal caos del amor. Las nuevas formas de la relación amorosa*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Bell, Daniel: *El fin de las ideologías*, Madrid, Tecnos, 1964.
- : *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza, 1987.
- Berger, Peter L.: *Modernidad, Pluralismo y Crisis de sentido: la orientación del hombre moderno*, Barcelona, Paidós ibérica, 1995.
- Berman, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1988.
- Brooker, Peter (ed.): *Modernism/Postmodernism*, London, Longman, 1992.
- José Joaquín Brunner: “Modernidad: centro y periferia. Claves de lectura” en *Revista de Estudios públicos* (2001), N° 83, pp. 242-263.
- Calinescu, Matei: *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, “Kitsch”, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991.
- Callinicos, Alex: *Contra el postmodernismo: una crítica marxista*, Bogotá,

- Áncora, 1994.
- Camarero, Jesús: *La intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos, 2008
- Christensen, Inger: *The meaning of metafiction*, Norway, Universitetsforlaget, 1981
- Cifre, Patricia Wibrow: “Metaficción y postmodernidad: interrelación de dos conceptos problemáticos” en *Revista Anthropos: Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, (2005), N° 208, pp. 50-58.
- Crowther, Paul: *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- Danto, Arturo C.: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.
- De Mojica, Sarah (comp.): *Culturas híbridas –No simultaneidad- Modernidad periférica. Mapas culturales para la América Latina*, Berlin, Wissenschaftlicher Verlag, 2000.
- De Toro, Alfonso/ René Ceballos (eds.): *Expresiones liminales en la narrativa latinoamericana del siglo XX. Estrategias postmodernas y postcoloniales*, Hildesheim- Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 2007.
- (ed.): *Cartografías y estrategias de la “postmodernidad” y la “postcolonialidad” en Latinoamérica. “Hibridez” y “Globalización”*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2006.
- De Vicente, Alfonso: *El arte en la postmodernidad. Todo vale*, Barcelona, Del Drac, 1989.
- Docherty, Thomas (ed.): *Postmodernism. A Reader*, New York, Columbia University Press, 1993.
- Eagleton, Terry: *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell, 1996.

Faerman, Juan: *Faceboom. Facebook, el nuevo fenómeno de masas*, Barcelona, Alienta, 2010.

Fernández Porta, Eloy: *€RO\$. La superproducción de los afectos*, Barcelona, Anagrama, 2010.

Fukuyama, Francis: *El fin de la historia y el último hombre*, Barcelona, Planeta, 1992.
-----: *La gran ruptura*, Barcelona, B, 2000.

Gálvez Acero, Marina: “Reflexiones sobre lo postmoderno “avant lettre”: un problema de hermenéutica” en *Anales de literatura hispanoamericana* (1999), N° 28-I, pp. 211-226.

García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D. F. /Buenos Aires, Grijalbo, 1995.

Garvin, Harry R.: *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, London and Toronto, Bucknell University Press, 1980.

Gass, William H.: *Fiction and the Figures of Life*, Boston, David R. Godine, 1979.

Gergen, Kenneth J.: *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós, 1992.

Guédez, Víctor: “Los ochenta, los noventa y el tránsito hacia el siglo XXI” en *Universitas Humanística* (enero-junio 1994), N° 39, pp. 43-49

Hassan, Ihab Habib: “The Question of Postmodernism” en Harry R. Garvin (ed.): *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, London and Toronto, Bucknell University Press, 1980, pp. 117-126.

----- *Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982.

----- *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, 1987.

- Harvey, David: *The Condition of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, Blackwell, 1989.
- Hutcheon, Linda: *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*, London, Routledge, 1991.
- : *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, Methuen, 1985.
- : *The Politics of Postmodernism*, London, Routledge, 1991.
- : *Irony's Edge. The theory and politics of irony*, London, Routledge, 1994.
- : *A poetics of postmodernism. History- Theory- Fiction*, New York, Routledge, 1996.
- Jameson, Frederic: *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 2001.
- : *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.
- : *Semillas del tiempo*, Madrid, Trotta, 2000.
- Jiménez Castillo, Jesús: "Postmodernidad: Regreso a lo irracional" en *La Palabra y el hombre: Revista de la Universidad Veracruzana* (Apr.- June 1990), N° 74, pp. 181-184.
- Kristeva, Julia: "Postmodernism?" en Harry Garvin (ed.): *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, London and Toronto, Bucknell University Press, 1980, pp. 136-141.
- Lasch, Christopher: *La cultura del narcisismo* (Traducción de Jaime Collyer), Barcelona, Andrés Bello, 1999.
- Lasch, Scott: *Sociology of Postmodernism*, London, Routledge, 1990.
- Lipovetsky Gilles: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*,

- Barcelona, Anagrama, 1992.
- : *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los tiempos democráticos*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- y Sébastien Charles: *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- Lyotard, François: *La condition postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.
- : *Moralidades posmodernas*: Madrid, Tecnos, 1996.
- : *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1987.
- MacGowen, John: *Postmodernism and its Critics*, Ithaca, Cornell University, 1991.
- Maestro, Jesús G & Inger Enkvist (eds.): *Contra los mitos y sofismas de las “teorías literarias” posmodernas (identidad, Género, Ideología). Relativismo, Americocentrismo, Minoría, Otredad*, Pontevedra, Academia del Hispanismo, 2010.
- Mchale, Brian: *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, 1991.
- : *Constructing Postmodernist*, London, Routledge, 1992.
- Molero, Víctor: *Generación marketing. La sociedad entre la codicia y la indolencia*, Madrid, ESIC, 2006.
- Nash, Christopher: *World –Games. The Tradition of Anti-Realist Revolt*, New York, Methuen, 1990.
- Noris, Christopher: *What’s wrong with Postmodernism: Critical Theory and the Ends of Philosophy*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1990.
- Orella, Juan (coord.): *Celuloide posmoderno. Narcisismo y autenticidad en el cine actual*, Madrid, Encuentro S. A., 2010.
- Owens, Craig: “El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo” en Hal

- Foster (coord.): *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, pp. 93-124.
- Rojas, Enrique: *El hombre Light. Una vida sin valores*, Madrid, Temas de Hoy, 1992.
- Rovatti, Pier Aldo: “Transformaciones a lo largo de la experiencia” en Gianni Vattimo (coord.): *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 43-75.
- Smyth, Edmund J: *Postmodernism and Contemporary Fiction*, London, Batsford, 1991
- Vattimo, Gianni: *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990.
- : *El fin de la Modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 2007.
- Vidal María Carmen África: *¿Qué es el posmodernismo?*, Alicante, Universidad de Alicante, 1989.
- : *Hacia una patafísica de la esperanza. Reflexiones sobre la novela posmoderna*, Alicante, Servicios de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1990.
- Waugh Patricia: *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*, London, Routledge, 1984.
- : *Practising Postmodernism. Reading Modernism*, London, Edward Arnold, 1992.
- : *Feminine Fictions. Revisiting the Postmodern*, London and New York, Ed. Routledge, 1989.
- Williams Raymond: “¿Puede hablarse de la postmodernidad en América Latina?” en *Postmodernidades latinoamericanas. La novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*, Santafé de Bogotá, Fundación Universidad Central, 1998, pp. 41-60.
- : *The Twentieth-Century Spanish American Novel*, Texas, Austin,

Universidad de Texas, 2003.

-----*The postmodern novel in Latin America: Politics, culture, and the crisis of the truth*, New York, ST. Martin's Pr., 1995.

Yurkievich, Saúl: *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus, 1996.

Zavala, Lauro: *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1998.

Zurbrugg, Nicholas: *The parameters of Postmodernism*, London, Routledge, 1993.

C. Estudios críticos de literatura colombiana

Álvarez Gardeazábal, Gustavo: “Escribir en la Colombia de hoy: Una soberana pendejada, en Karl Kohut (coord.): *Literatura colombiana hoy: Imaginación y barbarie*. Actas del simposio, del 5 al 8 de noviembre de 1991 (Frankfurt), Madrid, Publicaciones del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt, 1994, pp. 39-43.

Álvarez De Dross, Tulia: “La experiencia amorosa en León De Greiff” en Jorge Enrique Molina Mariño (coord.): *Valoración múltiple sobre León De Greiff*, Bogotá, Ed. Universidad Central, 1995, pp. 299-312.

Arango, Manuel Antonio: *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Arciniegas, Ismael Enrique: “Palique sobre Isaacs y “el Nocturno” de Silva” en Juan Gustavo Cobo Borda (coord.): *Leyendo a Silva*, Tomo III, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1997, pp. 99-107.

Alzate, Gaston A.: “El descentramiento de la palabra: Andrés Caicedo Estela” en Betty Osorio (coord.): *Literatura y cultura. Narrativa colombiana de fin del siglo XX, Vol. II, Diseminación, cambios y desplazamientos*, Bogotá, Ministerio de la Cultura, 2000, pp. 137-160.

Betancur, Belisario: “León de Greiff o el lenguaje que no envejece” en Betty Osorio (coord.): *IX Congreso de la asociación de colombianistas. Colombia en el contexto latinoamericano*, Santafé de Bogotá, D. C. Julio, 26 al 29 de 1995, Caro y Cuervo, pp. 165-176.

Buitrago, Fanny: “El tiempo de los monstruos...y las Lilas” en Karl Kohut (coord.): *Literatura colombiana hoy imaginación y barbarie*, Actas del simposio, del 5 al 8 de Noviembre de 1991 (Frankfurt), Madrid, Publicación del Centro de

- Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt, 1994, pp.27-32.
- Ricardo Cano Gaviria: *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1990.
- Carranza, María Mercedes: “Silva y el modernismo” en: José Asunción Silva (1865-1896): *Obra poética*, Jesús Munárriz edición, Madrid, Ed. Hiperión, 2002, pp. 15-25.
- Carrasquilla, Tomás: *Frutos de mi tierra*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1972.
- Charry Lara, Fernando: *Poesía y poetas colombianos. Modernistas, “Los nuevos”, “Piedra y cielo”, “Mito”*, Bogotá, Procultura, 1985.
- Cobo Borda, Juan G.: *La narrativa colombiana después de García Márquez y otros ensayos*, Bogotá, Tercer Mundo, 1989.
- Crespo, Natalia Maria: *Parodies to the National Canon of Hispanic Contemporary Literature (1978-2000): Examples from Argentina, Spain and Colombia*, U. of Illinois, Urbana, Ed. Dissertation Abstracts International, 2007.
- De Greiff, León: *Obra dispersa. Poesía –Prosa*, Vol. 3: 1956-1972, Edición a cargo de Hjalmar de Greiff, Medellín, Universidad de Antioquia, 1998.
- : *Obra completa 2, 1930-1954. Variaciones alrededor de la nada y poesía escrita entre 1930 y 1936. Farrago y poesía escrita entre 1937 y 1954*, Edición de Hjalmar de Greiff, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004.
- : *Obra poética*, Selección y prólogo de Cecilia Hernández De Mendoza, Caracas, Biblioteca de Ayacucho, 1993.
- : *Obra poética 3. Valero paradójico y poesía escrita entre 1954 y 1957. Nova et vetera y poesía escrita entre 1957 y 1972. Poemas no fechadas o*

inconclusos, Edición de Hjalmar de Greiff, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004.

Díaz-Ortiz, Óscar. A.: “G. Álvarez Gardeazábal y A. Ángel. Insubordinación del género sexual para restablecer la identidad gay” en Betty Osorio (coord.): *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX, Vol. III, Hibridez y alteridades*, Bogotá, Ministerio de la cultura colombiana, 2000, pp. 225-257.

Escobar, Augusto Mesa: “Literatura y violencia en la línea de fuego” en Betty Osorio (coord.): *Literatura y cultura en Colombia. Narrativa del Siglo XX, Vol. II. Diseminación, cambios y desplazamientos*, Bogotá, Ministerio de la Cultura, 2000, pp. 321-338.

Fajardo, Diógenes: “La narrativa colombiana de la última década: Valoración y perspectivas” en *Revista Iberoamericana*, (Oct-Dec. 1987), N° 141, pp. 887-901.

Fajardo Valenzuela, Diógenes: “La narrativa colombiana de 1974 a 1986. Valoración y perspectivas” en *Coleccionistas de Nubes, ensayo sobre la literatura colombiana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2002, pp. 171-188.

-----“En territorio enemigo [La mujer]. Armado de erotismo y escritura barroca” en *Coleccionista de Nubes, ensayos sobre la literatura colombiana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2002, pp. 189-202.

Figuroa Sánchez, Cristo Rafael: “La obra narrativa de Luis Fayad: espacios urbanos en conflicto” en Betty Osorio (coord.): *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX, Vol. II. Diseminación, cambios y desplazamientos*, Bogotá, Ministerio de la Cultura, 2000, pp. 238-272.

García, Gabriel Márquez: “La literatura colombiana, una fraude a la nación” en Jacques Gilard (Recopilación y prólogo): *Gabriel García Márquez. Obra periodística 3. De Europa y América*, Santafé de Bogotá, Norma, 1997, pp. 575- 579.

- : “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia” en Jacques Gilard (Recopilación y prólogo): *Gabriel García Márquez. Obra periodística 3. De Europa y América*, Santafé de Bogotá, Norma, 1997, pp. 561-565.
- Gómez Restrepo, Antonio: *Historia de la literatura colombiana*, Bogotá, Ministerio de la Educación Nacional, 1953.
- Hernández de Mendoza, Cecilia: “El poeta León de Greiff” en Hjalmar de Greiff (coord.): *León de Greiff obra poética*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1993, pp. IX-LIV.
- Lozano y Lozano, Juan: “León De Greiff en persona” en Jorge Enrique Molina Mariño (coord.): *Valoración múltiple sobre León De Greiff*, Bogotá, Universidad Central, 1995, pp. 3-9.
- Luque Muños, Henry: *Tambor en la sombra. Poesía colombiana del siglo XX*, México, Verdehalago, 1996.
- Mejía Duque, Jaime: “La poesía esquiva y desdoblada de León De Greiff” en Jorge Enrique Molina Mariño (coord.): *Valoración múltiple sobre León De Greiff*, Bogotá, Universidad Central, 1995, pp. 97-120.
- Menton, Seymour: *La novela colombiana; Planetas y Satélites*, Bogotá, Plaza & Janés, 1978.
- Morales Benítez, Otto: *T. III Creación y crítica literaria en Colombia*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2000.
- : *T. I Caminos del hombre en la literatura*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1998.
- Noriega, Teobaldo A.: *Novela colombiana contemporánea, incursiones en la postmodernidad*, Madrid, Pliegos, 2001.

- Ortega, Francisco: "Sin orden ni final: Escritura y desastre., Representación de la violencia en Colombia" en *Revista Iberoamericana* (Apr-June 2008), N° 223, pp. 361-378.
- Osorio, Betty (coord.): *Literatura y cultura: Narrativa colombiana del siglo XX, I La nación moderna: Identidad; II Diseminación, cambios, desplazamientos; III Hibridez y alteridades*, Bogotá, Ministerio de la Cultura, 2000.
- Pineda Botero, Álvaro: *Estudios críticos sobre la novela colombiana, 1990-2004*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2005.
- : *Del mito a la posmodernidad: la novela colombiana de finales del siglo XX*, Bogotá, Tercer Mundo, 1990.
- Ponce De León, Gina: *Mujer, erotismo, mito, utopía y héroe contemporáneo en Álvaro Mutis*, Bogotá, Centro Editorial Javeriano, 2002.
- Rodríguez Bravo, Johann: "Tendencias de la narrativa actual en Colombia" en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Oct. 2004), N° 664, pp. 81-89.
- Rodríguez Jaime Alejandro: *Autoconciencia y posmodernidad. Metaficción en la novela colombiana*, Bogotá, Sí Editores, 1995.
- *Narrativa colombiana de fin de siglo en:*
- http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/jar_narrativacol/intro.html [17/08/2012]
- Rojas De La Espriella, Álvaro: "Era un hombre que disfrutaba la soledad a sus anchas" en Jorge Enrique Molina Mariño (coord.): *Valoración múltiple sobre León De Greiff*, Bogotá, Universidad Central, 1995, pp. 17-20.
- Rueda, María Helena: "Escrituras del desplazamiento. Los sentidos del desarraigo en la narrativa colombiana reciente" en *Revista Iberoamericana* (Apr.-June 2004), N° 207, pp. 391-408.

