

# Subjetividad, cuento y ciudad.

Preguntas y trayectos de sentido por dos cuentos de la narrativa colombiana reciente

## Subjectivity, short story and city.

Questions and meaning stretches about two short stories of the recent Colombian narrative

**Camilo Enrique Jiménez Camargo \***

---

### Resumen

La metáfora de artefacto verbal de un "mundo esférico" en movimiento, permite articular una reflexión comprensiva del cuento como género de la narrativa literaria, como expresión de la cultura escrita y como práctica discursiva de producción del significado sobre la ciudad. De este modo, se asumen como punto de partida algunos referentes teóricos y metodológicos sobre la comprensión de la creación artística del relato literario para abordar la lectura de dos textos de la narrativa colombiana: "Instrucciones para morir con papá" (1994) de Óscar Collazos, y "El castillo invisible" (1991) de Darío Ruiz Gómez. Con la lectura de sus estratos narrativo, estilístico y semántico, la interpretación explora la construcción del significado que para las ciudades colombianas tiene la "espiritualidad de muerte" que imponen el sicariato y el arribismo delincuencial como fenómenos perversos y persistentes de socialización, movilidad y destrucción de la juventud. Al vincular el concepto de forma artística narrativa con el de forma urbana, que proviene de la sociología de los movimientos sociales, el cuento pasa a ser considerado un territorio partícipe de la construcción simbólica de lo urbano y, por consiguiente, un escenario de disputa por el significado de la ciudad contemporánea.

---

### Palabras clave:

Teoría del cuento, cuento colombiano, narrativas y ciudad, sujetos y forma y lenguajes urbanos.

---

### Abstract

The metaphor of a verbal handicraft of a moving "spherical world" lets us articulate a comprehensive reflection about the short story as a gender of literary narrative, as an expression of written culture and as a discursive practice of meaning production about city. Therefore, in this paper as a starting point, some theoretical and methodological referents about interpretation of artistic creation of literary narration are assumed, in order to consider the reading of a couple of Colombian narrative texts: "Instrucciones para morir con papá" written by Oscar Collazos in 1994, and "El castillo invisible" written by Darío Ruiz Gómez in 1991. According to the reading of their narrative, stylistic and semantic strata, the interpretation explores the construction of meaning that has the "spirituality of death" concept in Colombian cities, this spirituality implies and imposes hired assassination and delinquent opportunism as perverse and persistent phenomena of socialization, displacement and destruction of youth. By linking the concept of artistic narrative form with the concept of urban form, which arises from the sociology of the social movements, the short story starts being considered as a participating ground of symbolical urban construction and, therefore, a dispute scenery over the meaning of contemporary city.

---

### Key words:

Short story theory, Colombian short story, narratives and city, subjects, urban form and languages.

Artículo recibido el 27 de septiembre de 2005 y aprobado el 15 de febrero de 2006.

---

\* Profesor de la Facultad de Humanidades. Grupo de investigación Sujetos y narrativa. Universidad Pedagógica Nacional. k1000oj89@hotmail.com

Isidora: “La ciudad soñada lo contenía joven; a Isidora llega a edad avanzada. En la plaza hay un muérete desde donde los viejos miran pasar a la juventud: el hombre está sentado en fila con ellos. Los deseos ya son recuerdos”.

Tamara: “Cómo es verdaderamente la ciudad sobre esta apretada envoltura de signos...?”

Eusapia: “Dicen que en las dos ciudades gemelas ya no hay forma de saber cuáles son los vivos y cuáles son los muertos”.

(Fragmento de *Las ciudades invisibles*  
de Ítalo Calvino).

### Notas sobre la escritura y para la lectura de mundos esféricos

El relato de la oralidad es reconstruido formulariamente para ser narrado de generación en generación desde la exterioridad. Esto es, desde la autoridad y el mundo de la tradición y la memoria. Es una narración hecha para ser transmitida a la colectividad como elemento esencial de su cohesión. La tradición oral está asociada a este mundo, a sus formas de pensar y de poder, de saber y de valorar.

El cuento literario, por el contrario, se sitúa como un dominio o un escenario de la escritura, que bien puede recepcionar el lenguaje de la palabra hablada como ocurre por ejemplo en “Los funerales de la Mama Grande” (1962) de García Márquez o en “El atravesado” (1971) de Andrés Caicedo, pero que complejiza y toma distancia del mundo y la mentalidad propios de la oralidad primaria. La escritura reestructura las relaciones entre la conciencia y la palabra, entre el mundo y la palabra, entre el individuo y la colectividad. Walter Ong afirma el carácter específico, independiente y creativo de la palabra escrita: “En una lengua, la escritura crea códigos distintos a los códigos orales de esa lengua” (Ong, 1994: 106).

El cuento literario como producto eminente del mundo moderno y urbano —culturalmente constituido como el mundo de la escritura—, y a partir del propio ejercicio y la conciencia que de ella tienen escritores y lectores, es un género pleno y móvil, cambiante, en el que se recrean los códigos de la lengua.

La escritura, que es al tiempo su ejercicio, una toma de conciencia y un arte, también es un escenario de lucha espiritual, un espacio en el que el sentido, las subjetividades, las mentalidades, las sensibilidades y las prácticas sociales negocian o se enfrentan en el discurso. La escritura es un espacio posible para la democracia. La escritura relativiza las verdades únicas y flexibiliza los esquemas de autoridad. La escritura siempre se ubica en las fisuras del poder establecido verticalmente. La escritura desacraliza al texto. En su secularidad y ecumenismo, es una invitación a la participación y a la expresión de la diferencia.

Pero si el cuento es escritura: ¿Qué escritura es el cuento? En respuesta, no como una definición sino como una metáfora, diremos que el cuento literario es la construcción verbal de un artefacto y un artificio narrativo ficcional esférico. Cristo Figueroa, al intentar una caracterización del cuento de autores latinoamericanos como Juan Rulfo, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, propone la imagen de un “cuento artefacto”, el que define así: ... “el cuento artefacto es la narración de un suceso, situación y experiencia o asunto, en donde la evocación artística —la realidad literaria— se independiza de la materia prima informe —la realidad como tal” (1990).

Según esta definición, el cuento literario surge como una elaboración creativa de una realidad nueva e independiente, “una escritura sincrónica y estéticamente autosuficiente”, que opera como segunda articulación del lenguaje sobre una realidad y lenguajes previos que busca resignificar e impugnar mediante la ficción narrativa.

Ahora bien, ¿de qué modo opera el artefacto ficcional este proceso? Raúl Castagnino advierte cierta progresividad o intensidad en lo polisémico de las palabras artefacto y artificio. En primer lugar, señala, el artefacto es “acto de arte”. Es escritura como actividad creativa que produce objetos. A esta acepción nos hemos referido arriba. En segunda instancia, el artefacto “...es propuesta: objeto y objetivo”. Es algo aún por terminar, una obra abierta, pero al mismo tiempo una invitación a ser concluido. Se trata de un proyecto que para el lector

implica unos trayectos de apropiación. Por último, artefacto es “un resultado, una finalidad”. Es un objeto disponible para las lecturas (o las escrituras nuevas). Es un texto puesto al servicio. Es el artefacto signico complejo que se hace independiente, que se ofrece al diálogo y resiste la refutación, que invita a la nueva creación, a la lectura ya no sólo de sí mismo sino de su inserción en la cultura. Como artificio, el cuento es el ingenio de las formas que toma la voz narrativa. Es elaboración que se aleja de lo natural, de lo dado, y es también engaño (Pacheco y Barrera, 1997: 207-223).

Julio Cortázar, al volver sobre el viejo decálogo de Horacio Quiroga, desecha nueve preceptos y se queda con el último. En éste encuentra concentrada la esencia del cuento literario: “Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la *vida* del cuento”. En este precepto convergen, según Cortázar, dos rasgos insustituibles del cuento literario, a saber: su esfericidad y el carácter compacto y centrífugo de la comunicación narrativa.

La noción de pequeño ambiente da su sentido más hondo al consejo, al definir la forma cerrada del cuento, lo que ya en otra ocasión he llamado su esfericidad; pero a esa noción se suma otra igualmente significativa, la de que el narrador pudo haber sido uno de los personajes, es decir, que la situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de la esfera, trabajando desde el interior hacia el exterior sin que los límites del relato se vean trazados como quien modela una esfera de arcilla (Pacheco y Barrera, 1997: 398-407).

En resumen, el proceso a través del cual realiza el cuento literario la representación, la ficcionalización y la estetización de la realidad primaria para construir una segunda articulación o realidad literaria consiste en la creación y ofrecimiento al lector de un espacio y volumen verbal, un artefacto esférico y centrífugo.

Se trata de un escenario en el que existen vívidamente los personajes y las acciones. Una vez el artefacto verbal se libera del plano de la página, el relato se despidе de la linealidad. Su gramática y su

textura ya no es la de la frase. Las frases se curvan, tienen reverso y anverso, suben, bajan, se cruzan, se expanden y concentran. Para entonces debe haber comenzado ya la lectura del artefacto, sin cuya mediación el cuento no se hace obra alguna puesto que, y debemos insistir en esto: *la constitución del sentido del texto pide, exige, la participación del lector* (Iser, 1987: 43-55). Un lector, o mejor todavía: una comunidad de lectores: “...que vaya al mundo creado, a sus referentes y al objeto del lenguaje y sus estructuras disfrutando del cómo y del qué dice la escritura que cuenta y narra el universo de los hombres, de las sociedades y de la palabra en sus diversos textos y contextos” (Giraldo, 1997: 9).

Ese lector del cuento artefacto no podría dejar de percibir la tensión del contraflujo, la pugna que implica su travesía por el texto. Ésta consiste en lo siguiente: una vez el lector penetra al artefacto, la esfericidad y el movimiento centrífugo del cuento tenderán a rechazarlo. Mientras el cuento viene de adentro hacia fuera, el lector quiere ir de afuera hacia adentro. Por eso la lectura implicará varios esfuerzos de ingreso, varias tentativas por situarse en el ambiente, en aquel escenario móvil y auto-suficiente. Una paráfrasis del precepto de Horacio Quiroga podría tener éxito para explicar lo que se quiere decir: “Lee como si tu lectura no tuviera otro interés que el gusto y la necesidad de los personajes por ser oídos, vistos, o palpados, por alguien que pudo haber sido uno de ellos. No de otro modo se obtiene la *vida* del cuento” (Pacheco y Barrera, 1997: 325-339).

Probablemente para ello haya que intentar múltiples recorridos, ubicarse en distintos lugares y momentos, intentar completar un mapa de distintos estratos de interlocución. Un mapa como el que nos ofrece Cristo Figueroa sobre la estructura del cuento artefacto.

La primera indicación nos señala un lugar en el texto. Si no sabemos que hay un lugar para nosotros, ¿cómo podríamos encontrarlo? La historia o materia narrada nunca es suficiente para ello. La historia persigue la linealidad, lo plano, mas no el volumen y el movimiento del discurso. El cuento viene hacia nosotros.

El narrador del cuento mantiene dos relaciones básicas: la que se relaciona con la materia narrada y su proceso de enunciación y la que establece con el lector o receptor del mensaje en la percepción que éste hace del enunciado narrativo. El engranaje de estas relaciones constituye, en gran parte, la esencia estructural del cuento artefacto (Figuerola, 1990)<sup>1</sup>.

La siguiente ruta de acceso nos advierte a propósito de los diferentes escalones o estratos por los cuales colarnos sucesivamente al artefacto.

Los estratos [...] son básicamente tres: el del objeto representado, el estilístico y el semántico; instancias que guardan entre sí una íntima dependencia y de cuyo isomorfismo depende el grado de calidad del cuento.

- El estrato del objeto representado equivale a la ficción que el hablante imaginario (el narrador) presenta como realidad y está constituido a su vez por el sujeto de la enunciación, la categoría de su visión, su orden temporal y la interrelación con el receptor.
- El estrato estilístico [...se refiere...] a la formalización expresiva léxica y sintáctica, al arte combinatorio de las unidades narrativas, a los distintos procedimientos estilísticos.
- El estrato semántico o dimensión significativa, [...] con capacidad polisémica [...] es el que logra o patentiza "el asimiento expresivo del hombre y su situación dramática de ser-en-el-mundo". El discurso del cuento es susceptible de insertarse al contexto extralingüístico [...] (Figuerola, 1990).

### **Criterios de selección de los textos y las expectativas del lector**

El cuento literario colombiano de fin de siglo, en su pluralidad de formas y de mundos, surge y crece en varias direcciones como expresión de un mundo urbano reciente y caótico, novedoso, pero no espe-

<sup>1</sup> La formulación es similar a la de Todorov cuando distingue entre historia y discurso. El cuento es "historia": 'en el sentido en que evoca una cierta realidad', pero al mismo tiempo es también "discurso": 'existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe' (1970, p. 157).

ranzado. Las ciudades contemporáneas en nuestro país han propiciado escrituras que señalan e interrogan, enseñan e impugnan con diferentes acentos y múltiples perspectivas el sentido ético, cultural o histórico de los fenómenos humanos, sociales e históricos. Dentro de un panorama temático y formal muy amplio<sup>2</sup>, algunos cuentos se ocupan de penetrar las fibras culturales que anudan la telaraña de las violencias que construyen subjetividades y destinos. Se trata de la construcción de mundos posibles a través de la ficción narrativa, que convocan a la reflexión sobre la violencia, ya no rural y partidista, sino intraurbana, simbólica, virtualizada y propia de los procesos de globalización y fragmentación.

Este trabajo presenta el resultado parcial de un proyecto hermenéutico que hemos emprendido años atrás en torno a la creación de pensamiento social a partir de la mediación de la lectura del texto literario (Ricoeur, 1994: 222-261). Se trata de explorar la potencialidad epistémica y ética que la imaginación y el arte verbal de las narrativas colombianas aportan a descifrar nuestra cultura, a descifrarnos a nosotros mismos, las subjetividades que somos. La narrativa literaria nos interpreta e interroga, ofreciéndonos un saber acerca del mundo contemporáneo y los sujetos que lo habitamos. De allí nuestro interés por las ciudades, sus narrativas y sus jóvenes, cronotopos y sujetos, al parecer, indisolubles.

Nuestro objetivo en este caso es proponer líneas para la interpretación de dos cuentos propios de la narrativa colombiana de final de siglo: "Instrucciones para morir con papá" (1994) de Óscar Collazos, y "El castillo invisible" (1991) de Darío Ruiz. Estos textos indagan el significado e impugnan la espiritualidad de muerte de las ciudades colombianas. Unas ciudades que ya no son las ciudades todavía coloniales de mediados del siglo XX, sino que, producidas por y productoras de la cultura tecnológica de la globalización bajo esquema ideológico

<sup>2</sup> Panorama como el que se puede encontrar en las antologías que Luz Mery Giraldo ha compilado en *Antología del cuento colombiano (1975-1995)* y *Cuentos de fin de siglo*.

neoliberal, deliran ensangrentadas. Unas ciudades, que son tan jóvenes como sus muertos.

El ascenso social “fácil”, mediante procesos sangrientos o existencialmente desgarradores de arribismo delincuencial y de hedonismo criminal, pone en escena a nuevos sujetos sociales con formas de vida propias y sensibilidades particulares, que han terminado impactando y hasta imponiéndose en amplios sectores y ámbitos de la sociedad. Hace ya décadas que su presencia es indisociable de la comprensión histórica de las ciudades colombianas.

Esa realidad sirve de sustrato al cuento literario. En algunos casos como los que aquí seleccionamos estas narrativas se convierten en prácticas de producción de sentido y creación de pensamiento acerca de la que podríamos denominar una cultura y espiritualidad o “mística” de la muerte. La destrucción aparente de los mitos y relatos que subyacen a la barbarie y miseria de la modernización y del progreso, potencia la hegemonía de falsas y perversas utopías que moldean la cotidianidad. Esa es la materia prima que mastican y transforman estos artefactos narrativos.

Después de haber sido leídos y allanados en sus estratos constitutivos, con una disciplina a la vez rigurosa y ecléctica, sabemos que los cuentos no nos han arrojado a la misma realidad o materia prima que les pudo dar origen. En efecto, debe decirse que los cuentos han lanzado luz sobre aquella realidad y de algún modo la han transformado. Ya el narrador no es el mismo de antes ni el lector tampoco, y los cuentos, antes que envejecer mediante la lectura, han rejuvenecido, se han revitalizado y se aprestan a resistir al paso de los tiempos y su trivial alianza con la muerte. Al ir de adentro hacia afuera, del núcleo hacia la superficie y siguiendo el movimiento de estos breves planetas de la invención verbal, nuestro esfuerzo interpretativo quiere ponerse en diálogo con las esferas más amplias de las prácticas culturales y de los sujetos sociales, para los que resulta una necesidad y un desafío la significación de la escritura urbana.