- Sanín Cano, Baldomero: *Letras colombianas*, México, Fondo de Cultura económica, 1944.
- Tittler, Johnathan (coord.): *Violencia y literatura en Colombia*. Ponencias presentadas en el Cuarto Congreso Anual de la Asociación de Colombianistas Norteamericanas, en Ithaca, 23-25 de Abril de 1987, Madrid, Técnicas Gráficas, 1989.
- Utley, Gregory J.: “R. H. Moreno-Durán y la narrativa colombiana” en Betty Osorio: *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo xx, Vol. II. Diseminación, cambios y desplazamientos*, Bogotá, Ministerio de la Cultura, 2000, pp. 116-136.
- Valverde, Umberto: “La nueva respuesta de la literatura colombiana” en *Revista Iberoamericana* (July-Dec. 1984), N° 128-129, pp. 553-559.
- Vásquez, Rafael: “La poesía de León De Greiff” en Jorge Enrique Molina Mariño (coord.): *Valoración múltiple sobre León De Greiff*, Bogotá, Universidad Central, 1995, pp. 43-52.
- Williams, Raymond L.: “Manuela: la primera novela de la ‘violencia’ ” en Yolanda Forero Villegas (coord.): *Violencia y literatura en Colombia*, Edición de Jonathan Tittler, Madrid, Orígenes, 1989, pp. 19-29.
- : “García Márquez y Gardezabal ante Cien años de soledad: Un desafío a la interpretación crítica” en *Revista Iberoamericana* (1981), XLVII, N° 116-117, pp. 165-174.
- Zamora, Hilma Nelly: “El caballero de la invicta: la parodia discursiva como manifestación posmoderna en la narrativa colombiana contemporánea” en *Cincinnati Romance Review* (1999), N° 18, pp. 208-216.
- Zamora Bello, Nelly: *La novela colombiana contemporánea: 1980-1995*, U. of Colorado, Boulder, Dissertation Abstracts International, 1998.

Zuluaga, Jaramillo: "Del erotismo en la novela colombiana" en Karl Kohut (coord.):
Literatura colombiana hoy: imaginación y barbarie, Alemania, Publicación del
Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt,
1991, pp. 217-225.

D. Estudios críticos de literatura hispanoamericana

Alazraki, Jaime: “Dobles, puentes y búsqueda de identidad. Revisión de “Lejana”, en

Ivar Ivask y Joaquín Marco (ed.): *La isla final. Julio Cortázar*, Navarra, Ultramar, 1983, pp. 159-182

Alonso, Carlos J.: “La novela criollista” en Roberto González Echevarría (coord.):

Historia de la literatura hispanoamericana. Siglo XX, Vol. II, Madrid, Gredos, 2006, pp. 214-230.

Anderson Imbert, Enrique: *Historia de la literatura hispanoamericana, Vol. V, Época contemporánea*, México, Fondo de Cultura económica, 1987.

-----: *Historia de la literatura hispanoamericana Vol. II*, México, Fondo de cultura económica, 1954.

Fernández Ariza, Guadalupe (coord.): *Literatura hispanoamericana del siglo XX:*

Imaginación y fantasía, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, DL., 2004.

Barchino, Matías: “La nueva miscelánea en el límite de los géneros literarios: formas mixtas y autobiográficas en la literatura hispanoamericana del siglo XX” en

Anales de la literatura hispanoamericana, (1999), N° 28 Tomo I, pp. 87-102.

Barrenechea, Ana María: “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” en *Revista*

Iberoamericana (1972), N° 80, pp. 391-403.

Barrera López, Trinidad: *Del centro a los márgenes: narrativa hispanoamericana del siglo XX*, Sevilla, Secretario de Publicaciones, 2003.

-----: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo III, Siglo XXI, Madrid, Cátedra, 2008.

- Becerra, Eduardo: "La narrativa contemporánea: sueño y despertar de América" en Teodosio Fernández (coord.): *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Universitas, S. A., 1995, pp. 283-400.
- Benedetti, Mario: *Despistes y franquezas*, Madrid, Alfaguara, 1990.
- Carpentier, Alejo: "La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo" en *Ensayos*, Habana, Letras cubanas, 1984, pp. 148-167.
- González Bermejo, Ernesto: *Cosas de escritores*, Montevideo, Marcha, 1971.
- Lavín Cerda, Hernán: *Ensayos casi ficticios: de lo lúcido y lo lúdico: Literatura hispanoamericana*, México D. F., El Equilibrista, 1995.
- Deredita, John: "El doble en dos cuentos de Onetti" en Enrique Pupo-Walker (coord.) *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1973, pp. 150-164.
- Fernández, Macedonio: *Una novela que comienza*, Santiago de Chile, Ercilla, 1941.
- Fernández, Teodosio: "Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica" en Enrique Morillas Ventura (coord.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, España, Siruela, 1991, pp. 37-48.
- Fuentes, Carlos: *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Madrid, Mondadori, 1990.
- Gálvez, Marina: "La literatura fantástica hispanoamericana" en *La novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 144- 157.
- Herrero-Olaizola, Alejandro: *Narrativas híbridas: parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*, Madrid, Verbum, 2000.
- Hiriart, Hugo: *Disertación sobre las telarañas*, México, Martín Casillas, 1980.

- Noguerol Jiménez, Francisca: “Evolución del micro-relato hispanoamericano” en Eduardo Becerra (coord.): *Narrativa y poesía hispanoamericana (1960-1990)*, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, pp. 45-57.
- : “Última narrativa hispanoamericana” en *Cuatro paisajes*, Roma, Instituto Cervantes, 2010, pp. 87-117.
- Ortega, Julio: “Identidad y postmodernidad en América Latina” en *Guaraguao: revista de cultura latinoamericana* (1997), N° 3, pp. 2-17.
- Oviedo, José Miguel: *Historia de la literatura hispanoamericana, Vol. 3: Postmodernismo Vanguardia, Vol. 4: De Borges al presente*, Madrid, Alianza, 2001.
- Phillips-López, Dolores: *La novela hispanoamericana del Modernismo*, Genève, Slatkine, 1996.
- Rodríguez Monegal, Emir: “Borges: Una teoría de la literatura fantástica” en *Revista Iberoamericana* (Abril-Junio 1976), N° 95, pp. 177-189.
- López Parada, Esperanza: “La autobiografía hecha por otro” en *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 91-104.
- : “La marginalia: el sueño de una literatura desordenada” en Eduardo Becerra (coord.): *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*, Edición de Paco Tovar, España, Universitat de Lleida, 1996, pp. 15-22.
- Prieto, Julio: “Felisberto Hernández o la inquietante extrañeza de la escritura” En *Desencuadrados: Vanguardias ex -céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Argentina, Beatriz Viterbo, 2002, pp. 259-348.

- Sarduy, Severo: “El barroco y el neobarroco” en César Fernández Moreno: *América latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1972, pp. 167-184.
- : *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Siles, Guillermo: *El microrrelato hispanoamericano: la formación de un género en el siglo XX*, Buenos Aires, Corregidor, 2007.
- Sklodowska, Elżbieta: *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamin Publishing Company, 1991.
- Andres-Suárez, Irene: *Mestizaje y disolución de los géneros en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Verbum, 1998.
- Tittler, Johnathan: *Ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea*, Colombia, Banco de la República, 1990.

E. Obras de teoría literaria y estudios críticos

Albaladejo, Tomás: *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Santillana, 1992.

Álvarez Jurado, Manuela: *La expresión de la pasión femenina a través de la epístola amorosa: el modelo portugués*, Córdoba, Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1998.

Álvarez Méndez, Natalia: *Espacios narrativos*, León, Universidad de León, 2002.

Auerbach, Erich: *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1942.

Bachelard, Gaston: *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Bakhtine, Mikhail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1990.

-----: *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

-----: *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fundación de cultura económica, 1986, p. 31.

Bal, Mieke: *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1995.

Baquero Escudero, Ana L.: *La voz femenina en la narrativa epistolar*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2003.

Baquero Goyanes, Mariano: “Tiempo y “Tempo” en la novela” en Agnes y Germán Gullón: *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 231-242.

-----: *Estructura en la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970.

Barbéis, Pierre : “La sociocritique” en Daniel Bergez, Pierre Marc de Biasi (coord.) : *Méthodes critique pour l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005, pp. 151-182.

Barthes, Roland: “Introducción al análisis estructural del relato” en Tzvetan Todorov

- (coord.): *Análisis estructural del relato*, México, Premiá, 1990, pp. 7-38.
- : *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Du Seuil, 1953.
- : *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987.
- : *Poétique du récit*, Paris, Du seuil, 1977.
- : "La mort de l'auteur" en *Oeuvres complètes. Tomo II, 1966-1973*,
Edición y presentación de Éric Marty, Paris, Du Seuil, 1994, pp. 491-495.
- Behar, Henri : "La culture potachique. A l'assaut du symbolisme. Le cas Jarry" en
Revue littéraire mensuelle (1981), N° 623-624, pp. 17-34.
- Benveniste, Émile: "Les relations de temps dans le verbe français" en *Problèmes de la
linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 237- 285.
- Bessière, Irène: "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza" en Jaime
Alazkri (coord.): *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, S.L., 2001, pp.
83-106.
- Bobes Naves, María Del Carmen: "El espacio literario en "La Regenta" en *Archivum*
(1983), Tomo XXXIII, pp. 117-130.
- Bossis, Mireille: "Methodological Journeys through Correspondences" en *Yale French
Studies*, (1986), N° 71, pp. 63-75.
- Bou, Enric: «El diario periferia y literatura» en *Revista de occidente* (julio-agosto
1996), N° 182-183, pp. 121-135.
- Bourdieu, Pierre : *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Du
Seuil, 1992.
- Bourneuf, Roland &Real Ouellet: *La novela*, Barcelona, Ariel, 1985.
- : "L'espace" en *L'univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de
France, 1981, pp. 99-127.
- Brandist, Craig: *The Bakhtin Circle*, London, Pluto Press, 2002.

- Bravo, Víctor: *Figuraciones del poder y la ironía: esbozo para un mapa de la modernidad literaria*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, C. A., 1996.
- Brémond, Claude: « La lógica de los posibles narrativos » en *Análisis estructural del relato*, México, Premiá, 1990, pp. 99-121.
- : *La logique du récit*, Paris, Du Seuil, 1973.
- Butor, Michel: *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, 1964.
- Frédéric Calas: *Le roman épistolaire*, Paris, Armand Collin, 2007.
- Chamberlain, Daniel Frank: *Narrative Perspective in Fiction. A Phenomenological Mediation of Reader, Text, and Word*, Toronto Buffalo London, Ed. University of Toronto Press, 1990.
- Calabrese, Omar: *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Camarero, Jesús: “Escritura, espacio, arquitectura: una topología del espacio literario” en *Signa* (1994), N° 3, pp. 89-101.
- Catelli, Nora: *La era de la intimidad. Seguido de: El espacio autobiográfico*, Argentina, Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Colebrook, Claire: *Irony*, London, Routledge, 2004.
- Dane, Joseph: *The critical mythology of irony*, Athens, University of Georgia Press, 1991.
- De Lattre, Alain: *Le réalisme selon Zola*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.
- De Man, Paul: *Visión y ceguera: Ensayo sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1991.
- De Toro, Alfonso: *Los laberintos del tiempo*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1992.
- Derrida, Jacques: *L'écriture et la différence*, Paris, Du seuil, 1967.
- Didier, Béatrice: *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.

- Díaz Bild, Aída: *Humor en la literatura: entre la liberación y la subversión*, Tenerife, Universidad de la Laguna, 2000.
- Dunn, Maggie (coord.): *The composite novel. The short cycle in transition*, New York, Twayne Publishers, 1995.
- Eco, Umberto: *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1993.
- : *De la littérature*, Paris, Bernard Grasset, 2003.
- : *La estructura ausente: introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1989.
- Fowler, Alastair: *Kinds of literature. An introduction to the theory of genres and modes*, Cambridge, Harvard UP, 1982.
- García Jiménez, Jesús: “Espacio y narratividad” en *La imagen narrativa*, Madrid, Paraninfo, 1994, pp. 307-314.
- Garrido Domínguez, Antonio: *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996.
- Genette, Gérard : *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Du Seuil, 1982.
- : *Figures I*, Paris, Ed. Du Seuil, 1966.
- : *Figures II*, Paris, Ed. Du Seuil, 1969.
- : *Figures III*, Paris, Ed. Du Seuil, 1972.
- *Figures IV*, Paris, Ed. Du Seuil, 2002.
- : *Nouveau discours du roman*, Paris, Du Seuil, 1983.
- : *Introduction à l'architexte*, Paris, Du Seuil, 1979.
- : “Fronteras del relato” en Roland Barthes (coord.): en *Análisis estructural del relato*, Argentina, Tempo Contemporáneo, 1976, pp. 196-210.
- Girard, Alain: “El diario como género literario” en *Revista de Occidente*, (1996), N° 182-183, pp. 31-38.

- : « Le Journal intime, un Nouveau genre littéraire » en *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises* (1965), N° 17, pp. 99-109.
- : Girard, Alain: *Le Journal intime*, Paris, Presses Universitaires, 1986.
- Grande, Nathalie: “Naissance du roman épistolaire” en *Le roman au 17ème siècle. L’exploration du genre*, Rosny-sous Bois, Bréal, 2002, pp. 34-35.
- Greimas, A.J y Courtés, J.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Versión española de Enrique Ballón Aguirre, Madrid, Gredos, 1991.
- Greimas, Julien Algirilas: *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Versión española de Alfredo De La Fuente, Madrid, Gredos, 1976.
- Guerard, Albert: *Stories of the double*, New York, Lippincott, 1967.
- Claudio Guillén: “El pacto epistolar: las cartas como ficciones” en *Revista de Occidente*, (Oct. 1997), N° 197, pp. 76-98
- Glowinski, Michal: «Sur le roman à la première personne» en *Poétique* (1987), N° 72.
- Gullón, Germán: *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*, Amsterdam-Atalanta, Rodopi, 1990, pp. 497-507.
- Gullón, Ricardo: *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.
- Gurkin Altman, Janet: “The letter book as a literary institution 1539-1789: Toward a cultural history of published correspondences in France” en *Yale French Studies* (1986), N° 71, pp. 17-62.
- Hamon, Philippe : « Thème et effet du réel » en *Poétique* (1985), N° 16-74, pp. 495-503.
- : *La description littéraire : Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991.
- : « L’architecture, le sens, le réel, la représentation » en Jean Bessière (ed.) : *Roman, réalités et réalismes*, Paris, Presses Universitaires de France,

- 1989, pp.31- 39.
- : *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- : « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature* (1972),
N° 6, pp. 86-110.
- : « Qu'est -ce que la description » en *Poétique* (1972), N° 12, pp. 465-
485.
- Ingarden, Roman: “La perspectiva temporal en la concretización de la obra de arte” en
La comprensión de la obra de arte literaria, Traducción de Gerald Nyenhuis,
México, Universidad Iberoamericana, 2005, pp. 121-205.
- Ingram, Forest: *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a
literary genre*, Mouton, The Hague, 1971.
- Jackson, Rosemary: *Fantasy: The literature of subversion*, Great Britain, Taylor &
Francis Group, 2003.
- Kristeva, Julia: *Semiótica I*, Traducción de José Martín Arancibia, Madrid,
Fundamentos, 1978.
- : *Texto de la novela*, Barcelona, Ed. Lumen, 1974.
- : *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris,
Gallimard, 1994.
- Lang, Candace D.: *Irony-humor: Critical paradigms*, Baltimore, The Johns Hopkins
University Press, 1988.
- Lara Rallo, Carmen: *Las voces y los ecos: perspectivas sobre la intertextualidad*,
Málaga, Universidad de Málaga, 2007.
- Lejeune, Philippe: *El pacto autobiográfico*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- Leleu, Michèle: *Les journaux intimes*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 1952.