Acaso, pronto vengan otros lectores que, entre las multitudes solitarias ciudadanas que no pueden o no saben tener acceso a ellos, arriesguen inter-

pretaciones más comprensivas y dicentes ante una realidad necesitada de artefactos para vivir a cambio del monótono y sangriento replicar de los artefactos de la guerra. Puesto que aún

es posible que los artefactos y artificios narrativos se sumen al qué contar, y que la orilla que se vislumbra en la orilla opuesta del escenario sea capturada de manera perfecta por el objeto que explora los secretos de la realidad y reivindica el poder del lenguaje, de la palabra y de lo imaginario. Es posible, también, que la casa construida testimonie nuevas y desconocidas dimensiones de lo real, susceptibles de ser expresadas con la palabra (Giraldo, 1997: 25).

### Oficio de sangre: reflexiones acerca de “Instrucciones para morir con papá”

Don Horacio, de 53 años, y su hijo Jairo, quien pronto será mayor de edad, son sicarios. El cuento desarrolla los momentos de una trayectoria por la ciudad y un diálogo entre ambos, que se interrumpe y recomienza en los entreactos del operativo criminal que va en proceso.

Inicialmente pasan por una tienda de barrio en la que Luz Estela, novia del muchacho, está empleada. Allí toman una cerveza, el joven fija una cita para la noche con su novia luego de entregarle mucho dinero. Después se detienen unos minutos a comer un helado en un *Ice Cream*. Completan su recorrido en una moto poderosa y nueva. Así llegan desde los barrios altos de la ciudad hasta la casa del magistrado Gonzalo Uribe, su siguiente víctima.

Los diálogos y la acción en buena medida giran en torno a los detalles propios de un “trabajo” que promete ser exitoso. Cuando llega el momento de dar el golpe, la historia se interrumpe y queda inconclusa sin que el lector sepa a ciencia cierta qué ocurrió. A juzgar por el título, debe inferirse que el operativo fue un fracaso y pierden la vida los sicarios.

#### Estrato narrativo

El narrador del relato acompaña la acción a la manera de un testigo impasible. Sus intervenciones

son puntuales. Por momentos se limita a precisar los turnos conversacionales entre los personajes. Su voz es un puente que se establece entre los sucesos y el diálogo entre los personajes con el lector. En otros momentos prolonga algo más alguna afirmación de los personajes, sus actos o sus percepciones. El narrador posibilita la continuidad de la acción o posee una información que antecede un hecho o pone en el contexto un objeto. Salvo en contados momentos, lanza suposiciones o afirma escuetamente lo que sienten, imaginan o piensan los personajes, e incluso llega a caracterizar sus actitudes con un juicio de valor, que sin embargo es impersonal, no emotivo.

El narrador procede mediante el encadenamiento de sucesos y situaciones de la narración mientras que ésta pareciera representarse por sí misma. Se va mostrando en forma directa cada situación frente a nuestros ojos. Al final, cuando se espera que se desencadene un atentado cuidadosamente preparado para el cual se han ofrecido con minucia todos los elementos, se hace evidente una estrategia de decepción ante la cual el lector debe responder. Un lector creativo debe sustituir al narrador pues éste ha desaparecido.

El lector entra a complementar las circunstancias de una inferencia propuesta desde el título y en algunos pasajes. Probablemente han sido reconocidos desde el anterior "trabajo" y los hombres sospechosos de la fonda "El Reposo" frustran el atentado y los eliminan, pero también es posible que otras circunstancias cierren la historia cuyo final se induce desde el título. Con seguridad cada lector puede ofrecer un final particular según se detenga a imaginar los detalles del desenlace.

Por el contrario, si pasamos al momento en el que el lector debe no solamente terminar la historia —que pudiera aceptar múltiples relatos circunstanciales—, sino que está obligado a tomar un punto de vista, la narración se interrumpe y cede el paso al cuestionamiento ético de la relación entre padre e hijo, y de la fenomenología del sicariato. La historia está abierta; no la presenta como algo concluyente o acabado, sino como algo necesitado de la participación epistémica y ética del lector.

### Estrato estilístico

En el cuento se presenta una secuencia narrativa de tres momentos básicos dentro de los cuales resaltaremos algunas funciones catalíticas<sup>3</sup>, ciertos índices<sup>4</sup>, roles actanciales<sup>5</sup> e informaciones que puntualizan un contexto y permiten "enraizar la ficción en lo real" (Barthes y Todorov, 1970: 9-43)<sup>6</sup>.

El primero podríamos llamarlo como preparatorio. Corresponde a las situaciones y al diálogo dentro de la vivienda del padre hasta cuando suben a la moto. El modo de estar vestidos, las fotos, las pistolas, las advertencias y los consejos del padre hacia el hijo son propias de un momento que el código penal denomina "concierto para delinquir".

Desde este punto de vista, la historia puede ser leída en un plano exclusivamente actancial en el que sicario viejo más sicario joven identifican al "beneficiario" (víctima) de su acción y se colaboran mutuamente para prepararla y llevarla a cabo. En el otro plano, el afectivo, se presentan elementos de un orden de mayor hondura humana. El sicario no es un clisé; es un ser humano capaz de admitir sentimientos de solidaridad, autoestima positiva o negativa, respeto a la autoridad paterna, cariño por el hijo, etc.

Así, desde el punto de vista de los caracteres, en este primer momento se introduce una doble información en la acción, que debe ser percibida. El padre y el hijo no solamente están abandonando la casa del padre, sino que al partir de allí se actua-

<sup>3</sup> Función: cierto segmento de la historia con unidad de contenido. Las funciones se dividen en funciones cardinales y catalíticas. Las primeras hacen referencia a un núcleo de contenido del relato, un fragmento que inaugura o cierra una incertidumbre. Las segundas, son complementarias o de detalles de la acción, que siendo subsidiarios tienen una gran importancia semántica y discursiva. (Barthes y Todorov, 1970).

<sup>4</sup> Los indicios remiten a un carácter, un sentimiento o una atmósfera. Tienen un contenido implícito. (Barthes y Todorov, 1970).

<sup>5</sup> Toda función se refiere a la acción de un personaje respecto a los otros en el relato. Estos son los actantes (Barthes y Todorov, 1970), es decir, expresándolo de la manera más común: se trata del juego de roles que se da al interior y que estructura toda narración.

<sup>6</sup> Debemos conectar este concepto de "informaciones del texto" con aquel otro de "repertorio" con el que Wolfgang Iser define el conjunto de referencias extratextuales que lo ponen en relación con sistemas de sentido de una época y con la intertextualidad. (Iser, 1987).

liza el hecho anterior del abandono del padre del hogar que el muchacho sí sigue compartiendo con su mamá como único hijo varón que les queda. También se sabe en este camino preparatorio que la víctima, a quien se le asesinará en su casa, es un hombre casado y con tres hijos. Igualmente se cuida el narrador de poner en la trasescena de la casa abandonada y durante todo el tiempo que durará la acción a la madre del muchacho rezándole a la virgen en aparente estado de ignorancia de cuanto está sucediendo:

—¿Le dijiste algo a tu mamá? —Pregunta a gritos el viejo. (Ya van sobre la moto).

—No, usted sabe como se pone ella cuando sabe algo —le informa—. Pero creo que se huele algo porque me dijo que iba a rezarle un rosario a la Virgen del Carmen (Giraldo, 1997: 111).

La casa y su abandono, la presencia de la madre en la trasescena vinculada religiosamente a la deidad femenina, y la ausencia/presencia del padre, son todos elementos que implican una dimensión simbólica en la narración que bien podríamos llamar arquetipal, mítica o irracional<sup>7</sup>.

La puesta en movimiento del operativo criminal es el segundo momento de esta secuencia. Lo concebimos durante todo el trayecto por la ciudad hasta cuando *les llega la hora*, es decir, cuando el atentado debe ejecutarse. La ejecución del atentado y sus resultados son a nuestro entender propios de un tercer momento en el que la presencia del narrador se diluye.

Esa puesta en movimiento de la acción criminal tiene varios trayectos catalíticos: uno, cuando se detienen en la fonda “El Reposo” y se encuentran con Luz Estela. Otro, cuando van a comer helado. El dinero, la cerveza, el helado, las imágenes de las

mujeres: Luz Estela y Rosa (incluso la madre en el primer momento) son índices y ellas roles actanciales que implican subjetivamente a padre e hijo en una desviación del objetivo instrumental de la acción. Es como si quisieran alargar el tiempo o aprovechar al máximo el que les queda para vivir y sentir las emociones enraizadas en el disfrute de la vida cotidiana, que cualquiera calificaría como paradójicas o contradictorias con las pasiones que pudieran agitarse dentro de un asesino antes del homicidio. Pero esto los hace “normales”, personas como cualquiera otra: un papá que merece respeto, un joven atractivo, un padre y un joven adulto que recuperan la infancia antes de ir al trabajo, al oficio de sangre, en el que por lo demás son fríos y eficientes profesionales. La narración no es irónica en esto; logra presentarlo todo con tan pretendida “objetividad”. Ésta es al final la que lo hace todo insostenible.

Durante el trayecto se acentúa la polaridad entre la acción y el discurso; se trata de dos planos de la narración: aquel del hecho criminal y este otro de la complejidad emocional, moral y simbólica de los personajes. La ambigüedad en los objetos de deseo llega a su máxima expresión e intensidad cuando el operativo criminal entra en su etapa de ejecución: *Nos llegó la hora* —advierte el muchacho. Esta sentencia contiene cuando menos dos posibilidades semánticas, que podríamos parafrasear así: “*¡Es hora de asesinar a Uribe!*” y también: “*¡Es inevitable, papá, vamos a morir!*”

La lucha entre los dos sentidos persiste. La narración naturaliza la intensidad moral del conflicto. Se hace escuetamente objetiva. El narrador sigue la ruta de los personajes absteniéndose de hacer algún juicio moral sobre ellos, por lo menos en lo que tiene que ver directamente con el homicidio que van a cometer. El narrador, por el contrario, humaniza y hasta pinta con bondad a los dos personajes: “Se impone el silencio entre padre e hijo. “Buen muchacho”, debe de haber pensado el viejo porque al descender desde los cerros hacia la parte menos empinada del barrio, aprieta con afecto la cintura del hijo” (p. 111).

<sup>7</sup> La función simbólica de esta etapa nos recuerda la “Morfología del cuento” en la que la primera de las funciones constantes que se encuentran en los relatos es: “Alguno de los miembros de la familia se aleja de casa”. (Propp, 1981: 38). Hemos mencionado en la primera sección la capacidad que tiene el relato literario para recepcionar las formas de la oralidad, transformándolas. En el cuento de Collazos la presencia de esta función, estudiada por Propp en el cuento maravilloso de la cultura popular rusa, fortalece la idea de una dimensión mítica propia del relato oral que resulta relevante en el estudio de la escritura literaria.

Pero estos protagonistas, a través del diálogo van siendo mostrados exactamente como lo contrario: como no protagonistas, o como antagonistas de ningún conflicto. Son personajes que actúan como determinados por un destino ineluctable que los hace tan perversos como inocentes. Víctimas de sus circunstancias, operan cuales piezas sustituibles en un ajedrez inconmensurable, imperceptible a la mirada, pero que controla la ciudad entera: son mostrados sin derecho a otra opción dentro de un engranaje criminal que “el jefe” gobierna a total discreción y que alcanza a controlar las conciencias y el lenguaje:

—¿Será que tiene problemas con el jefe?

—Yo nunca pregunto esas vainas ni me importan

—dice—. Arrancá, pues, y dejá de preguntar tanta pendejada (p. 115).

La narración, desde el punto de vista subjetivo, nos pone de cara a lo que podríamos denominar como polaridad de objetos de deseo: Luz Estela, objeto erótico o de vida vs. Uribe, objeto tanático, de destrucción. Al final, el deseo erótico se impone en el semisueño que acompaña a la acción en la conciencia del muchacho y el enunciado se detiene, bloqueando y a la vez liberando la enunciación y generando una indeterminación en la acción externa, un enorme vacío del texto, que lo desvertebra. La acción se detiene, el narrador huye y el escenario queda expósito de conclusión y de sentido. Queda en manos del lector. Su decisión es trascendental. Puede ser que el lector se comporte como el que imagina la prosa que cierra la historia y que simplemente culmina lo enunciado, o que además, entre en choque con la visión de mundo de la narración, reactivando la enunciación. De este modo, puede que el lector culmine el episodio faltante para dar algún tipo de desenlace a la acción como en las series policíacas de televisión o en el cine de acción, que siguen los habituales esquemas de lectura de los hechos criminales, pero también puede haber quien lea aquí una tragedia y cierre el vacío de desenlace haciéndose cargo de una catarsis que está en mora.

### Estrato semántico

Profundizaremos cuatro aspectos en relación con la dimensión significativa del texto en una lectura que va desde éste hacia el mundo: la intertextualidad del título, el inacabamiento del texto y la visión de mundo, la inserción en la dimensión mítica del relato, y por último, se esbozará la necesidad de emprender un proyecto hermenéutico sobre las narrativas del sicariato.

### La intertextualidad del título

El cuento de Collazos toma desde su título un camino de problematización del lector. “Instrucciones para morir con papá” no es un enunciado que sirva únicamente para que el lector infiera un determinado final a un argumento que deliberadamente se ha dejado inconcluso. Esta forma de titulación del cuento hace intertexto con esa modalidad de relatos que Julio Cortázar llamó “instrucciones”. Los relatos de instrucciones son textos que se burlan con sarcasmo doloroso de las atrofas del asombro y la sensibilidad que se apoderan de la cotidianidad de quienes hemos ido dando paso a un tipo de existencia en donde las rutinas más banales e impasibles se toman el control de la conciencia y el lugar de la imaginación.

Cuando hemos perdido la capacidad de llorar, de sentir miedo, de percibir que el tiempo no es necesariamente vida puesto que la cotidianidad —gobernada por el reloj— conduce inexorablemente a la muerte, se hacen necesarios algo así como ciertos aprendizajes muy prácticos para enfrentar las rutinas diarias. Lo que Cortázar hace con sus “instrucciones”, Collazos quiere proyectarlo sobre la cotidianidad de nuestras ciudades en las que el crimen se convierte en una vivencia cuidadosamente elaborada, un gran mecanismo que crea una atmósfera cotidiana densa y absurda, la cual ya somos incapaces de sentir. El cuento de Collazos, mediante el título, plantea una distancia en la visión del mundo entre el autor y el narrador. Lo que el narrador ve con total naturalidad y con el mismo desinterés entusiasta con el que el televidente obser-



va los programas policíacos, el autor lo ve de otro modo. Se quiere proponer una negación de lo que se ve, de lo que se padece dolorosamente:

Negarse a que el acto delicado de girar el picaporte, ese acto por el cual todo podría transformarse, se cumpla con la fría eficacia de un reflejo cotidiano. [...] Cómo duele negar una cucharita, negar una puerta, negar todo lo que el hábito lame hasta darle suavidad satisfactoria (Cortázar, 1970: 9).

### Inacabamiento del texto y visión de mundo

Pero proponer una catarsis entre otras posibilidades de lectura no es igual que proponerla mediante la escritura como estrategia del texto porque, como en este caso, el cuento no necesariamente ha de ser leído desde el eje dramático que requiere lo trágico. Provocar un vacío del texto y conducir al lector dentro de esta estrategia de decepción implica soltarle a éste la resolución de la acción, y hemos dicho antes que el lector bien puede, siguiendo los pasos del narrador y de su propia creatividad, acomodarle un final al cuento. Eso no quiere decir necesariamente que asuma la responsabilidad de una catarsis y que logre agregar un discurso nuevo y crítico al discurso del texto.

De este modo, el juego de narrar mediante una voz impasiblemente objetiva revela una incapacidad en el distanciamiento sobre la realidad. Por eso el vacío del texto expresa igualmente una imposibilidad de la voz narrativa para construir una visión de mundo suficientemente esclarecedora. El autor, a través de esta voz narrativa, quiere tomar distancia, y esto resulta significativo respecto a las narraciones etnográficas y algunas piezas literarias sobre el mismo tema en las que prima lo autobiográfico. En ellas se busca mostrar el mundo desde la visión que de éste tienen los protagonistas de la historia.