- Levitas, Ruth: "The imaginary reconstruction of society: utopia as method" en Moylan Tom (coord.): *Utopia method vision: The use of value of social dreaming*, Oxford, Peter Lang, 2007, pp. 47- 68.
- :"Utopia as literature, utopia as politics" en Rolf Jucker (coord.): *Zeitgenössische Utopieentwürfe in literature und gesellschaft: zur kontroverse seit den achtziger jahren*, Amsterdam, Rodopi, 1997, pp. 121-138.
- Lotman, Yuri, M.: *Estructura del texto artístico*, Traducción de Victoriano Imbert, Madrid, Istmo, 1988.
- Lukács, Georg: *Ensayos sobre el realismo*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1965.
- : *La théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1963.
- : *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península, 1989.
- Martin, Wallace: *Recent Theories of narrative*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1986.
- Mendilow, Adam Abraham: *Time And The Novel*, New York, Humanities Press, 1972.
- Mitchell, W. J. T.: "Space, Ideology, And Literary Representation" en *Poetics Today* (1989), Vol. 10, N° 1, pp. 91-102.
- Morales T, Leonidas: *La escritura de al lado. Géneros referenciales*, Chile, Cuarto Propio, 2001.
- Muecke, D.C.: *Irony and the comic*, London & New York, Methuen, 1970.
- Muñoz Millanes, José: "Los placeres de los diarios: el caso de Marià Manent" en *Revista de Occidente* (julio-agosto 1996), N° 182-183, pp. 136-146.
- Musarra-Schröder, Ulla : *Le roman- mémoires moderne. Pour une typologie du récit à la première personne*, Amsterdam, Holland University Press, 1981.
- Navajas, Gonzalo: *La utopía en las narrativas contemporáneas (Novela/ Cine/ Arquitectura)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.

- Onega, Susana y José Angel García Landa (ed.): *Narratology: An introduction, London And New York, Longman, 1996.*
- Onimus, Jean: “L’expression du temps dans le roman contemporain” en *Revue de littérature comparée* (Juillet-Septembre 1954), N° 3, pp. 299-317.
- Ortega y Gasset, José: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza, 2004.
- : *La rebelión de las masas*, Edición de Domingo Hernández Sánchez, Madrid, Tecnos, 2003.
- : “Ideas sobre la novela” en *Obras completas*, Tomo III (1917-1928), Madrid, Revista de Occidente, 1947, pp. 387-419.
- Oura, Yasusuke: “Roman journal et mise en scène “éditoriale” en *Poétique* (1987), N° 69, pp. 5-20.
- Picard, Hans Rudolf: “El diario íntimo como género entre lo íntimo y lo público” en *1616* (1981), N° IV, pp. 115-122.
- Poulet, Georges: *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Librairie Plon, 1961.
- : *L’espace proustien*, Paris, Gallimard, 1982.
- : *Études sur le temps humain*, Grande Bretagne, Edinburgh University Press, 1949.
- Pozuelo Yvancos, José María: *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- Propp, Vladimir: *Morfología del cuento. Seguida de Transformaciones de los cuentos maravillosos y de E. Mélétski. El estudio estructural y tipología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1974.
- Riffaterre, Michael: “La trace de l’intertexte” en *La Pensée*, (1980), N° 215, pp. 4-18.
- « Sémiotique intertextuelle. Du Bellay, ‘Songe’ VII» en *La reproduction du texte*, Paris, Du Seuil, 1979, pp. 113-126.

----- “Syllepse intertextuelle” en *Poétique*, (1979), N° 40, pp. 496-501.

----- *Sémiotique de la poésie*, Paris, Du Seuil, 1978.

Robert, Rogers: *A psychoanalytic study by the double in literature*, Detroit, Wayne State University Press, 1970.

Rodríguez Marcos, Javier: “En Colombia la creación es una forma de defensa”,

Entrevista a Darío Jaramillo en

http://elpais.com/diario/2003/07/12/babelia/1057966750_850215.html

[07/ 05/2012].

Rodríguez Pequeño, Francisco Javier: “Referencia fantástica y la literatura de transgresión” en *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, (1991), N° 2, pp. 145-156.

Romo, Fernando: “Para una retórica de la paradoja” en *Tropelías: Revista de la literatura y literatura comparada*, (1991), N° 2, pp. 157-176.

Rose, Margaret A.: *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Rosset, Clement: *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, Barcelona, Tusquets, 1993.

Rousset, Jean: “Le journal intime, texte sans destinataire?” en *Poétique* (1983), N° 56, pp. 435-443.

-----: *Le lecteur intime de Balzac au Journal*, Paris, Librairie José Corti, 1986.

Sábato, Ernesto: “Características de la novela contemporánea” en Agnes y Germán Gullón: *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 107-111.

Sánchez, Luis Alberto: “La novela psicológica (y Modernista)” en *Proceso y contenido*

- de la novela hispano-americana*, Vol. 11, Madrid, Gredos, 1968, pp. 149-177.
- Sangsue, Daniel: *La relation parodique*, Paris, José Corti, 2007.
- Schmidt, Siegfried J.: “Théorie et pratique d’une étude scientifique de la narrativité littéraire : À propos de Plume de restaurant de Henri Michaux” en C. Chabrol (ed.), *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, pp. 137-160.
- Spang, Kurt: “La novela epistolar: un intento de definición genérica” en *RILCE* (2000), N° 16:3, pp. 639- 656.
- : *El arte de la literatura. Otra teoría de la literatura*, Navarra, Universidad de Navarra, 2009.
- Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Buenos Aires, S. A., 1982.
- : *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Du Seuil, 1981.
- : “Las categorías del relato” en *Análisis estructural del relato*, Argentina, Tempo Contemporáneo, 1976, pp. 159-195.
- : *Poética estructuralista*, Madrid, Losada, 2004.
- : “El origen de los géneros” en Miguel A. Garrido Gallardo (coord.): *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, pp. 31-48.
- Torras Francés, Meti: *Tomando cartas en el asunto. Las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar*, Zaragoza, Prensa Universitarias de Zaragoza, 2001.
- Valera Jácome, Benito: *Estructuras novelísticas del siglo XIX*, España, Hijos de José Bosch, 1974.
- Versini, Laurent: *Le roman épistolaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

----- : *Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique des Liaisons dangereuses*, Paris, Librairie Klincksieck, 1968.

Villanueva, Darío: *El comentario de textos narrativos*, Gijón, Júcar, 1989.

Zavala, Lauro: “Elementos para el análisis de la intertextualidad” en *Cuadernos de literatura*, (July-Dec. 1999), N° 10, pp. 26-52.

Zoran, Gabriel: “Towards a theory of space in narrative” in *Poetics Today* (1984), N° 2, pp. 309-335.

Zubiaurre, María Teresa: *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas perspectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

F. Otros estudios y obras

Abbagnano, Nicola: *Diccionario de filosofía*, México, Fondo de Cultura Mexicano, 1963.

Aguilera Garramuño, Marco Tulio: *Mujeres amadas*, Bogotá, Plaza & Janés, 1991.

Alberoni, Francesco: *La amistad. Aproximación a uno de los más antiguos vínculos humanos*, Barcelona, Gedisa, 1986.

Amiel, Henri Frédéric: *Fragments d'un journal intime* (Tomo III), Edición a cargo de Bernard Bouvier, Genève, Georg et Cie, 1922.

Anderson Imbert, Enrique: *En el telar de los tiempos*, Buenos Aires, Corregidor, 1989.

Arregi, Ion: *Voces de Colombia, Mirada a una sociedad urgente*, Donostia, Hirugarren prentsa, 1994.

Avalle-Arce, Juan Bautista: *El Inca Garcilaso en sus "comentarios"*, Madrid, Gredos, 1964.

Baños Vallejo, Fernando: *La hagiografía como género literario en La Edad Media. Trilogía de Doce Vidas individuales castellanas*, Oviedo, Departamento de filología española, 1989.

Barrena García, Alberto: *Marxismo fundamental y religión*, Madrid, Instituto Estudios Políticos, 1975.

Barthes, Roland: *Fragment d'un discours amoureux*, Paris, Du Seuil, 1977.

Baudelaire, Charles: *Oeuvres complètes*, Edition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1961.

Beingolea, Manuel: *Bajo las lilas*, Lima, University society, 1923.

Berman, Marshall: *Todo lo sólido de desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1991.

Bermudez, Suzy: *Hijas, esposas y amantes*, Santafé de Bogotá, Uniandes, 1992.

- Blanco, María Luisa: “Las máscaras del poeta Darío Jaramillo, “Dentro de mí hay muchos yoes que no conozco”, entrevista a Darío Jaramillo, en:
<http://www.elpais.com/articulo/semana/Dentro/hay/muchos/yoes/conozco/elpepu>
 cb [30/01/2008]
- Blin, Georges: *Stendhal et les problèmes de la personnalité*, Tome I, Paris, Librairie José Corti, 1958.
- Bloom, Harold: *La ansiedad de la influencia*. Una teoría de la poesía, Madrid, Trotta, 2009.
- Bolaño, Roberto: *La literatura nazi en América*, Barcelona, Seix Barral, 1996.
- Bollnow, Otto Friedrich: *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor, 1969.
- Borges, Jorge Luis: *Historia universal de la infamia*, Madrid, Diario El País, 2002.
- : “Biblioteca personal” en *Obras completas, Vol. IV*, Barcelona, Emecé, 1986, pp. 447-529.
- : “Ficciones” en *Obras completas. 1923-1949*, Edición de Carlos V. frías, Barcelona, Emecé, 1989, pp. 444-450.
- : *Arte poética. Seis conferencias*, Edición de Calin-Andrei Mihailescu, Barcelona, Crítica, 2001.
- : *Historias de cronopios y de famas*, Barcelona, EDHASA, Infanta Carlota, 1970.
- Bradbrook, M.C.: “Lowry’s Tartarus (Under the volcano 1946) en *Malcom Lowry. His art and early life-a study in transformation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975, pp. 54-68.
- Burgo Palacios, Álvaro: “Una generación busca su nombre” en *Lecturas Dominicales, El Tiempo*, 3 de diciembre de 1967.

- Borges, Jorge Luis: *Textos recobrados 1956-1986*, Edición a cargo de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, Argentina, Emecé, 2003.
- Bourdieu, Pierre: *Cosas Dichas*, Barcelona, Gedisa, 1988.
- : *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1991.
- Bourget, Paul: “Prólogo del autor a la edición de 1889. A un joven” en *El discípulo*, Traducción de Inés Bértole Fernández, Barcelona, Random House Mondari, 2003, pp. 229-236.
- Bowler, Peter J.: *El eclipse del darwinismo: teorías evolucionistas antidarwinistas en las décadas en torno a 1900*, Barcelona, Labor S.A., 1985.
- Bruckner, Pascal: *La paradoja del amor*, Traducción de Nuria Viver Barri, Barcelona, Tusquets 2011.
- Bushnell, David: *Colombia: una nación a pesar de sí misma: de los tiempos precolombinos a nuestros días*, Santafé de Bogotá, Planeta Colombia, 1996.
- Cauquelin, Anne: *L'exposition de soi. Du journal intime aux webcams*, Paris, Eshel, 2003.
- Chaparro Amaya, Adolfo: “La constitución del 1991” en Carolina Galindo Hernández (coord.): *Génesis y transformación del estado nación en Colombia. Una mirada topológica en los estudios sociales desde la filosofía política*, Bogotá, Universidad de Rosario, 2009, pp. 137-160.
- Caicedo, Andrés: *Que viva la música*, Bogotá, Norma, 2001.
- : *Viento seco*, Buenos Aires, Nuestra América, 1954.
- Camus, Albert: *El hombre Rebelde*, Madrid, Alianza, 1986.
- Calderón, Demetrio Estéban: *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1999.
- Carlet de Chamberlain de Marivaux, Pierre : *La vie de Marianne ou les aventures de la*

- Comtesse de ****, Paris, Charpentier, 1842.
- Cella, Susana: *Diccionario de la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, El Ateneo, 1998.
- Choderlos de Laclos, Pierre Ambroise: *Les liaisons dangereuses*, Vol I, Texto presentado y comentado por René Pomeau, Paris, Imprimerie Nationale, 1981.
- Champion, Françoise (coord.): *Vers un nouveau christianisme?*, Paris, Du Cerf, 1987.
- Chaux, Enrique: “agresión reactiva, agresión instrumental y el ciclo de la violencia” en *Revista de estudios sociales*, (junio 2003), N° 15, pp. 47-58.
- Chaparro Madiedo, Rafael: *Opio en las nubes*, Bogotá, Cocultura, 1992.
- Cixous, Hélène: *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995.
- Conger, John P.: “El cuerpo como sombra” en Carl G. Jung (coord.): *Encuentro con la sombra: el poder del lado oscuro de la naturaleza humana*, Barcelona, Kairós, 2004, pp. 151-156.
- Cortázar, Julio: *Historias de cronopios y de famas*, Barcelona, EDHASA, Infanta Carlota, 1970.
- : *La vuelta al mundo en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, 1969.
- Coyné, André: *César Vallejo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1968.
- Cruz Kronfly, Fernando: *La ceniza del libertador*, Bogotá, Planeta, 1987.
- Darío, Rubén: *Poesías completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.
- : *Poesía erótica*. Edición, introducción y notas de Alberto Acereda, Madrid, Hiperión, 1997.
- De Cervantes, Miguel: *Don Quijote de la Mancha*, Zaragoza, Edelvives, 2005.
- De La Cruz, Sor Juana Inés: *Obras completas*, Vol. I, Edición a cargo de Alfonso

- Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.
- De la Parra, Teresa: *Ifigenia*, Edición de Sonia Mattalía, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 1992.
- De Góngora, Luis: *Romances I*, Edición a cargo de Antonio Carrera, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.
- De La Bruyère, Jean: *Les caractères*, Paris, Ernest Flammarion, 194 ?
- De las Casas, Fray Bartolomé: *Obras completas 14*, Edición de Consuelo Valera, Madrid, Alianza, 1992.
- De Quevedo, Francisco: *Poesía amorosa (Erato, sección primera)*, Edición de Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011.
- De Sousa Santos, Boaventura (coord.): *El caleidoscopio de las justicias en Colombia, Tomo I*, Bogotá, Siglo del hombre editores y Universidad de los Andes, 2001.
- De Souza, Madame: *Adèle De Sénange ou Lettres de Lord Sydenhan*, Introduction d'Alix S. Deguise, Genève, Slatkine Reprints, 1995.
- Díaz, Eugenio: *Manuela*, Paris, Garnier Frères, 1889.
- Díaz Arrieta (Alone), Hernán: *La sombra inquieta*, Santiago de Chile, Imprenta New York, 1915.
- Díaz Granados, José Luis: *Las puertas del infierno* de, Bogotá, Oveja Negra, 1985.
- Diderot, Denis: *Jacques le fataliste*, Paris, Librairie Générale Française, 1972.
- Diego, Gerardo: *Manuel Machado, poeta*, Madrid, Editora Nacional, 1974.
- Durkheim, Emile: *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Akal, 1982.
- Ensalaco, Mark: *Chile bajo Pinochet. La recuperación de la verdad*, Traducción de Jesús Izquierdo Martín, Madrid, Alianza, 2002.
- Escobar Girardot, Octavio: *El último diario de Tony Flowers*, Manizales, Centro de Escritores de Manizales, 1995.