En este cuento, por el contrario, una voz narrativa diferente busca tomar distancia de la subjetividad de los personajes y de la acción misma. Es un intento novedoso y sin embargo incapaz de construir una postura con algún contenido axiológico frente a la realidad. La narración se ofrece con la conciencia de esta incapacidad. La voz narrativa llega a un

momento en el que ya no tiene más que decir y el autor/narrador desaparece. El hecho de que con posterioridad este cuento –con algunas adaptaciones– haya sido incorporado como el primero de diecisiete capítulos de una novela titulada “Morir con papá” (1997) muestra bien que el autor está insatisfecho con este inacabamiento del texto. Lo que a nuestro juicio ocurre es que en esa novela todavía no se resuelve la insatisfacción con la visión de mundo desde la cual se construye la historia.

Llenar la historia con un largo desenlace no significó una transformación ideológica, ni ética, puesto que toda la novela se cuenta desde el mismo ángulo, logrando que el contenido empobrezca la forma artística que sí se logró en el cuento. En éste, por supuesto, no solamente está implícita toda la novela sino muchas otras formas de culminación, pero la más significativa de ellas, a gusto o disgusto del autor, es que la visión de mundo de un narrador absolutamente objetivo –que ni siquiera ironiza– y que no tiene ningún compromiso moral, que parece un guía turístico que lleva a los lectores por un museo de las costumbres familiares de los criminales, es insuficiente para producir una experiencia catártica de una situación que lo requiere.

### La dimensión mítica del relato

En general, los estudios sociales sobre el fenómeno del sicariato han mostrado la ausencia o el antagonismo de la figura paterna en la familia del joven. Éste en buena medida es un niño abandonado por el padre consanguíneo y posteriormente maltratado por el padrastro. Junto a esta realidad viene pareja la fijación por la figura materna. El sicario es un niño-joven, que delinque, se hace ilegal y malignamente poderoso para vengar la violencia a que él y su madre han sido sometidos, buscando redimirla en alguna manera, convirtiéndose en el hijo-consorte:

...la madre constituye el referente silencioso y el personaje que, tras bastidores, articula el sentido de este drama. [...] En este sentido, debemos intentar comprender las razones por las cuales asesinar y morir ha sido el único medio para que un miembro de la pareja –la madre– pueda sobrevivir (Vélez, 1999: 329).

En el cuento de Collazos se da un juego de presencia/ausencia del padre que articula el sentido de la narración. Hay una relación ambigua desde el punto de vista de los roles. Se confunde en una misma figura la relación paterna con la relación jerárquica “laboral”, que mejor debería describirse como una forma de vasallaje. Confluyen en esa misma asociación isotópica los roles joven/adulto y los de instructor/aprendiz de un oficio. Todas concurren dentro de lo que podría presentarse como una forma normal y tradicional de socialización del varón. En efecto, Horacio es padre “bueno” y al tiempo jefe inmediato de Jairo dentro de la estructura de la banda de mafiosos y homicidas:

...existe una familia que es la de origen, en la cual el sicario asume las responsabilidades del padre, pero en la que parece no poder adquirir lo que la cultura le devuelve como identidad masculina, la cual intenta conseguir mediante su pertenencia a la banda y su relación con el “patrón” o jefe, que se constituye en el modelo de identidad (p. 368).

En el cuento el viejo tiene dos rostros. Por un lado es un tipo sentimental y miedoso que se admira por la astucia de su hijo que ya casi es un hombre, y teme simultáneamente que por alguna imprudencia le ocurra algo. En el segundo caso es un jefe pragmático, el intermediario eficaz de un poder superior que sabe que todo debe salir de acuerdo con los planes. Ese es el hombre que dice: “Los sentimientos ablandan”.

No obstante, en ambos casos se nota cómo los rasgos patriarcales de nuestra cultura (ellos están haciendo asuntos de hombres, las mujeres son para ser gozadas, compradas o para rezar) potencian ambas esferas. La estructura de subordinaciones y lealtades al gran amo –en la que entra el joven sicario y en la cual debe probar su masculinidad, agilidad y adultez– no tienen otra lógica que las relaciones patriarcales que caracterizan la familia tradicional.

Podríamos afirmar que en este fenómeno y sus reproducciones simbólicas y sociales se nota una destrucción del núcleo familiar tradicional. Una destrucción que no modifica sino que intensifica su lógica. La incrementa en la banda mafiosa. En este esquema de identidades y sensibilidades se

han venido estructurando y reestructurando las relaciones sociales de las ciudades colombianas en las últimas décadas. Se trata de una lógica perversa en la que los jóvenes inevitablemente pasan de ser victimarios a víctimas, y viceversa.

El cuento de Collazos problematiza este aspecto. Mediante la ficción permite ingresar la presencia de una ausencia: la del padre. Las relaciones entre la violencia homicida, que se entroniza en la cotidianidad, el arribismo/sobrevivencia delincriminal, la moral capitalista hegemónica del fin de siglo, que invita a consumir con opulencia, y la estructuración de las identidades patriarcales y adultocéntricas en que los colombianos hemos agrandado ciudades tan jóvenes como sus muertos, están vinculadas en la subjetividad del sicario con la polaridad entre las figuras materna y paterna. Por esta razón hay quienes, desde la perspectiva junguiana, proponen un psicoanálisis de la cultura, que ve en el sicariato un trasfondo mítico, arquetipal, que consiste en el retorno de los titanes: “Para el sicario la Virgen es el ídolo del cielo, la Madre el ídolo de la tierra. Ella es el argumento, simbólico o real, con el que justifican la acción” (Salazar, 1998: 198):

Debemos comprender esto desde la ley de la compensación psíquica, pues aunque toda la apariencia del sicario se encuentre inscrita en el orden patriarcal –sobre todo en sus valores– su marginalidad y el comportamiento que lo caracterizan hablan al mismo tiempo de su rebeldía contra este orden e incluso de su no pertenencia a él (Vélez, 1999: p. 361).

Cobra importancia entonces la dimensión de lo irracional de lo racionalizado que hace del sicario un emisario del inconsciente colectivo, el símbolo de la crueldad, el desenfreno y de lo sacrificial de la ciudad, al que están volviendo el rostro las narrativas, como hacia un imán inexplicable: “Los sicarios vuelven a significarse de esta manera como hijos primigenios de la Madre... hijos titanes... que sucumben a la muerte como el gran sacrificio en su nombre” (p. 375).

En el cuento de Collazos, en el fondo, padre e hijo sicarios, son hijos de la Gran Diosa Gea. Las oraciones de la madre a la Virgen, invisibles y silen-

ciosas, en la trasescena mítica, pero simultánea con el episodio sangriento, son escuchadas en el cielo y en lo profundo de la tierra. Con los sacrificios ésta se robustece y se rebela contra la fuerzas uranianas. La tierra tiembla desde sus sagradas entrañas. La ciudad se edifica después del temblor sobre la sangre de las víctimas; es pacificada con base en los preceptos de la razón y se moderniza, mediante planes que se quieren muy racionales. Pero, de nuevo olvidamos las fuerzas incontrolables de lo sagrado-femenino, y retornan de lo eterno los símbolos del inconsciente colectivo, sus emisarios; se trata del retorno de los titanes:

La muerte parece haberse amañado en nuestro pueblo, acurrucándose en sus jóvenes y adolescentes que podrían ser esperanza de un futuro diferente, pero que hoy se encuentran en la encrucijada entre la repetición de un mundo que nada les significa o la salida suicida en las que las fuerzas del exceso y la desmesura los atrapan, como en un remolino impetuoso cuyo centro es un vacío que los devora prontamente (p. 385).

### Un proyecto hermenéutico sobre las narrativas del sicariato

El sicariato es un fenómeno histórico psico-socio-cultural. Tiene su tradición y vigencia, es una de las realidades simbólicas más definitivas en lo que tiene que ver con la producción de las ciudades colombianas, el sujeto juvenil y sus narrativas etnográfica, literaria<sup>8</sup>, televisiva y cinematográfica. Pero

8 No debemos olvidar de qué manera el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán marcó un hito en la memoria colectiva de los colombianos y fue el acontecimiento –quizás el más importante del siglo XX– que determinó un cambio estructural en el significado de lo urbano, no solamente en Bogotá. “El día del odio” (1952) de José Antonio Osorio Lizarazo (1900-1964), “Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón” (1975) de Alba Lucía Ángel (1939-) y *El Bogotazo –memorias del olvido* (1983), sumada a la novela reciente de Arturo Alape (1938-) *El cadáver insepulto* (2005), son expresión narrativa de aquella ciudad que fue y que somos.

Del mismo modo ocurre con la figura de León María Lozano y sus “pájaros” en *Cóndores no entierran todos los días* (1971) de Gustavo Álvarez Gardeazábal (1945) y *Noche de pájaros* (1984) de Arturo Alape, que elaboran desde distintas perspectivas narrativas la ciudad que es controlada por las bandas de asesinos al servicio del establecimiento. Se trata de imágenes de Cali y el Valle del Cauca de mediados del siglo XX, que de nuevo interpretan una forma y un momento de la ciudad colombiana en su conjunto.

nos preguntamos: ¿Qué tanta importancia se le da a un asunto que pasó del escándalo y el asombro aterrador iniciales propios de lo que estremeció como una verdadera encrucijada moral de la sociedad, a ese lugar común y trivial en que lo fue convirtiendo la industria del espectáculo, sin que la constatación de esto último, nos termine de responder por la trascendencia y el significado de tal recurrencia monótona y obsesiva, propia casi de un narcisismo radical del mal en la conciencia colectiva, que al final parece no importarle seriamente a nadie?

En el epílogo de su *best seller*, que Alfonso Salazar tituló sospechosamente: “La resurrección de Desquite”, se preguntaba: “¿Qué los empuja a realizar los actos en que mueren?” Para responderse más adelante: “Las explicaciones son insuficientes”. “Es necesario ampliar las preguntas: “...¿Son estos jóvenes expresión de una nueva cultura, una cultura de la muerte?...”. La hipótesis que entonces formuló para responderse tantos interrogantes resulta hoy insuficiente. Él proponía que el acontecimiento masivo de jóvenes sicarios en Medellín en las postrimerías del siglo XX expresaba un fenómeno cultural regional más complejo frente al cual la realidad mafiosa operó más bien como un detonante que como una causa:

Nuestra hipótesis es que se ha producido un sincretismo cultural que ha dado origen al fenómeno del sicariato. Éste se configura a partir de tres fuentes culturales básicas para la constitución de las bandas: la cultura paísa, la cultura maleva y la cultura de la modernización (Salazar, 1998: 194).

En el caso antioqueño, “El día señalado” (1964) y “Aire de Tango” (1973) de Manuel Mejía Vallejo (1923-1998) son obras que antecederían a la imagen que Medellín evoca como epicentro de las “narrativas del sicario” desde los primeros años de la década del noventa hasta hoy. En realidad, las narrativas etnográficas con los relatos del *best seller No nacimos pa'semilla* (1990) de Alonso Salazar, entre otros, pero sobre todo, la avalancha de novelas producidas en un periodo relativamente breve: *El pelaito que no duró nada* (1991) de Víctor Gaviria, *La Virgen de los Sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Morir con papá* (1997) de Óscar Collazos, *Rosario Tijeras* de Jorge Franco (1999) y *Sangre ajena* (2000) de Arturo Alape, se convierte en un fenómeno cultural y literario, que debe dejar de percibirse como el tema del momento y como una oportunidad de ventas de industrias culturales, especialmente la del cine.

Quince años después de que las historias de “vida” y las hipótesis de Alfonso Salazar se conocieran, la persistencia del sicariato en las ciudades colombianas contemporáneas —que no solamente Medellín— refutan la explicación de la cultura regional paisa y de la subcultura maleva.

La reciente evolución hacia un tipo de criminalidad más especializada, más selectiva y más violenta, en especial en las grandes urbes, pone de manifiesto la ineludible relación que existe entre la problemática de seguridad del nivel nacional y su reflejo e incidencia en el nivel local. Los asesinatos a manos de sicarios o los asaltos armados mencionados evidencian la influencia que tienen en las ciudades las estructuras del crimen organizado y los grupos alzados en armas al margen de la ley (Rangel, 2005: 17).

Por eso, cabe preguntarse: ¿Tienen realmente algo que decir para su esclarecimiento las diversas apuestas narrativas que se producen sobre un mismo tema? ¿Acaso las narrativas del sicariato, en su profusión y desmesura, son ellas mismas expresión y continuidad del fenómeno espiritual que las inspira? ¿Es lo narrativo en sí mismo comprensión del fenómeno y esclarecimiento moral del mismo, o por el contrario, lo narrativo hace juego sutil a la huida de la razón en que el fenómeno mismo consiste? Este interrogante hace notar cómo desde el punto de vista científico: “...los estudios sobre el sicariato apenas comienzan, y que con excepción de los testimonios recogidos y algunos acercamientos desde la sociología es poco lo que se ha hecho...” (Vélez, 1999: 336).

Si bien, como hemos señalado, no ocurre lo mismo con los juegos narrativos que los distintos autores han puesto por obra, su reiteración en un tiempo relativamente breve contrasta con la escasez de los esfuerzos interpretativos desde el punto de vista de los estudios y la crítica literarios, que del mismo modo que las ciencias sociales se muestran rezagados frente a un fenómeno crucial. Es necesario emprender lecturas, no ya las espectaculares y momentáneas propias de la sociedad de consumo, sino aquellas que corresponden a proyectos hermenéuticos dialógicos y críticos, responsables y profundos.

## **La eficacia invisible de la dominación: reflexiones acerca de “El castillo invisible”**

### **Entrada al artefacto: la historia**

Una joven ha salido de la pobreza pues vive ahora en un opulento edificio de una ciudad que no se menciona. La causa de su éxito económico está en la relación que mantiene con un mafioso que proviene al parecer de su misma condición social. Tras dos años de viajes, placeres y lujos en su compañía, ahora se encuentra sola. Su soledad es causada por las condiciones de persecución y guerra que aquel libra contra la ley y otros enemigos, que lo han obligado a distanciarse y a huir constantemente.

En consecuencia, ha entrado en un estado de pánico y desconocimiento de sí misma en la soledad. Una vivencia de fragmentación humana. Su actitud de encerramiento y la impronta de sentirse ajena a un mundo que ahora la consume —al ser consumido por ella— terminan por marginarla del mundo real en un juego fantástico tenso de miradas sobre sí misma.

Su cotidianidad es ahora la absoluta incomunicación. En su existencia trivial y cotidiana se imponen realidades virtuales y fantásticas de todo tipo (el espejo, la música y el baile, los juegos electrónicos, el telescopio, los sueños y fantasías). En esta situación de enajenamiento y presidio en su “castillo invisible” encuentra una motivación para vivir en la mirada intrusa de un adolescente que por ratos la espía desde su ventana mientras ella baila para él.

### **El objeto del cuento: el narrador**

La voz narrativa en este cuento es la de un narrador que sabe más que el personaje y es capaz de ver incluso a través de las paredes y de su cráneo. La totalidad del discurso está garantizada por el seguimiento minucioso que hace el narrador de los sentimientos, las acciones, los pensamientos, los recuerdos y las fantasías del personaje. La voz del narrador se ubica detrás del personaje (Barthes y Todorov, 1970: 178); es una metac conciencia que logra incrustarse en ella y “mostrar” lo que ocurre en su aislamiento, en su silencio, en sus monólogos. Es como si ella misma

contara, pero ella no se narra, es narrada. El narrador expone, objetivamente, la intimidad y la subjetividad de quien es el objeto representado.

### El estrato estilístico

La lógica de las acciones y el mapa de las relaciones entre los personajes están determinados por un conjunto de referencias que se ordena en una secuencia narrativa, la cual impone repeticiones, grados y paralelismos entre los microrrelatos que acentúan progresivamente la sensación de arrinconamiento y de presidio, y en últimas de fragmentación o sin sentido que “Ella” experimenta.

La estructura del cuento normalmente ha incluido microrrelatos y progresividad. La secuencia de las acciones se desenvuelve desde una presentación o función inicial, que asciende hasta un nudo climático de máxima tensión o concentración de la intensidad, y finalmente se relaja en el desenlace o resolución del conflicto. En “El castillo invisible”, el narrador dispone de la secuencia narrativa de otro modo. La narración parece llegar a un nudo climático que no se interrumpe, que no se resuelve. El conflicto se pone en el interior mismo del personaje-objeto narrado, y sigue un curso tensional que se incrementa horizontalmente sin descanso alguno.