- Espejo Asturrizaga, Juan: *César Vallejo. Itinerario del hombre. 1892-1923*, Lima, Seglusa, 1989.
- Estrada Díaz, Juan A.: “*Del concepto de la identidad humana en San Agustín*”, en Pedro Gómez García (coord.): *Las ilusiones de la identidad*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 181-204.
- Fassio, Juan Esteban: “Alfred jarry y el Colegio patafisico” en: http://www.triplov.com/surreal/alfred_jarry.htm [07/03/2008]
- Fayad, Luis: *Los parientes de Ester*, España, Alfaguara, 1978
- Flaubert, Gustave: *Madame Bovary. Moeurs de province*, Introduction de Édouard Maynial, Paris, Garnier Frères, 1951.
- Flórez Brum, Andrés Elías: *El visitante*, Bogotá, Contracartel, 1985.
- Fuentes, Carlos: *La Muerte de Artemio Cruz*, México, Talleres de Gráfica Panamericana, 1965.
- : *Adán en Edén*, Madrid, Santillana, 2010.
- : *Cervantes o la crítica de la lectura*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- Foucault, Michel: *Histoire de la sexualité, Vol. I: La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- Franco, Jorge: “Herencia, ruptura y desencanto” en Roberto Bolaño (coord.): *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral, 2004, pp. 38-46.
- Freud, Sigmund: *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- : *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1975.
- : *Totem y tabú*, traducción de Luis López- Ballesteros y de Torres, Madrid, Alianza Editorial S. A., 1972.

Galindo Hernández, Carolina (coord.): *Génesis y transformación del estado nación en Colombia. Una mirada topológica en los estudios sociales desde la filosofía política*, Bogotá, Universidad de Rosario, 2009

García Márquez, Gabriel: “La soledad de América latina”, Discurso pronunciado durante la entrega del Premio Nobel de literatura, 8 de diciembre de 1982
http://www.literatura.com/gabriel_garcia_marquez/discurso_premio_nobel/
[15/04/2010]

García Rúa, José Luis: *El sentido de la interioridad en Séneca, contribución al estudio de concepto de la modernidad*, Granada, Secretario de Publicaciones y Departamento de Filosofía, Universidad de Granada, 1976.

García Villegas, Mauricio: “Constitucionalismo perverso. Normalidad y anormalidad constitucional en Colombia: 1957-1997” en Boaventura de Sousa Santos (coord.): *El caleidoscopio de las justicias en Colombia, Tomo I*, Bogotá, Siglo del hombre editores y Universidad de los Andes, 2001, pp. 317-370.

-----: *La justicia colombiana en zonas de conflicto armado*, Bogotá, Siglo del Hombre, 2008.

García Montero, Luis: *Antología. La poesía del siglo XX en Colombia*, Madrid, Visor Libros, 2006.

Girondo, Oliverio: “Espantapájaros” en Enrique Molina: *Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo*, Buenos Aires, Losada, S. A., 2002, pp. 157-202.

Gobierno de Colombia:
http://www.presidencia.gov.co/prensa_new/sne/2006diciembre/31/02312006.htm
[02/03/2010]

Gutiérrez Girardot, Rafael: *Modernismo: Supuestos históricos y culturales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

- Hammett, Dashiell: *El halcón maltés*, Traducción de Fernando Calleja, Madrid, Alianza, 2001.
- Hernández, Felisberto: *La casa inundada*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Herra, Rafael Ángel: *El genio de la botella*, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 1992.
- Herrera, Yuri: *Trabajos del reino*, Cáceres, Periférica, 2010.
- Hervieu-Léger, Danièle et Françoise Champion : *Vers un renouveau christianisme ?*, Paris, Du Cerf, 1987.
- Hobbes, Thomas: *Leviatán*, Edición preparada por Antonio Escohotá y Carlos Moya, Madrid, Editora Nacional, 1980.
- Hugo, Víctor: « Le dernier jour d'un condamné » en *Romans*, Tome I, Paris, Du Seuil, 1963, pp. 205-240.
- Hume, David: *Tratado de la naturaleza humana*, (Libro I), Edición de Felix Duque, Madrid, Orbis, 1984.
- Isaac, Jorge: *María*, Bogotá, Cruz y Cara (Norma), 1992.
- Leca, Jean (coord): *Sur l'individualisme*, Paris, Presse de la fondation nationale des sciences politiques, 1991.
- Luce Irigaray: *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les éditions de minuit, 1983.
- : *Speculum de l'autre femme*, Paris, Les éditions de minuit, 1974.
- Manrique Sabogal, Winston: “País de novela. Tres miradas sobre el presente”
Entrevista a William Ospina, Darío Jaramillo y Piedad Bonnett” en el País, en
http://elpais.com/diario/2007/11/24/babelia/1195865411_850215.html
[22/06/2011]
- Jakobson, Roman: *Ensayo de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984.
- Jung, Carl Gustav: *Formaciones de lo inconsciente*, Barcelona, Paidós, 1982.

- Kant, Emanuel: *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Traducción de Manuel G. Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1963.
- Kierkegaard, Sören: *Diario íntimo*, traducción de María Angélica Bosco, Buenos Aires, Santiago de Rueda, 1955.
- Lacan, Jacques : *Le moi Dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Du Seuil, 1978.
- Lévi-Strauss, Claude: *Las estructuras elementales del parentesco (I)*, Barcelona, Córcega, 1985.
- Le Robert*, (seconde édition), Tome IV, Edition d' Alain Rey, Paris, Paul Robert, 2007.
- Libardo Porras, José: *Fuego de amor encendido*, Medellín, Secretaría de Cultura ciudadana, Medellín, 2003.
- López, Marta Helena: *La Iglesia católica y el estado en Colombia*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1991.
- Lowry, Malcom: *Bajo del volcán*, Barcelona, Tusquets, 2002.
- Luckmann, Thomas: *La religión invisible. El problema de la religión en la sociedad moderna*, Salamanca, Sígueme, 1973.
- Marcel, Gabriel: *Être et avoir. Journal métaphysique*, Paris, Montaigne, 1968.
- Marchesse, A. (coord.): *Diccionario de la retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986.
- Mejía Rivera, Orlando: “Conversación con Escobar Giraldo” en: *La generación mutante: nuevos narradores colombianos*, Manizales, Centro Editorial de la Universidad de Caldas, 2001, pp. 182-194.
- Mendoza, Mario: *Buda blues*, Barcelona, Seix Barral, 2010.
- Molina, Esperanza: *Identidad y cultura*, Madrid, Marsiega, 1975.
- Monsiváis, Carlos: *Nuevo catecismo para indios remisos*, México, Lecturas Mexicanas,

- 1992.
- Monterroso, Augusto: “La tela de Penélope, o ¿quién engaña a quién?” en *Las ovejas negras y otras fábulas*. Versión bilingüe Griego/Español, Barcelona, Instituto Cervantes, 2006, p. 49.
- Montesquieu: “Quelques réflexions sur *Les lettres persanes*” en *Œuvres complètes de Montesquieu*, Tome I, Paris, Du Seuil, 1964, pp. 62-63.
- More, Thomas: *Utopia*, New York, Washington Square Press, 1965.
- Moreno-Durán, Rafael Humberto: *El caballero de la invicta*, Barcelona, Montesino, 1994.
- : *Los felinos del Canciller*, Barcelona, Destino, 1987.
- Mutis, Álvaro: *La mansión de Araucaíma*, Madrid, Siruela, 1992.
- Nemogá, Gabriel Ricardo: “Contexto social y político de las transformaciones institucionales de la administración de justicia en Colombia” en Boaventura de Sousa Santos (coord.): *El caleidoscopio de las justicias en Colombia, Tomo I*, Bogotá, Siglo del hombre editores y Universidad de los Andes, 2001, pp. 215-260.
- Ocampo, Javier: *Las ideologías en la historia contemporánea de Colombia*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1972.
- Orjuela, Héctor H.: *Fuentes generales para el estudio de la literatura colombiana: guía bibliográfica*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1968.
- Ortiz, Carmen: *Julio Cortázar. Una estética de la búsqueda*, Buenos Aires, Almagesto, 1994.
- Palacios, Marco (coord.): *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida. Su historia*, Norma, Bogotá, 2002.
- Parra, Rodrigo Sandoval: *Tarzán y el filósofo desnudo*, Colombia, Arango, 1996.

- Paz, Octavio: *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1990.
- Pérez Galdós, Benito: *Fortuna y Jacinta*, España, Edimat, 2001.
- : *Novelas y miscelánea*, Introducciones de Federico Carlos y Sainz De Robles, Madrid, Aguilar, 1973.
- : *Nazarín. Halma*, Edición de Yolanda Arencibia, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- Pérez-Reverte, Arturo: *La reina del sur*, Madrid, Santillana, 2011.
- Pérez-Rioja, José Antonio: *El amor en la literatura*, Madrid, Tecnos, 1983.
- Pessoa, Fernando: *Sobre literatura y arte*, Antología preparada por Nicolás Extrema Tapia, Enrique Nogueras Valdivieso y Lluïsa Trias i Folch, Madrid, Alianza, 1985.
- Pineda Botero, Álvaro: *Transplante en Nueva York*, Bogotá, Oveja Negra, 1983.
- Poe, Edgar Allan: *Cuentos completos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008.
- Poniatowska, Elena: *Querido Diego te abraza Quiela*, México, Era, 1993.
- Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu I. Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1954.
- Resptrepo, Laura: *Delirio*, Madrid, Santillana, 2004.
- Ricoeur, Paul: *Sí mismo como otro*, Madrid, Eds. Siglo XXI de España, 1996.
- : *Ideología y utopía*, Barcelona, Gedisa S.A., 1989.
- Rodríguez, Jaime Alejandro: *Gabriela infinita*, disponible en www.javeriana.edu.co/gabriela_infinita, 2001 [02/ 11/ 2010]
- Rojas, Enrique: *Cómo conectar con los demás. Amigos. Adiós a la soledad*, Madrid, Temas de hoy, 2009.
- Rousseau, Jean Jacques: *Del contrato social*, Madrid, EDAF, 1978.

- : «Seconde préface » en *Julie ou La nouvelle Héloïse*, Paris, Librairie Garnier Frères, 19...?, p. X.
- Rubio, Ángeles: *Remedios para el mal de amores. ¿Por qué nos enamoramos y qué hacer para no sufrir?*, Madrid, Siglo XX, 1991.
- Ruiz Gómez, Darío: *Hojas en el patio*, Medellín, Universidad EAFIT, 2002.
- Skármeta, Antonio: “Perspectiva de los novísimos” en *Hispanamérica* (1982), Nº 28, pp. 49-64.
- Salazar, Boris: *La otra selva*, Bogotá, Tercer Mundo, 1991.
- Salazar, Patricia: Magazín Dominical, *El Espectador*, Bogotá, 12 de junio de 1994.
- Salina, Pedro: *La poesía de Rubén Darío*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- Téllez, Fredy: *La ciudad interior. Seguido de La prosa de las ciudades*, Madrid, Orígenes, 1990.
- Thorschmidt León, Carlos: *El artículo 382 del código penal colombiano*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1963.
- Torres Giraldo, Ignacio: *Los inconformes. I, Historia de la rebeldía de las masas en Colombia*, Bogotá, Margen Izquierda, 1972.
- Parra Sandoval, Rodrigo [et al.]: *La educación popular en América Latina*, Buenos Aires, Kapelusz, 1984;
- : *La escuela inconclusa*, Santafé de Bogotá, Plaza & Janés, 1986.
- Paz, Octavio: *La llama doble: amor y erotismo*, Barcelona, Seix Baral, 1997.
- Queneau, Raymond (coord.): *Atlas de la littérature potentielle. Oulipo*, Paris, Gallimard, 2003.

- Roll Vélez, David: *Un siglo de ambigüedad para entender 100 años de crisis y reformas políticas en Colombia*, Santafé de Bogotá, Centro de estudios de realidad colombiana, 2001.
- Sábato, Ernesto: *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral, 1997.
- Salina, Pedro: *El defensor*, Madrid, Ed. Alianza, 1967.
- San Agustín: *Confesiones*, Introducción, Traducción y notas de Alfredo Encuentra Ortega, Madrid, Gredos, 2010.
- Sanford, Victoria: *Violencia y genocidio en Guatemala*, Guatemala, F&G Editores, 2004.
- Santodomingo, Roger: “El Delirio de Laura Restrepo” en:
<http://www.news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid3533000/3533808.stm>.
 [09/04/2008]
- Sartre, Jean Paul: *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938.
- Schwob, Marcel: “Vies imaginaires” en *Oeuvres*, Textos reunidos y presentados por Alexandre Gefen, Paris, Les Belles Lettres, 2002, pp. 365-465.
 -----: *La cruzada de los niños*, Buenos Aires, La Perdiz, 1949.
- Serna Gómez, Humberto y Rodrigo Parra Sandoval: *¿La universidad a la deriva?*, Bogotá, Tercer mundo Uniandes, 1988.
- Shakespeare, William: *La tempestad*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Silva, José Asunción: *Obras completas*, Edición de Héctor H. Orjuela, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
 -----: *De sobremesa*, Madrid, Hiperión, 1996.
- Stendhal: *De l’amour*, Paris, Calmann- Lévy, 193 ?
 ----- : *Le rouge et le noir*, Paris, Gallimard, 1994.

- : *Lucien Leuwen* (Vol I et II), Introduction de Michel Crouzet, Paris, Flammarion, 1982.
- Suárez Landínez, Heráclito: “Impacto de los magnicidios en la convivencia democrática: debilitamiento puentes estado-sociedad y sociedad-sociedad” en José Fernando Bautista Quintero (coord.): *El precio de ser liberal, ensayo sobre la violencia en Colombia, en especial aquella que se dirige contra los dirigentes del partido liberal*, Dirección Nacional Liberal, Santafé de Bogotá, 1998, pp. 49-82.
- Taylor, Charles: *Fuentes del yo: construcción de la identidad moderna*, Barcelona, Paidós, 1996.
- -----: *La Ética de la autenticidad*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Téllez, Fredy: *La ciudad interior. Seguido de La prosa de las ciudades*, Madrid, Orígenes, 1990.
- Tollinchi, Esteban: *Romanticismo y modernidad, ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*, Vol. I, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico.
- Tolstoi, Lev: *Anna Karénina*, Edición de Josefina Pérez Sacristán y traducción de L. Sureda y A. Santiago, Madrid, Cátedra, 1995.
- Urgarte, Manuel: *La novela de las horas y de los días*, Paris, Garnier Hermanos, Libreros–Editores, 1903.
- Uribe de Estrada, María Helena: *El reptil en el tiempo*, Medellín, Molino de papel, 1986.
- Uribe, María Teresa: “La coyuntura de los años 80. La multiplicidad de la crisis y la contrastación de factores” en Magdalena Velásquez Toro (coord.): *Las mujeres en la historia de Colombia*, Santafé de Bogotá, Norma, 1995, pp. 283-300.