En efecto, mediante una disposición particular de los momentos de la narración, el narrador logra incluir al lector en una atmósfera de aturdimiento, dispersión de índices y datos, sobreposición de tiempos y alternancia o intercalación de relatos. La secuencia narrativa no es pura o lineal; sin embargo, nos atrevemos a esquematizarla:

- La narración se enmarca entre dos momentos. Al comienzo se trata de una exigencia del deseo por huir “y dejarse abordar en un bar por un desconocido”. Dicho de otra manera, ir en búsqueda de alguien que la observe y dejarse encontrar. El deseo surge como consecuencia de una sensación de fragmentación que amenaza con llegar a su límite. Así comienza la narración: “Ha llegado la noche. Y se siente al borde de una crisis de nervios. Como si algo, adentro de la estructura de su cuerpo, en la armazón de huesos, fuese a estallar

dejándola sin rostro, sin brazos, disgregada en miles y miles de pedazos...” (Giraldo, 1997: 29).

Al final, mientras baila para “aquel inesperado *fari*” que la observa desde una ventana, se disuelve en la fantasía de huir de su confinamiento agobiante. Se ha hecho visible para alguien, pero tal vez el límite ya ha sido sobrepasado. El conflicto se distensiona en el plano de la irrealidad, pero no se resuelve.

Entre estos dos extremos temporales aparece la secuencia y la incomunicación y agresividad que incrementa el conflicto:

- El distanciamiento y la incomunicación con su familia. A través del automóvil regalado y devuelto, y de las llamadas “mudas” que hace a su hogar paterno se marca un conflicto moral, social y político de hondas repercusiones.
- Viene entonces la separación voluntaria de sus amigas que han buscado una vía similar de ascenso social y frente a las cuales se impone el peligro de la envidia.
- Los incidentes con el portero, con quien no hay nada más que hablar que sobre electrodomésticos descompuestos, y a quien engaña y chantajea alguna vez haciéndose pasar por muerta ante las cámaras del circuito cerrado de televisión.
- En un plano similar se encuentran los guardaespaldas y las sirvientas, por quienes se encuentra asediada más que protegida, envidiada y burlada más que respetada como autoridad.
- La relación con aquel ausente, sin embargo omnipresente en todo, en los recuerdos, en las cintas de videos y todo lo demás. Él, a quien apenas la une un sentimiento ambiguo de terror y lealtad.
- Los juegos de maquinitas y las cintas de películas a través de los cuales se acentúa el carácter de irrealidad de *cuento fantástico* que vive.
- Los espejos, las fantasías, los sueños y los recuerdos, con la Reina Roja y la música en otro idioma que no comprende, que terminan por construir el espiral de irrealidad. Son los reductos finales del confinamiento, del pánico y la fragmentación humana que desembocan en las experiencias de la virtualidad y la escisión de la realidad y de la propia existencia.

## El estrato semántico

### **El narrador y la música: la palabra y la conciencia de la fragmentación**

Vale empezar por una comparación con algún pasaje de la novela *¡que viva la música!* (Caicedo, 1990). La comparación tiene que ver con dos elementos íntimamente relacionados: la postura del narrador y la conciencia de la música y del baile. La comparación de estos elementos en una y otra obra arrojarán, por contraste, significados importantes en la comprensión de “El castillo invisible”.

Nótese previamente cómo “Ella” no tiene lenguaje. Cuando el narrador indica: “Hablar no consistía en decir algo”, por lo menos debemos entender desde una visión panorámica del texto que su imposibilidad de decir algo está relacionada con no tener a quién decir algo significativo. Ante esta situación uno de sus recursos más importantes es hundirse en el aturdimiento del rock. La música expresa su vivencia incomunicable de fragmentación.

...apenas audible, como al través de una espesa muralla escucha una música: es un Rock reciente, lo reconoce porque ahora es de sus preferidos. Empieza con el estribillo de “Rock Around the Clock” de Bill Haley and his Comets y luego va empatando con instantes de otros Rocks, armoniosa y desenfrenadamente, hasta regresar finalmente a la música de Haley, y disolverse (Giraldo, 1997: 30).

La música puesta en el movimiento de su cuerpo, al fin y al cabo, es su única manera y posibilidad de hablar algo a alguien. Ese alguien aparece como un espía, un *voyeur*, desde la ventana. Ella no alcanza a decirse esto a sí misma. No lo verbaliza siquiera hacia su interior. Lo expresa a través del baile y en una escenografía absolutamente imaginaria, danzando su show y mostrándose a aquel que clandestinamente la toma en cuenta.

En la novela de Caicedo ocurre algo similar. “La Mona” en esa novela es narradora autobiográfica de su propia realidad; ella conduce y da orden a una historia resbaladiza. Ella logra, mediante la escritura, una conciencia propia del significado de la música y del baile.

Yo soy la fragmentación. La música es cada uno de esos pedacitos que antes tuve en mí y los fui desprendiendo al azar. Yo estoy ante una cosa y pienso miles. *La música es la solución* a lo que yo no enfrento, mientras pierdo el tiempo mirando la cosa... La música es también recobrado el tiempo que yo pierdo. Me lo señalan ellos, los músicos: cuánto tiempo y cómo y dónde. Yo, inocente y desnuda, soy simple y amable escucha. Ellos llevan las riendas del universo. A mí, con gentileza. Una canción que no envejece es la decisión universal de que mis errores han sido perdonados (Caicedo, 1990: 65-66).

La diferencia de uno a otro narrador es considerable. En la novela, el narrador reconstruye su conciencia en tanto desenvuelve los hechos. Por eso al final alcanza un juicio ético sobre su realidad, redactando un código o manifiesto contracultural. La Mona es sujeto de su narración, es un “Yo” construido a través de la escritura. En cambio, en el cuento de Ruiz Gómez, el narrador suplanta esa conciencia. En el transcurso del relato —por única vez— él se permite que ella tenga voz cuando inserta en medio de un recuerdo un diálogo entre la pareja. En ese único momento ella dice “Yo”, pero precisamente para desvanecer su identidad, su voluntad y su conciencia de sí en “Él”.

— ¿Has quedado contenta, nena? Me siento feliz de tenerte, creo que los dos nacimos para grandes cosas. El mundo sabrá mucho más de lo que queremos hacer. Esto apenas es el principio, contamos con colaboradores especiales, lo mejor. Hábiles con la pistola y la metralleta. Virtuosos con la dinamita. Sin agüero, nena, para hacer lo imposible. Todo el país llegará a respetarnos.

— Ya lo están haciendo, papi. No hay quien no te respete y admire. No hay quien no te tenga miedo. Y yo, papi, estaré a tu lado en lo que sea. Ya no tengo miedo...

— Así me gusta, nena, decidida (Giraldo, 1997: 37).

En conclusión, la postura del narrador se explica y se hace significativa toda vez que “Ella”, el objeto narrado, carece de subjetividad. Su experiencia es incomunicable verbalmente pues ella se encuentra

prisionera como una reina sitiada en su propio castillo de mudez e invisibilidad. Es prisionera de un aparente abandono, que sí es soledad, pero no ausencia del carcelero; padece de inexistencia, de miedo y está sometida a una voluntad ajena, la del amo que está lejos enfrentando una guerra. Las palabras “Ya no tengo miedo” se han puesto en el plano del parecer. En el plano del ser permanece el pánico, el silencio, el deseo y la fragmentación. “Ella” testimonia a través de la música y de su danza su condición de invisibilidad y de obediencia ante fuerzas superiores que la controlan desde la distancia. Testimonia la precariedad o minimización de su subjetividad.

El narrador se ha cuidado de no prestar la primera persona salvo para reafirmar esta condición. En las otras oportunidades se pasará de una constante tercera persona a un manejo hábil del discurso indirecto. El narrador se ha tomado el trabajo de decir lo que para ella es, aunque sentido y pensado, imposible de articular en un discurso consciente. Así se hace posible para el lector acceder a la palabra de lo indecible.

**“Ella”: o la eficacia invisible de la dominación**

La dominación tiene su mayor éxito cuando es introyectada por el subordinado, cuando éste teme y tiene como modelo de ser humano a aquel que lo domina. El subordinado construye para sí una imagen de la relación humana en la que se niega como sujeto. Una voluntad ajena —la del amo— condiciona incluso los planos más inconscientes del sentir y del pensar en la persona o grupo que es objeto de esta dominación. La relación de poder que de esto se deriva tiene como consecuencia la renuncia a sí mismo, o lo que es lo mismo, la sumisión. La sumisión se expresa entonces como lealtad incondicional. “Yo, papi, estaré contigo en donde sea”.