- Uribe, María Victoria (coord.): *Enterrar y callar. Las masacres en Colombia, 1980-1993*, Vol. I, Santafé de Bogotá, Presencia Ltda., 1995.
- Valenzuela, Luisa: “Pequeño manifiesto” en *Hispanamérica* (1986), N° 45, pp. 81-85.
- Valera Hernández, Miguel: “Acabar con las mafias del narcotráfico, legalizando el uso de las drogas”, Entrevista de Santiago Gamboa, en <http://www.proyectooveracruz.com/?p//=1096> [17/09/2010]
- Valéry, Paul: *El señor teste*, México, UNAM, 1991.
- : *Estudios literarios*, Madrid, Visor Distribución, 1995.
- Vallejo, César: *Poesías completas*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban, Madrid, Visor Libros, 2008.
- : *Trilce*, Edición de Julio Ortega, Madrid, Cátedra, 1991.
- Vallejo, Fernando: *La virgen de los sicarios*, Santafé de Bogotá, Alfaguara, 1994.
- Valles Calatrava, José R. (coord.): *Diccionario de la teoría de la narrativa*, Granada, Alhulia, 2002.
- Vargas Llosa, Mario: *La verdad de las mentiras*, Madrid, Punto de lectura, 2007.
- : *Obras completas VI. Ensayos literarios I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.
- Velázquez, Isabel: *La literatura hagiográfica. Presupuestos básicos y aproximación a sus manifestaciones en la Hispania Visigoda*, Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2007.
- Vernet, Juan: *Las mil y una noches*, Vol. 1 y 2, Barcelona, Planeta, 1990.
- Vezetti, Hugo: *Pasado y presente, guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- Wilder, Thornton: *Los idus de marzo*, Traducción de María Antonia Oyuela, Madrid, Alianza, 1999.

Yourcenar, Marguerite: *El tiro de gracia*, Traducción de Emma Calatayud, Madrid, Alfaguara, 1988.

Zalamea Borda, Eduardo: *4 años a bordo de mí mismo*, Bogotá, Oveja Negra, 1985.

Zapata Olivella, Manuel: *La calle 10*, Bogotá, Casa de la Cultura, 1962.

ANEXO

A. Entrevistas personales a Darío Jaramillo.

A.1. Entrevista (2013)

Pregunta: Uno de tus poemas dice lo siguiente: “Sé que el amor/ No existe/Y sé también que te amo”. El escritor colombiano Isaías Peña Gutiérrez afirma también lo siguiente:

«En sus poemas y en sus novelas, Jaramillo Agudelo ha vislumbrado la inutilidad de la búsqueda del amor, pero jamás ha cesado en continuarla [...]. La incredulidad en el amor y la búsqueda del sentido del amor, contradictoria y simultáneamente, lo han obsesionado de manera irremediable por fortuna de nuestra literatura.»

¿Estás de acuerdo con él? ¿Crees que el amor es un “pájaro muerto” aunque sigamos amando?, ¿te parece que ese escepticismo se corresponde con la urgencia y volatilidad (concepto de “vida líquida” de Bauman) postmoderna o de la época contemporánea o más bien esa paradoja es su esencia siempre y no signo de los tiempos (“creer que en un cielo en un infierno cabe / dar la vida y el alma a un desengaño / esto es amor, quien lo probó, lo sabe”, que diría Lope de Vega)?

Darío Jaramillo: Mi obsesión con el amor parte de que no logro entenderlo. Unas veces supongo que es una cosa, otras veces, otra. Ante la disyuntiva que planteas, creo que ese misterio es desde siempre, como bien lo prueba el soneto de Lope que citas. La mayor atracción de un misterio como éste, es que nunca se resolverá.

Pregunta: ¿Enamorarse es propio de ingenuos, como, quizás lo es en el caso de Raquel?; ¿renunciar al amor es ponerse a salvo como piensan Esteban y Carlota en *Cartas cruzadas*? Barthes y Paz tienen ensayos de referencia acerca de las sutilezas en el mundo de los afectos. ¿Te interesan éstos desde una perspectiva teórica?, ¿crees que el concepto de “amor romántico” es una construcción, una ficción alimentada por la literatura, el cine, la música?, ¿es “opio para el pueblo”?

Darío Jaramillo: Este es uno de esos caso en que no se puede discernir qué fue primero, si el huevo o la gallina. ¿Son nuestros comportamientos de hijos de la cultura occidental, modelados por el trovador provenzal, como quiere Denis de Rougemont, o es ésa una teoría para poder enunciar con los hechos que le son favorables y la comprueban? Si es una construcción, no importa tanto como cuánto influye condicionando el modo de sentir. Con respecto a la música popular latinoamericana, principalmente el bolero, la ranchera y el tango, tiendo a pensar que fueron las canciones las que modelaron el modo de sentir el amor de los latinoamericanos: desgarrados como el tango, sentimentales como el bolero, espontáneos como las rancheras. Al menos es la conclusión a la que llegué en *Poesía en la canción popular latinoamericana*. Heredadas o no, procedentes de un pasado atávico o no, el hecho es que las categorías del sentimiento amoroso son comunes a todos. Un campesino de cultura básica, analfabeto, ama según esas categorías heredadas o inventadas, transmitidas en la sangre o a través de las canciones.

Pregunta: Dios y la religión católica son una de las mayores obsesiones de Sebastián Uribe en *La voz interior*, a pesar de su disentimiento con la institución religiosa. ¿Tiene aspiraciones espirituales, existe esa búsqueda también en Darío Jaramillo?; ¿qué opina sobre la muerte, que es el revulsivo para el comienzo de esa búsqueda en la novela?

Darío Jaramillo: Mi educación es católica. Mi familia es católica y practicante. Yo soy un hombre que quiere creer y sabe que nunca tendrá evidencias racionales del dogma ni de Dios. No le tengo simpatías a la parte humana actual de la Iglesia, pero creo que esa antipatía no tiene nada que ver con el asunto religioso más íntimo y profundo, que es entre Dios y cada uno. Me gusta leer y pensar sobre temas religiosos. Adoro a los dudadores, como Pascal o como San Agustín. Creo que nunca resolveré este embrollo, a pesar de los varios enfoques que he intentado. En *La voz interior*, al final, parece más urgente resolver el tema desde el lado de Dios: ¿Para qué nos creó? Y con el estado actual del mundo, es imposible, o la ha sido para mí, discernir ese primer punto, para qué hizo Dios a los hombres.

Pregunta: *La muerte de Alec*, *Cartas cruzadas* y *La voz interior* están ambientadas en los años sesenta y setenta, décadas que corresponden, también, a tu juventud. ¿Son especialmente significativos aquellos años o sólo la expresión de cierta nostalgia personal?

Darío Jaramillo: No creo tener una nostalgia tan determinante como que sea por ella que escribí esos libros. Más bien obedecen a realidades de las que soy testigo directo y que, por eso, me permiten contextualizar los hechos de las novelas según ese terreno conocido. Para escribir, por ejemplo, una novela ambientada en los años cuarenta, tendría que ponerme a estudiar. Para estas novelas, salvo datos concretos, me bastaba con recordar.

Pregunta: ¿Sería una injusticia decir que hay una cierta primacía del mundo masculino en tus novelas desde un punto de vista temático y contextual?, ¿es masculina la violencia, el poder, la intelectualidad en nuestros días? En *La muerte de Alec*, estamos en un mundo casi exclusivamente de varones y la única figura femenina relativamente

importante es la de la Doctora Rur, la pitonisa (misterio, espiritualidad, instinto). En *Cartas cruzadas*, las mujeres están fuera del debate intelectual y literario que se mantiene a lo largo de la novela entre Luis y Esteban. Además, Raquel encarna la figura de la mujer frágil emocionalmente y dependiente del hombre, Doña Gabriela es la madre sumisa y abnegada, Cecilia –y también las hermanas gemelas de Esteban en *La voz interior*– representa la superficialidad femenina –aunque se le hace un poco de “justicia” al final de la novela cuando resulta ser que es ella el cerebro de la trama del narcotráfico en que están metidos su marido y su hermano Luis–. ¿Qué opina del feminismo desde un punto de vista militante?, ¿qué opina de los Estudios de Género desde un punto de vista teórico y cultural?

Darío Jaramillo: La militancia combativa del feminismo ha sido una necesidad estratégica en un mundo excesivamente machista. Puede ser fastidiosa como cualquier militancia dogmática, pero tiene esa explicación. Vivimos en un mundo que ha discriminado a la mujer en términos laborales, de capacidad jurídica, de relaciones familiares y conyugales, etcétera. Cada vez menos, pero falta mucho camino por recorrer. A estas alturas, las mujeres han demostrado ser tan idóneas como el hombre tanto para lo bueno como para lo malo. En *Cartas cruzadas* hice un esfuerzo para ponerme entre el pellejo de una mujer y tratar de sentir como una mujer en las cartas de Raquel.

Pregunta: Seguimos con la construcción de tus personajes ¿No te parece poco verosímil que un personaje tan culto como Luis, con una sensibilidad artística exacerbada con la suya, pase a tener gusto de “nuevo rico” y a no diferenciar un original de una copia?

Darío Jaramillo: Con todo lo que sepa de Rubén de Darío, con todo lo que alcance a estudiar un profesor de literatura, Luis es un provinciano antioqueño sin mucho gusto estético. Sin mucho mundo: la idea que él tiene de Nueva York, de Miami, es la más pueblerina que quepa imaginar. Por otra parte, el mal gusto, por ejemplo, para arreglar una casa o para escoger un cuadro, puede estar en la sensibilidad de alguien muy sensible: el mejor ejemplo las casas de Pablo Neruda: conocí la de Santiago de Chile y me impresionó la mala pintura, la cantidad de baratijas y de artefactos que, atiborrados en esos espacios exasperantemente llenos, reflejan un muy mal gusto.

Pregunta: Ahora, hablemos un poco de dos movimientos literarios –si podemos llamarlos así– que parecen marcar las tendencias literarias en América Latina después del “Boom”. Primero el denominado “postboom”: Críticos como Donald Shaw insertan *Cartas cruzadas* dentro de esta estética que aboga por la vuelta a la referencialidad, la cotidianeidad y el aquí y ahora de Hispanoamérica, al retorno a la crítica social etc. ¿Qué opinas de todo eso? ¿Y tu vinculación con la posmodernidad que defiende Raymond Williams? ¿Dónde te situarías como escritor?

Darío Jaramillo: Estas son dudas que me toca responder a posteriori, pues nunca he deliberado para ser así o asá. Mis modelos más paradigmáticos están en el siglo XIX o antes. Mis novelas llevan un orden cronológico, cuentan cosas que pudieran haber sucedido, cosas perceptibles por los sentidos. En este sentido, mis modelos son Dickens, Tolstoi, Víctor Hugo, Pérez Galdós.....He llegado a decir, exagerando para resaltar, que me interesan las novelas escritas antes del 31 de diciembre de 1900, que el XX fue un siglo perdido para la novela.

Inevitablemente, uno es hijo de su tiempo. No puedo contradecir lo que han dicho de mí porque, además de que es probable que sea cierto, uno no toma la decisión de ser

posmoderno o premoderno sino que hay gente que lo mira a uno y lo cataloga como una cosa u otra. Pero si me dejan escoger lo que busco, soy un tipo bastante anacrónico.

Pregunta: Lo que buscas dices: “es ser anacrónico”. ¿Por eso retornas a la novela epistolar y al diario íntimo, géneros dejados al margen en el contexto de la literatura contemporánea? ¿Este evolucionar digamos fuera de la moda literaria está relacionado con la búsqueda de novedad y originalidad como afirmaste de *Tanta sangre vista* de Rafael Baena? Te recuerdo tus palabras: «Una novela tan deliberadamente anacrónica y, también por eso, novedoso y original [...]. Cuando el dogma invisible prescribe la moda de la novela urbana, la de Baena es deleitosamente rural, gozosamente campestre y equina».

Darío Jaramillo: La mejor definición de ‘originalidad’ que yo conozco se la debo a Jean Cocteau: la originalidad es poner la cabeza en el lado frío de la almohada. Tomada literalmente la definición de Cocteau implica admitir que el área disponible para ser original es limitada –con lo es la superficie total de la almohada– y también implica admitir que el lado frío que uno toca, alguna vez antes estuvo caliente.

Pregunta: ¿Podrías concebir una novela sin que aparezcan las reflexiones metaficionales sobre el proceso de creación de la misma novela o/y sin que los personajes discurren sobre literatura?

Darío Jaramillo: En este mismo momento estoy tratando de hacerlo. Estoy en la segunda de un par de novelas breves que llevan, por ahora, el título global de Seis meses para morir. Ambas parten de lo mismo. En ambas le dicen al protagonista que le quedan seis meses de vida. Ninguno de los personajes discurre sobre literatura, ni metaficcionaliza, ninguno tiene autoconciencia, ni trata de ser profundo. Todos son

seres anodinos, comunes y corrientes, sin cultura. El propósito es deliberado: gente común y corriente, sin alta cultura, con los valores convencionales del medio en donde vive, sin autorreflexión. Cuando publique esas novelas, ¿en dos o tres años?, tú mismo dirás si pude hacerlo.

Pregunta: ¿Entre *La muerte de Alec*, *Cartas cruzadas* y *La voz interior*, cuál es la novela que te ha presentado mayores dificultades de escritura?

Darío Jaramillo: No lo sé. Cada texto presenta distintas dificultades. Con *La muerte de Alec* era la primera vez que yo intentaba una novela, una novela que no era una novela porque yo no sabía escribir novelas, una novela que era una carta. Con *Cartas cruzadas*, era lo mismo, cartas y cartas porque yo no era capaz de usar la tercera persona, cartas en que cada primera persona era distinta de las otras primeras personas del cuento. Y con *La voz interior* también la pluralidad de voces, los distintos escritores que inventa Sebastián Uribe Riley. Lo interesante del cuento es que disfruto esas dificultades, me gustan, me parece apasionante resolverlas.

Pregunta: ¿Es el personaje el que establece la estructura de tus novelas o el tema sobre el que quieres narrar?; ¿eres un escritor que planifica y hace un mapa previo, eres más bien torrencial, sigues considerando que la inspiración a la Rimbaud o el genio es esencial a la hora de crear?; ¿notas diferencias en los “protocolos de escritura” entre poesía y novela?

Darío Jaramillo: Comienzo por el final de tu pregunta. El poema aparece cuando le da la gana y si uno no lo copia el poema se desvanece. Uno no puede tener horarios para escribir poesía, llamada también la Tirana, porque es caprichosa y escasa. La novela, en cambio evoca la palabra disciplina, a falta de una mejor palabra. Aunque es mejor

palabra “orden”. Por eso es bueno rodearla de ciertas rutinas que faciliten la escritura. Un lugar fijo. Unos horarios. Una bitácora que permita seguir la continuidad del cuento. Unas determinadas herramientas disponibles (por ejemplo, sigo escribiendo a mano, con pluma estilográfica, en libretas de taquigrafía, por una sola cara dejando la otra para correcciones e intercalaciones). Siempre que he terminado una novela, se trata de un texto del que previamente me sabía en final. Pero no soy determinista; los caminos que uno prevé que van a seguir los personajes, no necesariamente coinciden con la voluntad de los mismos personajes que, si son consistentes, pueden llegar a comportarse según su propia ley y no sobre los planes del escritor. Si esto ocurre, es que la historia se sostiene. En otras palabras, para mí, la estructura depende la historia; en ningún caso la historia depende de la estructura.

Pregunta: Excepto *Novela con fantasma* y la primera parte de *Historia de Simona* donde utilizas narradores omniscientes, todo el resto de tus novelas están escritas en primera persona narrativa. Es el caso de *La muerte de Alec*, *Cartas cruzadas* y *La voz interior*, ¿hay alguna razón que explique esta tendencia o es algo inconsciente?

Darío Jaramillo: *Novela con fantasma* fue mi primer intento de omnisciencia, fue completamente deliberado porque me parecía una carencia que un individuo que ya andaba en su tercera novela no aprendiera las leyes de la omnisciencia. Tiendo naturalmente a la primera persona pero no hago dogma de ello. En el caso del cambio de la tercera a la primera persona en *Historia de Simona*, éste es deliberado y obedecía a la historia misma, la primera parte, contada por José Hilario, no hubiera funcionado; igual si hubiera mantenido la tercera persona en el final, la narración perdería fuerza.

Pregunta: Darío Jaramillo es un gran lector, como se constata en sus novelas a través de la constante relación intertextual entre sus escritos y los textos de la tradición

literaria. Me llaman la atención los largos fragmentos del cuento de Felisberto Hernández “La casa inundada” insertos en *La muerte de Alec*. ¿Qué significa el escritor uruguayo para ti olvidado hasta época reciente?, ¿sientes alguna conexión estética con él, a pesar de no practicar normalmente el género fantástico?

Darío Jaramillo: Yo adoro a Felisberto. Me parece un grande. Me parece imaginativo, fino, sutil. Me parece capaz de transmitir plenamente lo que quiero transmitir. Cuando cumplió cien años me pidieron una nota de El País. La copié para ti y está al final de estas respuestas. [El documento en cuestión viene añadido en este anexo, en otro apartado].

Pregunta: Aunque de manera menos explícita, se nota también la influencia de Fernando Pessoa, Borges, Alfonso Reyes, Marcel Schwob en *La voz interior* a través de las biografías imaginarias de los heterónimos de Sebastián Uribe. ¿Qué piensas de estos autores?; ¿cuál es tu canon?, ¿qué autores te han marcado?

Darío Jaramillo: Diste en el clavo con los cuatro. A Borges lo leí mucho y hace varios años no lo he vuelto a tocar. Pessoa es mi compañía hace muchos años. Y todo Schwob. Lo que más me gusta es que me descubras como adorador de don Alfonso Reyes. Me encanta. Le envidio su prosa transparente, su claridad. No sé quiénes me han marcado. Las verdaderas influencias son inconscientes y no me interesa mucho intentar discernir cuáles son. Eso sí, tengo mi propio parnaso, variable, pero lleno de devociones. Novelistas: mis preferencias están por el siglo XIX. Allí mi parnaso lo habitan Tolstoi, Dickens y Víctor Hugo. Debajo de ellos, todo el siglo 19 que le quieras meter. Stendhal, Stevenson, Thackeray, Jean Eyre, Poe, Proust, Pérez Galdós, Clarín, Machado de Assis, Eça de Queirós, Dostoievski, Pushkin, Jane Austen, Melville, Fontaine, Potocki, Manzoni y etcétera. Y más atrás Fielding, Sterne, Rabelais, Voltaire,

Defoe, Cervantes, Boccaccio, Quevedo. Recientes: Cortázar, García Márquez, Monterroso, Felisberto, Carpentier, Italo Calvino. Mi último gozoso descubrimiento fue Adam Zagajewski, el poeta y ensayista polaco.

Pregunta: Hay cierto cosmopolitismo en sus novelas. Siempre el espacio colombiano convive, dialoga con el espacio norteamericano. Hay como una seducción por Estados Unidos. El escenario siempre se desplaza hacia este país y toda la historia en *La muerte de Alec* está ambientada allí. ¿Estados Unidos tiene algún significado particular para ti?

Darío Jaramillo: Hoy en día USA es el imperio dominante. Y todo imperio es un imperio militar. Éste, además de militar, ejerce el imperio económico. Pienso lo peor y lo mejor de Estados Unidos. Me parece invivible una realidad en donde hay todo, menos tiempo. Me parece un horror de vértigo estar condenado a comprar. Pero es el país donde nacieron Poe, Whitman, Melville, Louis Armstrong, Billy Holiday, Salinger, Mark Twain.

Pregunta: En *Historia de una pasión*, mencionas el pudor a la hora de publicar tus poemas. Se nota también la misma incomodidad del protagonista de *La voz interior* respecto a la publicación. ¿Te has planteado alguna vez publicar bajo seudónimo?

Darío Jaramillo: No. Y a pesar de eso, con todo lo que he publicado, no ha faltado que me atribuyan ser el verdadero autor de otros textos.

Pregunta: De *La muerte de Alec* a *Historia de Simona* ha transcurrido un tiempo suficiente para hacer balance. ¿Qué podrías decir sobre tu experiencia como novelista, como escritor?, ¿Qué pretendes en su actual etapa literaria?, ¿cuáles son tus nuevos retos intelectuales, tus ilusiones y proyectos creativos?

Darío Jaramillo: Para mí, escribir sigue siendo una necesidad fisiológica, metabólica. La escritura es mi vía para indagarme y para hacerme preguntas. El día que no sienta el imperativo de escribir, pues no escribo. Me considero un eterno aprendiz, en un oficio en donde la experiencia acumulada no vale nada. Ahora escribo una serie de novelas, van dos, no sé si serán más, que tienen el mismo argumento expresado en la frase: a usted le quedan seis meses de vida. También, desde hace cuatro años o más, adelanto una serie de poemas que corre el riesgo de terminar convertido en un libro titulado Conversaciones.

Fin de la entrevista.

A.2. Entrevista (2009)

Pregunta: Pienso que la sociedad colombiana que aparece en su novela *La voz Interior*, puede ser resumida a través de esas palabras de Carl Marx: "Todo lo sólido se desvanece en el aire" ¿Se puede hablar de una sociedad que se está modernizando o más bien de una sociedad que padece una crisis de identidad?

Darío Jaramillo: Como dices en el enunciado de la siguiente pregunta, el ámbito de *La voz interior* es privado, doméstico. Creo hay más opiniones –ni siquiera teorías- en *Cartas cruzadas*. En verdad yo no tengo mucha claridad como para hacer un análisis histórico de lo que es hoy Colombia. Tan solo poseo intuiciones, que te resumo: tiendo a pensar que Colombia es un país en formación. Su territorio no se ha acabado de ocupar. Hay muchas migraciones, muchos desplazamientos (¡y desplazados!). Me temo que hay un asunto pendiente que es una reforma agraria: hace poco leí que donde más violencia hay, hay más concentración de la propiedad agraria.

Los estados americanos que fueron colonia española tienen unas fronteras caprichosas, heredadas de los virreinos y de las capitanías generales. Colombia fue el virreinato de Nueva Granada. Venezuela y Ecuador, los dos países fronterizos más próximos, no se diferencian en nada de nosotros. Somos los mismos. El sueño de Bolívar, el libertador, de crear un gran país que era La Gran Colombia era mucho más sensato que esta atomización. Incluso, en la Gran Colombia cabrían Panamá –que formó parte de Colombia hasta 1903-, Perú y Bolivia. Entonces, Colombia tiene que inventar su identidad a partir de unas fronteras artificiales y artificiosas.

Todo lo anterior es lo que sospecho, intuyo, conjeturo, sobre mi país. Pero no es materia propiamente de *La voz interior*. Cuando comencé esta novela, pensaba en otras

cosas. Pensaba en que la intimidad está cercada por el ruido y por la velocidad. Y quiere ser una novela a favor del silencio y de la lentitud. Una novela del recogimiento íntimo y de la experiencia religiosa o, al menos, trascendente. También tenía un desafío retórico: ser capaz de escribir una novela entretenida sobre un individuo al que no le suceden grandes cosas. Siempre, como novelista, he querido capturar al lector, retenerlo, envolverlo, hipnotizarlo.

Pregunta: Me parece que el mundo privado es lo que se valora más en la obra. Así que, ¿Es una manera de declarar la muerte de la sociedad como proyecto de todos?

Darío Jaramillo: Sí, hago prevalecer el mundo privado no para matar la sociedad sino porque una sociedad integrada por individuos sin vida interior es una sociedad enferma. Lo privado, como ámbito de reflexión, de autoconocimiento, es condición anterior y necesaria para que la sociedad sea armónica, vivible, justa.

Pregunta: ¿Porqué este retorno a los clásicos por parte de Sebastián? ¿Tienen ellos la clave para una vida mejor?

Darío Jaramillo: Me pongo a buscar un cita de Chesterton que creo que responde su pregunta y encuentro dos, ambas diciendo mejor que yo lo que yo quiero decir: “Se pueden encontrar todas las nuevas ideas en los viejos libros, sólo que allí se las encontrará equilibradas, en el lugar que les corresponde y a veces con otras ideas mejores que las contradicen y las superan”. “la mayor utilidad de los grandes maestros de la literatura no es la literaria; está fuera de su soberbio estilo y aun de su inspiración emotiva. La primera utilidad de la buena literatura reside en que impide que un hombre sea puramente moderno. Ser puramente moderno es condenarse a una estrechez final;

así como gastar nuestro último dinero terreno en el sombrero más nuevo es condenarnos a lo pasado de moda”.

Pregunta: Notamos que el erotismo es algo que suele aparecer en sus novelas y sobre todo en *La voz Interior*. ¿Nos puede decir qué es lo que motiva tanta presencia?

Darío Jaramillo: No lo sé contestar. Inclusive, tiendo a pensar que no es tanta la presencia. Soy inconsciente de la proporción que el erotismo tiene en mis prosas y versos y eso debe querer decir algo pero no lo sé precisar. Acaso sea que soy hijo de los sesentas; fue el momento en que la píldora anticonceptiva cambió todas las costumbres sexuales y se extinguieron muchos tabúes.

Pregunta: Nos parece que defiende usted, la libertad del hombre ante todo, ante cualquier norma y moral: el incesto entre Eleazar y su hermana no ha sido condenado.

Darío Jaramillo: No me considero defensor a ultranza de la libertad. Alguna vez me reclamaba mí mismo que no le diera a la libertad la importancia que ha tomado en nuestra época que la ha convertido en un fin en sí misma y no en un medio. A lo mejor no he frecuentado el discurso sobre la libertad porque nadie me ha perseguido nunca por lo que yo sea o por lo que haya escrito. En ese sentido, he sido un privilegiado. En cuanto a la historia del incesto en *La voz interior*, creo que todo depende del individuo involucrado en la acción. Ella no padece culpa ninguna y, creo que es explícita al respecto en la carta que escribe. Pero Eleazar sí se siente culpable, siente que ha trasgredido un límite y eso lo conduce al suicidio.

Pregunta: En *La voz interior*, hay un pasaje en el diario de Sebastián que llama mucho nuestra atención: «A veces pienso que el punto de inflexión está en el momento –en los momentos en qué– la organización humana deja de ser teocentrista». Además, si consideramos toda la importancia que cobra Dios en la búsqueda de identidad del joven Uribe, todo ello nos lleva a pensar que es él, una posible alternativa para la vuelta a la humanidad. ¿Por qué esa necesidad de resucitarlo?

Darío Jaramillo: El desplazamiento del teocentrismo ocurre hacia el antropocentrismo y el problema principal está precisamente ahí. En las sociedades teocéntricas el individuo no existe como tal –a lo mejor en algunas ni siquiera existe el concepto de individuo- sino que éste es parte de un todo, pez de un cardumen. Hay un proyecto colectivo actuante. Un cuerpo místico vivo. El tránsito que hizo la civilización occidental fue al otro extremo. Situó en el centro al individuo y se rompió el proyecto colectivo, la verdad heredada, la cosmovisión compartida. Además, no contento con ese estropicio, el hombre se erigió en rey de la creación, por encima de los demás seres, animales, plantas o cosas. Todo se puso al servicio del rey de la creación y el resultado es el sinnúmero de daños que hemos hecho al entorno por cuenta de ese monigote humano erigido en rey y centro de un mundo que puede despedazar a su amaño.

Pregunta: ¿Cuál es su concepción de la identidad personal?, ¿Con qué criterios definiría usted esta última?

Darío Jaramillo: Hay un primerísimo plano de respuesta, en el orden de la ontología. Ontológicamente todo ser es idéntico a sí mismo, conserva una esencia. Aún en ontologías más evanescentes, existe un principio de identidad, es decir, de

identificación, en todos los seres. Para Descartes esa identidad existe con respecto al yo que piensa, al yo que duda.

Por su lado, el DRAE da dos acepciones de identidad, la segunda y la tercera (dejándole la primera a las tautologías), que vienen al cuento:

2. f. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás.

3. f. Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás.

Está, pues, eso otro plano, no ya metafísico sino psicológico o, mejor, cotidiano; cuando uno vive un instante presente y lo vive con una memoria actuante, que está en el presente como una presencia del pasado. Y es este último plano en donde puedo identificar un yo en el presente (en el fondo, el mismo que el de Descartes, que nunca dijo ‘pensé, luego existí’), pero tengo dificultades para aceptar que los que fui –en mi intimidad, en mi fuero íntimo- formen parte de mi yo.

El origen de esta limitación está en mi falta de memoria: es cierto que puedo decir qué he hecho o escrito en 60, casi 61 años, o dónde estaba ese individuo que llevaba mi nombre, pero sólo en el plano ontológico descrito arriba. No con sentido de intimidad.

Lo explico de otra manera: cuando tropiezo con texto que escribí hace años, no los reconozco, no los recuerdo, no me identifico (¡) con ellos. No tengo conciencia de haber escrito una obra. Ni siquiera descarto que en mi cuerpo habitaran muchas almas que se han ido turnando y que se someten a un reglamento mínimo que el cuerpo impone: debes amar a fulano y a fulana, eres hijo de fulana, necesito equis horas de sueño.

Pregunta: ¿Qué tal de la autenticidad?

Darío Jaramillo: Vuelvo al DRAE, de donde me robo la segunda acepción, que es, creo, que nos concierne:

2. adj. coloq. Honrado, fiel a sus orígenes y convicciones. Es un tío muy auténtico.

Simplificando: creo que vale la pena aquella autenticidad de la que no somos conscientes. Toda autenticidad deliberada es un contrasentido. Lo que es deliberado es cualquier brote de duda o rebelión contra el cargamento cultural que uno trae. Lengua, religión, culinaria, sentidos del tiempo, del humor y de la convivencia.

En buena parte, instrumentos artísticos como la novela, están pensados para subvertir el orden que se da por eterno en todo grupo social, en sacudir los patrones habituales de pensamiento y replantear las cosas. En particular esto es notorio en cuanto a valores cívicos y morales.

Pregunta: Notamos que las fronteras entre los diferentes géneros literarios tienden a desdibujarse en *La voz interior*. Finalmente, ¿cómo definiría usted la novela?

Darío Jaramillo: Decía Virginia Wolf que el único género literario es la poesía. (He citado tanto a la señora Wolf, que ya olvidé sus palabras exactas y he terminado por repetir, a riesgo de calumniarla, el sentido de sus palabras). Lo que importa es el asombro, en encantamiento, el arrobamiento, el golpe en el plexo solar, la emoción, la sonrisa mental, el arrobo, en fin, como quieras llamar a esa única cosa, que el estado de felicidad que no produce la lectura de un texto que, por eso, es, o tiene, poesía.

La novela no es excepción. Quisiera que el placer que produzca la lectura de mis novelas sea ese, el de la poesía.

La división en géneros literarios tiene utilidad pedagógica. El maestro necesita taxonomías para acercar al estudiante a un universo. Y hasta ahí los géneros. El asunto

no es tema para el creador, que tiene licencia para refundirlos como quiera. Si va a llamar 'novela' a su texto, es que se trata de una narración larga. Tal es mi definición.

Narración larga.

Fin de la entrevista.

B. Documentos proporcionados por Darío Jaramillo

B.1. “UN CENTENARIO: FELISBERTO HERNÁNDEZ (1902-1964)”: [Este primer documento es un texto que escribió Darío Jaramillo en homenaje al escritor uruguayo]

Un novelista casi joven, ganador de un premio internacional importante –y efímero- declaraba, muy convencido, que él era un escritor marginal. En la república literaria de hoy, este narrador es una celebridad menor. Una celebridad menor, como todo el mundo, salvo tres vacas sagradas. En realidad, en nuestros días, ser escritor marginal equivale a ser celebridad menor. Sólo que, a diferencia de la idea tradicional de lo que es un escritor marginal, las celebridades menores dan entrevistas cuando presentan un libro, conocen personalmente a sus colegas autores y a los editores, tienen agente, algunos son empleados o publicistas o profesores, sirven de jurados en premios literarios, escriben en los periódicos y van a congresos de escritores; podría haber –¿lo habrá?, es sólo una idea para alguna ciudad principal- un congreso para escritores marginales, es decir, para celebridades menores.

Lo marginal pareciera no existir ya. Dudo, incluso, que la metáfora espacial que implica estar al margen, sea compatible con lo que hoy sucede. El asunto es más claro en las artes plásticas: ahora el territorio de los museos más sacralizantes acoge –y neutraliza- el arte supuestamente más contestatario. De igual modo, los grandes consorcios editoriales compiten por vender en cada temporada a nuevos novelistas marginales, transformándolos así en celebridades menores. Caso aparte ocurre con la poesía, de por sí marginal, donde los equivalentes del narrador marginal son los poetas malditos involuntarios y los poetas malditos profesionales.

El arquetipo del escritor marginal es Felisberto Hernández.

Felisberto –ese desconocido en vida a quien hoy reconocemos sin mencionar su apellido, como a Juan Ramón- fue marginal en un triple sentido: no fue consciente de su marginalidad, no perteneció a la república literaria y fue un creador desconectado de los cánones literarios. Estas cosas le dieron aire a la frescura única de su percepción del mundo y, sin convenciones qué respetar, fue posible que el torrente de su imaginación se volcara en unas narraciones que colonizaron nuevos territorios que lo convierten en un escritor auténticamente original.

Felisberto es capaz de contar unas historias donde el cuerpo se desdobla y vive sus propios incidentes, los escenarios se apoderan de los personajes y el silencio debe ser oído. En sus narraciones de fondo autobiográfico –y muchas lo son- la memoria simula no contener pasado, aunque también, sino que las situaciones se transmiten y recomponen sin desvirtuar la visión del niño que las vivió, en una especie de alucinada inmediatez en la que nunca renuncia al misterio: “tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales sé poco; hasta me parece que la impenetrabilidad es una cualidad intrínseca de ellas; tal vez cuando creemos saberlas, dejamos de saber que las ignoramos; porque la existencia de ellas es, fatalmente oscura: y esa debe ser una de sus cualidades. Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro”.

El nada feliz Felisberto fue pianista; tocaba acompañando películas mudas, en clubes de pueblos, dio conciertos, iba casi siempre de gira. Cuando publica el Libro sin tapas –a sus 27 años- Vaz Ferreira comenta: “tal vez no haya en el mundo diez personas a las que les resulte interesante y yo me considero una de las diez”. Era verdad, pero también es cierto que entre los otros nueve se contaban Joaquín Torres García y Jules Superville, quien le gestionó una beca en Francia y le propició el cuarto de hora respectivo que convirtió a Felisberto en una celebridad menor, que es lo que permite que ahora

conmemoremos su cumpleaños número cien. De lo contrario estaría en el olvido como todos los marginales que nunca se metamorfosearon en celebridades menores.

Lo que el tiempo ha hecho con Felisberto –mediando los comentarios consagradorios de Cortázar y de Italo Calvino- es convertirlo en un clásico marginal. Sus narraciones, las novelas cortas *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y *Tierras de la memoria*, los cuentos, principalmente los contenidos en *Nadie encendía las lámparas* y en *Las Hortensias*, pueden releerse siempre con la sensación de estar en ellas por primera vez, descubriendo en cada relectura nuevos intersticios y nuevas sutilezas. En un texto publicado póstumamente, *Diario del sinvergüenza*, dice Felisberto: “tengo que buscar hechos que den lugar a la poesía, al misterio y que sobrepasen y confundan la explicación”: ninguna mejor clave sobre los textos que escribió.

Darío Jaramillo.

B.2. Este segundo documento es inédito. Como explica el mismo Darío Jaramillo, formaba parte del manuscrito inicial de *La voz interior*, pero no fue incluido en la versión final de la novela.

«En las primeras versiones de *La voz interior* había una descripción completa del país de los poetas. Con una geografía completa y abiertamente contradictoria. Te transcribo algunos párrafos entre los que fueron excluidos de la versión final»

(Des)organización política

Hay quienes sostienen que El País de los Poetas surgió por una exclusión. Los poetas no eran bien vistos en ninguna parte. Nunca lo fueron. Ni siquiera en las épocas ilustres de la Grecia clásica. El rey Filipo increpa a su hijo, Alejandro después de oírlo: “¿no te avergüenzas de cantar tan diestramente?”. Esto lo cuenta Plutarco en su Vida de Pericles para mostrar cómo “aunque la obra nos causa placer, miramos mal al artífice”. Y Cicerón se lamenta de haber perdido el tiempo leyendo a Virgilio en lugar de estar dedicado a la salvación. También San Agustín y el Corán y durante el Renacimiento, sin mentar nuestros tiempos, el poeta es un individuo desaconsejable, más bien vago, sin arraigo, peligroso. Cabe, pues, la hipótesis de que desde tiempos que se pierden en la memoria surgió El País de los Poetas por decisión de quienes no querían esta estorbosa especie en sus propios países.

Alguien de afuera, tuvo que ser alguien de afuera, concibió un estatuto y tuvo el rasgo de inteligencia de no escribirlo para evitar discusiones. En él se prevé que El País de los Poetas debe tener un gobernante que eligen todos los habitantes en una asamblea anual. La teoría es la misma que hoy impera universalmente, sólo que nadie ha aceptado nunca la postulación para el cargo. Todos los años se reúne la asamblea y siempre es lo mismo. Alguien toma el micrófono y pregunta:

-¿Quién es el más viejo?

Esto suscita discusiones entre corrillos, todas encaminadas a encontrar al mayor de los vecinos. En la platea se oye una voz potente:

-El año pasado era Zorrilla.

El del micrófono:

-¿Está Zorrilla?

-Esté en cama, -dice una voz cascada. Es Yepes, que con esta intervención, y sin pensar que es él, se revela como el más viejo entre los asistentes.

-¿Hay alguien presente que sea mayor que Yepes?, pregunta el del micrófono.

Murmullo general. Parece que nadie.

-Yepes, le toca presidir, -dice el del micrófono. Los vecinos ayudan a Yepes subir al proscenio.

-¿Hay alguien que se quiera postular para gobernante?, -pregunta Yepes.

Silencio general.

-Lo mismo del año pasado. Nadie quiere ser gobernante, -comenta Yepes por el micrófono, anticipando la decisión que tomará en unos minutos.

Nadie quiere ser gobernante. En realidad, la mayoría no quiere, algunos porque detestan la autoridad, algunos porque no se sienten capaces de ejercerla, otros porque no están dispuestos a asumir un poder tan completo, puesto que es el único que existe. No faltan quienes, secretamente, desearían ser los gobernantes. Pero no se atreven a postularse. La pasión por el poder es fuerte, pero aún así, los antecedentes históricos demuestran que cuando algún ambicioso sin control ha querido gobernar El País de los Poetas, su fracaso ha sido estruendoso. En todos los casos el gobernante elegido ha sido destituido y expulsado de El País de los Poetas sobre la base de que el gobernante no era poeta, ni bueno ni malo. El

asunto terminó por ser un contrasentido, una trampa de la lógica: si usted pretende gobernar El País de los Poetas es porque usted no es poeta. Todos esperan lo que sigue, la secular repetición de esta asamblea y su ritual de terminación. Dice Yepes:

-En vista de que nadie quiere ser gobernante, nos corresponde asumir la autoridad a todos. Si esto no funciona, la tradición normativa prescribe que se hará una rifa y el que la pierda tendrá que ejercer como gobernante –sobra decir que esta curiosa rifa nunca ha sucedido-. Las leyes no escritas de El País de los Poetas siguen vigentes.

B.3. Este último documento es un discurso que me mandó Darío Jaramillo, leído el viernes 29 de febrero del año 2008, en ocasión de una invitación en la Universidad Nacional (Colombia) donde habló sobre la escritura creativa.

Cómo escribí *La voz interior*

0

Me pide Azriel Bibliowitz, en calidad de director del posgrado de escritura creativa de la Universidad Nacional, que me presente ante los integrantes del curso y les cuente cómo escribí *La voz interior*. También debo hablar de una novela que yo mismo escogí para que leyeran, *Doctor Jekyll y mister Hyde*.

Como suele sucederme en estos breves, siempre tengo que comenzar antes del comienzo, que es comenzar sin comenzar, haciendo advertencias, definiendo(me) términos, en fin patinando antes de ir directo al tema.

La primera advertencia, que no es tal sino un reproche, va dirigida exclusivamente a mí. ¿Por qué no escarmiento? ¿Por qué acepto un compromiso como éste, si ya sé que voy estar envuelto en el tema casi todo el tiempo, temeroso de equivocarme, de repetirme, de decir algo que, sin yo querer, le haga daño a alguien, como dar consejos inútiles o decir barrabasadas que despisten?

No, no sé por qué acepté estar en esta situación, a lo mejor fue por la capacidad de persuasión de Azriel. En ese caso, entonces, y por paradoja, aspiraría a estar tan absolutamente equivocado, y de una manera tan evidente para ustedes, que cada cosa que yo diga – y por ese solo hecho- esté tan equivocada, que baste que yo la haya indicado para que entre automáticamente en el descarte.

Creo a fondo en la diversidad de todos los seres humanos. De modo que todas las leyes de gusto, de los hábitos, todos los juicios de conductas o de estética, están

signados por la patafísica, esa maravillosa ciencia contra el progreso y a favor de las verdades inútiles que descubrió Alfred Jarry. Tengo mi propia definición de patafísica: es la ciencia de las leyes universales de un solo caso.

Pues bien, el método para escribir obedece a una ley patafísica, a un universo constituido por excepciones. Nada de lo que yo les diga tiene valor de prescripción. No dicto cánones. A lo mejor, el modo como yo lo hago sirva como ejemplo, como ejemplo positivo y bienpensante, o simplemente como vía de las negaciones: si este lo hace así, quiere decir que no debemos hacerlo así.

Como siempre sucede, mi querido Immanuel Kant, detrás de todo método hay una metafísica. Ella está detrás siempre, también detrás de la patafísica, esa ciencia que no tiene detrás. Inevitablemente están las causalidades, las etiologías para hablar con una palabra prestada a la patología médica. Sí, detrás de todo está la pregunta acerca de por qué escribo.

Suelo darle muchas vueltas a esa pregunta y he cambiado de respuesta varias veces, pero aún la forma de plantearla, la persistencia con que siempre vuelve a mí, parece demostrarme por sí misma la obviedad de la respuesta. Necesito escribir. Es un imperativo de mi metabolismo hasta el inimaginable punto de que pienso a través de la escritura y usándola es como le pongo palabras a mis pensamientos, a mis emociones, a mis percepciones.

Además me gusta escribir. Me gusta buscar la forma de decir, el orden de las palabras, su economía interna, la manera de comportarse de unas palabras al lado de otras. En este oficio me considero un eterno aprendiz. Me pasa que la experiencia de la escritura, en mi caso, no es acumulativa, uno no va mejorando así, por la práctica y el paso del tiempo. Al contrario, si baja la guardia, si no repasa y repasa lo escrito, es muy posible que la experiencia sea útil para empeorar sin darnos cuenta.

He dicho dos cosas muy principales en los dos últimos párrafos. Que necesito escribir y que me gusta escribir.

A estas alturas de mi vida, y sólo gracias a la suerte, doy gracias por haber decidido desde muy joven que mi vocación era la escritura y que nunca la convertiría en una profesión. Todavía pienso que, en mi caso, fue una decisión acertada, pues gracias a ella, nunca la he convertido en una obligación, nunca me he puesto ni me he dejado poner plazos para la entrega de poemas y novelas. Nunca he transigido en eso, en el goce incondicionado y puro, autosuficiente hasta el punto de que este ‘por qué’ es, al tiempo, un ‘para qué’, de modo que la escritura se justifica en sí misma, sin finalidades posteriores, sin teleologías. De algún modo, esa autosuficiencia en función del placer que produce, se contamina cuando aquello que agotó su función en el acto mismo, que ya dio el placer mientras hacía el ejercicio y el juego de escribir, se utilice después para ser publicado. A lo mejor ese es el precio del placer.

Además creo que mi placer aumentó cuando, por efecto de mis tiempos laborales, la escritura se me convirtió en la principal actividad de mis ocios. La escritura y la lectura llenan la mayoría de mi tiempo libre y esto indica la carga de placer que derivo de ellas.

1

De repente tengo la sensación de ser repetitivo. Sin duda, en cuanto al tema, lo soy. Precisamente porque necesito escribir para poder razonar, si bien nunca alcanzo certezas. Además de que la escritura es mi modo de delirio, en forma de poemas.

Entonces, y debido al papel esencial que la escritura desempeña en mi vida, buena parte de mi escritura la he dedicado a escribir sobre la escritura. Y cada vez, y siempre, con la honesta intención de tratar de ver aspectos nuevos del asunto, con la ambición secreta de la hallar aristas del embrollo que no conocía antes o que me hagan reír, si

bien cuando esto sucede, la risa es risa de mí mismo y de mis peleas contra los molinos de viento.

En tres momentos de mi vida, con intervalos de siete años o más entre uno y otro, escribí los tres capítulos que tiene un pequeño librito titulado *Historia de una pasión*. La pasión a que se refiere es la escritura. Aparte de otras varias ocasiones, como cuando una amiga me pidió unas instrucciones para redactar monografías, pues su experiencia como profesora de una facultad de historia era que los estudiantes no sabían redactar y, aún peor, temían hacerlo. Entonces yo le respondí una *Carta con cartilla*, que ha circulado de diferentes maneras. Quisiera decir cosas distintas a las que figuran en esos textos, pero inexorablemente tengo que repetir algunas, sobre todo con respecto a la mecánica, a la carpintería del asunto.

Hace mucho le oí a un poeta que para escribir se necesitan una mesa, una moza y una musa. Aunque parezca demasiado materialista, creo que la más importante de las tres es la mesa; por eso adelante me referiré a ella más en detalle.

Ignoro a cuál acepción de “moza” se refiere el dicho, si a una moza de cámara, que ayude en los servicios domésticos o si alude a la otra, la querida, la amante, que coloquial –y a veces peyorativamente- llaman ‘moza’ en algunos lugares de Colombia. ¿O será una que cumpla ambas funciones? No lo sé. En cualquier caso, me perdonará la memoria colectiva, mientras uno está en la mesa, escribiendo, no me cabe la menor duda de que moza o moza, en la acepción que usted escoja, en ese momento, estorban.

En cambio es imprescindible la presencia de la musa. La inspiración, que llamaban los románticos, tantas veces negada y renegada en inspiradas páginas. Creo en ella, y nunca el verbo creer estuvo empleado con tanta precisión, sin argumentos ni pruebas, creo en la inspiración, esa dama tan perseguida y tan llena de defectos. Y, lo admito, tan necesaria. Las paradojas de la inspiración, de la musa, son innumerables. La primera y

más cruel, que la inspiración no garantiza nada. Con mayor saña: por lo general las obras que tienen más inspiración son las más desafortunadas desde el punto de vista estético. Y, sin embargo, si un texto carece por completo de inspiración será imposible que sea bueno. La cuestión es de proporciones y dicen que fue Faulkner quien dio la receta: noventa y nueve por ciento de transpiración y uno por ciento de inspiración. Con lo cual, mientras me refiero a la musa, queda patente la importancia de la mesa.

La mesa es mucho más que una mesa. La mesa es un lugar, una rutina, unos hábitos. Y es, también una mesa. La mesa es el espacio y el tiempo de la escritura, la circunstancia concreta. Cerremos los ojos para ver mejor la escena. Se trata de que un individuo tiene entre manos la tarea de poner por escrito algún asunto. Desde una lista de mercado hasta escribir *Madame Bovary*, no importa la trascendencia de esa labor, se trata de establecer un instrumento de escritura –computador, lápiz, pluma, esferográfico-, acaso papel, si papel también borrador, diccionarios y, en todo caso, un punto de apoyo, una mesa por lo general, aunque no falta el Hemingway que escribe de pies, sobre un atril, u otro, más indolente, que lo hace acostado. La mesa es el espacio y es, de encima, el tiempo de la escritura, un tiempo que está hecho de rutinas. Rafael Baena, un novelista que empezó casi a los cincuenta con una excelente novela –*Tanta sangre vista*– que trabaja como editor de una revista, me contaba que madruga todos los días a escribir.

En mi caso, siendo empleado bancario, escribía en mis tiempos libre. Ahora todo mi tiempo es libre y, ciertamente, no estoy íntegramente dedicado a escribir. Leo mucho, veo partidos de béisbol y de fútbol por la televisión, camino, viajo y vegeto. Y, a ratos, escribo.

Mientras viajo o vegeto, también escribo o, mejor, redacto mentalmente cosas que no llegarán al papel, o a veces sí, de otro modo, con otra temperatura mental.

Aquí vienen varias advertencias serias, formales, necesariamente pomposas para que al fin sean cómicas, a personas que hacen un posgrado en escritura creativa y que obtendrán su título con una ópera prima, prima que en realidad será una ópera hija.

La primera advertencia es una repetición. Hablo por mí mismo. Cada uno tiene sus propios motivos. Y en el caso del mío, la escritura es una forma de respiración muy placentera; pero según la moral de nuestra clase media, a la que medio pertenezco, hay que desconfiar de los placeres y éstos deben producir culpa. No me importa, a mí no me importa, ni culpa me genera, pero sí me siento en la obligación de advertirlo. También debo advertir, y van dos admoniciones con ésta, que el placer siempre está en tiempo presente, hasta el placer de recordar es en tiempo presente. Derivo placer de escribir mientras escribo, es decir mientras redacto y mientras reviso y mientras corrijo y mientras redacto de nuevo y mientras me fijo y altero la puntuación y mientras cambio una palabra por otra y mientras cambio el orden de las palabras de una frase y mientras, en medio del ajeteo de la escritura, a la mesa, sin la moza y esperando la musa, delibero mentalmente -o hablando solo- lo que debo escribir enseguida y mientras lo escribo y mientras lo vuelvo a pensar porque me quedó mal pergeñado y mientras, sobretodo mientras tacho palabras, frases, párrafos y vuelvo a comenzar.

Pero siempre “mientras”, en riguroso tiempo presente y esto significa, sobre todo, que el placer de un texto que escribo desaparece cuando paso a otra cosa y lo doy por terminado. Simplemente deja de interesarme hasta que me olvido de él, sí, me olvido por completo.

Advierto, cero y van tres, que mi situación patafísicamente particular, no se parece a la de los que utilizan la escritura como un medio –la mayoría- y no como un fin –placer

y necesidad-, como es mi caso. Aquellos, la mayoría, tienen el privilegio de saber el qué y la escritura es una herramienta. Los sensualistas, los de mi partido, tenemos el problema de encontrar el qué. Ellos son tratadistas, políticos, proselitistas de ideas, religiosos, profetas. Nosotros somos poetas, novelistas. Ellos hacen prevalecer la razón y aman la cordura. Nosotros privilegiamos la imaginación y consideramos la cordura un registro más de las maneras de percibir la realidad, es más, en mi caso, dudo de la cordura de quien tenga el atrevimiento de considerarse cuerdo.

3

Llevo ya como cinco páginas y pareciera que no entro en materia, pero no es así. Sin mencionarlas, todo el tiempo he estado hablando de *La voz interior*, pues todo lo dicho se aplica a esa novela. Pero para ser más fiel a la verdad, me fui a un archivo de computador que llevo muy intermitentemente, al que llamo *trastienda* y que uso para anotar cosas sobre lo que estoy escribiendo. Listas de personajes, cronologías de la narración –cuando se trata de novelas-, pasos que siguen, esquemas, advertencias y autocríticas, siempre caníbales.

Su relectura ha sido la arqueología para venir aquí, no a generalizar sino a ser fiel a una verdad empírica, *cómo escribí La voz interior*. Ese “*cómo*” abarca tres etapas que transcurrieron entre el viernes 12 de marzo de 1999 y el sábado 15 de abril de 2006.

La primera etapa consistió en escribir con una pluma y tinta negra en 10 libretas de taquigrafía la primera de las dos partes de *La voz interior*. La segunda etapa fue la transcripción a computador de las libretas que es, a la vez, una inmersión profunda y la más sustancial corrección de la novela, y que ocurrió durante los días y las noches que van del domingo 17 de junio de 2001 hasta el martes 10 de julio siguiente. La tercera etapa, la más larga, que también comprende períodos de hibernación en los que la

novela descansó de mis ojos guardada en un cajón, va des ese 10 de julio hasta el 15 de abril de 2006. Un poco más de siete años.

Por lo general la *trastienda* contiene datos de pura carpintería. Son inventarios, son esquemas, son advertencias. A veces, aparecen textos que se me ocurrieron a destiempo; entonces los transcribo ahí, en la *trastienda* anotando en donde debo intercalarlos. En algunas, pocas, páginas de la *trastienda* encuentro análisis más generales que el mero dato utilitario para la escritura. Muy al principio, por ejemplo, defino la novela de esta manera: “*La voz interior* es la biografía de Sebastián Uribe Riley, documentada con sus diarios y manuscritos, con testimonios de quienes lo conocieron y con los recuerdos de quien escribe esta “investigación biográfica” –así pretende estar escrita-, Bernabé, su amigo de la infancia. Sebastián no publicó más que un libro durante su vida, *Liturgia de los bosques*, pero llevó unos diarios que fueron descubiertos por su familia después de que él había muerto. Estos cuadernos reúnen más de veinte mil folios donde aparecen textos de escritores que él inventaba, cada uno con su estilo intencionalmente propio y con visiones disímiles, a veces opuestas, del universo.”

Más adelante, en mitad del primer borrador manuscrito encontré otro que señala una de las particularidades de *La voz interior*: “Lo que ahora me sucede, es que las exigencias de escritura de *La voz interior* son diferentes y exigen una metodología distinta. En concreto se trata de que cuando llegué al capítulo que coincide con la época en que Sebastián escribió *Liturgia de los bosques*, tuve que interrumpir la narración y dedicarme a escribir los poemas de Sebastián. Y ahora, cuando llega la época en que Sebastián dice conocer pero en verdad inventa a Walter Steiggel, estoy dedicado a los cuadernos con *Fragmentos y aforismos* de Steiggel y a escribir *Los motivos de Dios*, ese extraño libro de Steiggel cuya –supuesta pero falsa- traducción, a su vez, significará la transformación espiritual de Sebastián en los capítulos siguientes de *La voz interior*.”

Sobre eso de escribir textos de diferentes autores –los autores inventados por Sebastián-, y en el momento mismo en que estaba en la labor, esto escribí en la *trastienda*: “En el fondo fondo de lo que pasa en *La voz interior* está mi afición – también el desafío que implica- a escribir como otros que no son el individuo que soy. Antes lo intenté por medio del género epistolar en *Cartas cruzadas*. Ahora, en *La voz interior* se trata de una matriuska de autores, de escritores que intentan escribir de un modo que tenga valor artístico y, cada uno, con su propio estilo personal, reflejo de su propia intimidad.”

4

El sábado, 24 de mayo de 2003 hice el balance más completo de *La voz interior*:

¿Qué tengo, hoy, de *La voz interior*? Tengo un borrador de 536 páginas que en cada relectura me ha demostrado que todavía corrijo, tacho, cambio el orden e intercalo con una frecuencia tal, que con seguridad todavía necesita más relecturas con lupa.

Por el momento la voy a guardar un tiempo.

Y, cuando la desentierre de nuevo, conjeturo que será para grabarla, en una exhaustiva ‘prueba de Flaubert’.

[Aquí interrumpo la cita para explicar qué es la prueba de Flaubert. Así llamaba Malcolm Lowry al ejercicio de leer en voz los materiales que escribía, del mismo modo que el autor de *Madame Bovary* hacía religiosamente. En mi caso le agrego una grabadora a la prueba, de modo que mientras leo voy señalando cosas por corregir, por reescribir, por confrontar y, luego, repito la operación oyendo la cinta grabada. Sigo con la cita de la *trastienda*]

En suma, al juguete todavía le quedan dos ruedas y puedo seguir jugando con él.

Creo, sin embargo, que el esqueleto fundamental de *La voz interior* ya existe y que los cambios serán muy puntuales.

Cuando empecé *La voz interior* tenía en la cabeza contar la vida de un individuo que inventa escritores y que escribe sus respectivos textos. Me proponía referir de manera entretenida una vida monótona, con pocos hechos, la vida de un hombre que sólo vive hacia adentro y que llega a tener un conflicto religioso. Esto último, al igual que los otros dos ejercicios –inventar escritores con sus textos y narrar con amenidad una vida simple- era también un ejercicio retórico. Si antes me atrajo el anacronismo de escribir una novela epistolar, aquí me llamaba la atención que nadie parece interesarse por Dios:

Dios, un personaje olvidado invitado a mi invento.

Como ejercicio de estilo, como desdoblamiento, como una vía para llevar hasta el extremo esa inofensiva forma de esquizofrenia que ejerce el redactor que inventa personajes, como todo esto y como camino a la parodia, me interesaba escribir los textos debidos a la pluma de los escritores que imagina el protagonista, además de los textos y poemas y del mismo personaje.

Me apasiona lograr el estado mental de desdoblamiento, esa especie de trance que significa tomar un ritmo, un vocabulario, una manera de ver el mundo que pertenecen al escritor inventado, y cambiar de registro, de manera de respirar y de sentir para repetir la operación inventando vidas y textos de escritores, sin eludir el guiño de las parodias de nombres conocidos.

El ejercicio de hacer entretenida la narración de una vida monótona lo resolví simulando una biografía de una persona real, relatada por un testigo de su vida y utilizando las fuentes habituales del biógrafo como los textos del propio biografiado, su confrontación con testimonios y recuerdos personales.

En principio fueron esos tres los hilos conductores de la escritura. Al final se me aparece, de bulto, como un resultado no buscado conscientemente pero constante en todo lo que he escrito: la transgresión, la confusión de géneros. Antes he titulado libros de poemas como si fueran tratados o historias, he publicado cartas como si fueran novelas, novelas como si fueran memorias, en fin, he mantenido presente la única idea que me parece válida al respecto, la de Virginia Wolf, que pensaba que el único género que existe es la poesía. La literatura está inventada para producir el encantamiento, el asombro que produce la poesía, no para otra cosa. En *La voz interior* -¿una novela?, en todo caso un texto que se presenta como novela- hay de todo, dos libros de poemas, además de poemas sueltos, ensayos cortos, enunciados de argumentos de novelas, un tratado de teología herética y una novela disfrazada de biografía, todo escrito a enebros, con diferentes estilos, maneras de ver el mundo, ritmos de prosa, sensibilidades y vocabularios.

5

El diario que figura en la tiene muchas listas, muchas tareas pendientes, es abundante en críticas, en anotaciones del estilo de ‘releí tal pasaje y hay que reescribirlo todo’.

El viernes 13 septiembre de 2002 hay una curiosa anotación. Después de casi cuatro años de estar trabajando en esta novela, se me ocurre que *Visiones en un espejo roto* es un mejor título para toda la novela que *La voz interior*. Estaba fascinado por el significado que hay en la imagen de un espejo roto, pero ese título quedó para lo que había nacido, una de los libros de la segunda parte que contiene los aforismos de Walter Steiggel.

También abundan materiales que nunca se usaron, distintos a los que descarté a lo largo de las sucesivas correcciones, y que están en otro archivo. He aquí algunas frases que nunca llegaron al texto:

-“La filosofía alemana es tan superflua que se eliminó a sí misma: comienza con el edificio idealista de Kant, Hegel lo eleva y lo pone en movimiento y luego llega Nietzsche y se los traga. Después del fin del siglo XIX sólo hay profesores muy convencionales”.

-“Casi nadie después de Descartes está de acuerdo con lo que voy a decirte: en la iglesia de Roma han predominado la razón y el mundo sensible cuando se han enfrentado a otras fuerzas dentro de su seno. Aun con la eficacia convalidadora que le da san Agustín al platonismo, la corriente principal será aristotélico-tomista. El barroco jesuítico, dirigido a excitar los sentidos, acabará por declarar hereje el quietismo de Miguel de Molinos”.

Y en una lista –suprimida- de *Fórmulas para mejorar el mundo* figura esta propuesta deportiva: “El fútbol sería más interesante si fuera igual empatar que perder. Cero puntos por la derrota, cero puntos por el empate”.

Como ya dije, *La voz interior* fue escrita entre 1999 y 2006, en una época de mi vida en que trabajaba en el Banco de la República. Lo que hacía era encerrarme cada viernes en mi casa y dedicarme íntegramente a la escritura. Esperaba los puentes, que le añadían una noche a mis retiros. Esperaba con ansias el fin de año, cuando me sumergía en la escritura mientras sonaba la pólvora de la navidad o el año nuevo. Durante los días laborables, de lunes a viernes, no tocaba el original, más bien dedicaba las horas libres de esos días a leer. Así, podía responder a mi trabajo con entera dedicación.

Tenía, sí, un truco, para mantener el hilo. Sucedió que, llegada la noche del viernes, yo tenía ante mí un texto que no había tocado desde el domingo anterior. Entonces, para

mantener la continuidad, los domingos siempre dejaba interrumpido el texto en mitad de un párrafo para poder instalarme el viernes siguiente sabiendo en qué estaba y qué seguía. Si llegaba a cometer el error de dejar las cosas de manera que el viernes debía empezar un párrafo, ya no digamos un capítulo, tardaba muchas horas dando vueltas sin poder reiniciar la labor.

6

Termino esta lectura transcribiendo una oración que escribió Malcom Lowry:

Querido señor Dios:

Te ruego encarecidamente que me ayudes a ordenar este trabajo, aunque parezca feo, caótico y pecaminoso, de modo que sea aceptable a Tus ojos, para que de este modo, según le parece a mi cerebro desordenado e imperfecto, pueda alcanzar los más altos cánones del arte, abriendo, no obstante, nuevos caminos y rompiendo viejas reglas cuando sea necesario; tiene que ser estimulante, tempestuoso, atronador, la vivificante palabra de Dios debe resonar en él proclamando la esperanza para el hombre, y sin embargo tiene que ser también equilibrado, grave, lleno de ternura y compasión, y humor: como el escritor se halla él mismo cargado de pecados, si se le deja solo no puede escapar a conceptos en ocasiones falsos e inanes, y somete su voluntad a la de una bandada de becacas que lo llevan por senderos equivocados... Por favor –creo que necesitas escritores- deja que verdaderamente Te sirva como tal, convirtiendo este material en algo grande y hermoso, y si mis motivos para escribir son oscuros, y si ahora las palabras están dispersas y a menudo faltas de sentido, por favor, perdóname por ello, pero, Te lo suplico, pon alguna Musa, algún Nordahl Grieg –ángel del arte- a mi disposición para ordenarlas de un modo bello; por favor, ayúdame, de lo contrario

estoy perdido. Mis plegarias, también para san Judas [Tadeo], ¡querido patrón de los imposibles!”.

Darío Jaramillo Agudelo

Bogotá, febrero-2008