Este valor moral imprime el sello de la dependencia y la protección. La autonomía se pierde como con complacencia. Cuando “Ella” dice: “Ya no tengo miedo” (*ya no te tengo miedo*) está afirmando más bien que se ha acostumbrado a él, o que otros pueden tener un miedo mayor que el suyo. La lealtad, convertida en valor jerárquico por encima de

cualquier otra consideración moral, hace ambigua toda la tabla axiológica; es un anacronismo paradójico en la cultura contemporánea, que contiene un caudal de amenaza y de represión violenta. Siempre que se quebrante la lealtad hacia el amo, el amo desencadenará todo su poder de violencia, y a través de ella recompondrá su centralidad y altura infringidas. Siempre que hay una relación de lealtad de este orden, el polo dominado, objetualizado, de la relación, es víctima de ella así no lo enuncie ni lo piense. Esto no quiere decir que no lo sepa puesto que sentir es una forma de saber.

En el cuento todos los elementos: los objetos y las presencias reales o virtuales, son una prolongación del gran amo. Hay una dominación “transparente”, pero mediada de una manera muy sofisticada por la virtualidad tecnológica de los aparatos de reproducción de información visual. El amo, aunque no se sabe dónde está, es omnipresente. Todas las cosas y las presencias son maneras de ejercicio de su poder sobre “Ella”. De esto se deriva su posición y experiencia de extremada debilidad e irrealdad. Avasallada por los medios de información que reiteran los estados paranoides, y entregada sin otro recurso a fantasear en medio del lujo y la opulencia de quien está integrada económicamente en la cultura global, trivial y consumista de los *mass media* —el más concupiscente y vacío mercado de imágenes—, termina por construir la fábula de su “puesta en abismo” como su realidad.

¿En qué momento había cruzado el espejo y se había adentrado en este mundo vuelto al revés donde los gatos sonreían encaramados orondamente en los árboles al lado de los barbécus y donde los gansos desfilaban con sus armas al hombro a la entrada de las grandes mansiones, y las reinas, regordetas, iracundas, blasfemaban en medio del humo de las reuniones y desaparecían en helicópteros azules que se perdían en la noche y donde las palabras aparecían escritas al revés en los baños y en los automóviles, y los lagos de celofán brillaban tristemente sofocando el gemido de los condenados? (Giraldo, 1997: 40).

La intercalación que a partir de este pasaje se desarrolla con los relatos fantasiosos alrededor de

la “Reina Roja” conlleva a la construcción de un castillo invisible. Los relatos de la “Reina Roja” son un intertexto respecto al relato de “Alicia en el país de las maravillas”, pero la deformación a que está sometido en este texto incluye un procesamiento onírico del terror, una proyección de deseos y verdades camuflados en el estado de somnolencia.

En éstos, la Reina Roja ocupa la posición del gran amo. La imagen del rey, de padre y de adulto es asumida por la Reina Roja, una mujer con aire de mandarina asiática que despliega una fuerza de deseo y poder, promiscuo y cruel. “Ella”, una mujer joven a la que se le infantiliza, terminó viviendo en un mundo imperceptible en el que se muestra la ciudad íntima y la ciudad virtual como una metáfora de un castillo medieval dentro del cual los sueños son juegos oníricos de inversión de los roles de la dominación y de la crueldad. Es pues una proyección de lo mismo al infinito. El mismo esquema relacional patriarcal y adultocentrista de la lealtad, de la moral del amo. Se trata del ejercicio del terror y de la venganza del que ella pensaba: “... que eso era la madurez y que la muerte era así el resultado de la falta de inteligencia para resolver una encrucijada. Y también eso era la ciudad y eran los adultos”. (Giraldo, 1997: 33)

Pero el subalterno que es victimizado por el amo aspira mediante la venganza a ocupar la posición del victimizador. Esta inversión permanece latente e inercial y ocupa el centro de sus procesos oníricos. “Ella” sueña despierta con *collages* y sincréticas imágenes, en las que, a la postre, se trata de castigar a su amo agresor, tomando su lugar, invirtiendo la jerarquía pero manteniendo el mismo esquema de agresión. Uno de los relatos intercalados sobre la Reina Roja lo ilustra:

No fueron los hombres que lo amarraron, los hombres que le quitaron el pantalón y los pantaloncillos los que comenzaron a castigarlo: el verdadero ácido que fue volviendo aquel rostro bello en un rostro monstruoso, el cuchillo que cercenó sus cojones, fueron en realidad aquellas palabras iracundas, vengativas, que consideraban que en aquella ocasión la muerte hubiera sido un premio para aquel peón, pero dejarlo vivo y en esas con-

diciones era la sabia manera de recordar a todos lo que su justicia representaba desde aquellos lugares de sombras donde ella se metaforseaba en una dama común y corriente haciendo imposible su reconocimiento (pp. 46-47).

#### La ciudad de la lealtad y del terror

La moral del amo supone un doble movimiento. Una relación de dominación de arriba hacia abajo y otra correlativa de subordinación de abajo hacia arriba. El segundo movimiento implica la internalización del esquema de autoridad. En este caso, de autoritarismo. La relación de dominación es armónica siempre que el subalterno ocupe lealmente su lugar en la pirámide. Tal lealtad conlleva un nivel ascendente de disposición al sacrificio. El subalterno siempre tiene una deuda impagable con su amo. En este caso, la lealtad es premiada con dádivas, lujos, jerarquías o preferencias o premios que en todo caso se expresan como una delegación de un pedazo o pedacito del poder, el afecto y hasta la indulgencia del amo.

En caso contrario, el incumplimiento de la ley de la lealtad, ley que está por fuera o por dentro de cualquier marco jurídico, excita la reacción violenta y el castigo. Entonces la eficacia de la lealtad se corrobora con el terror que desata el amo sin contemplaciones y a veces con verdadero placer.

En el cuento, la ciudad, es decir la subjetividad misma, es construida, controlada y recorrida con los criterios de la lealtad y el terror. El cuento de Ruiz Gómez es pieza tras pieza un relato en este sentido. La lealtad del terror anula por completo la voluntad y la comunicación. “Ella” —la reina del castillo— se hace invisible, es anulada como sujeto; por eso ya ni siquiera se ve a ella misma y busca, para saber que existe que alguien la mire. El recuerdo de las fiestas criminales en las que el amo escoge una víctima entre los subalternos solo por diversión comunica la efectividad del terror. El amo lo escoge, le pide que opte por el sitio: “¿En el jardín o en el salón?”. Después suenan los disparos.

Y esa imagen regresaba a sus ojos a cualquier hora, instalándose con la laxitud de una costumbre que la espantaba, ya que, como había descubierto,



era la parte fundamental de aquel engranaje ante el cual debía jugar su estrategia, situarse en un punto que impidiera que la tocara, sobre todo en el vértigo incansable de venganzas llevadas a cabo con una desconcertante eficacia (p. 32).

### **El cuento como territorio simbólico de la ciudad (a manera de conclusiones)**

La ciudad y sus escrituras son del dominio del ojo y ya cada vez menos del oído. Son del dominio del olvido y el flujo del tiempo: del instante, y cada vez menos, de la quietud y la memoria. Son la simultaneidad de escenarios de las pequeñas y cambiantes historias de los individuos fragmentados. Son heterogeneidad cotidiana y veloz complejidad.


El cuento, como escritura, es una prolongación del espacio urbano, en cuanto espacio simbólico. Espacio que no solamente se hace múltiple en “la ciudad real” como por ejemplo entre espacios públicos o privados, sino que además se ensancha, fragmenta y globaliza en los entramados simbólicos y virtuales caleidoscópicamente en una permanente metamorfosis. Aún más, probablemente “la ciudad real” no existe puesto que si bien ella es un espacio concreto, es también y sobre todo un territorio simbólico puesto que este último es el que permite habitarla, proveyéndola de significado. Los cuentos de las ciudades y las ciudades del cuento expresan “esa voz tejida por la literatura” que Luz Mary Giraldo llama “ciudades escritas”: “La literatura de y acerca de las ciudades se fundamenta sobre las relaciones entre el sujeto literario y el objeto formado por el espacio urbano y sus habitantes” (2000: xiv).

Si lo que define a lo urbano está en los usos y sentidos que se le confiere al espacio y por los conflictos en torno a los cuales los ciudadanos entablan prácticas, discursos y otorgan significados móviles a su espacio, entonces la “forma urbana” no es algo dado u objetivo, sino que va por dentro. Es subjetiva: provoca y se manifiesta en actitudes, sensibilidades, imaginarios y múltiples lenguajes. Manuel Castelles define la “forma urbana” como: “La expresión simbólica del significado urbano y de la superposición histórica de significados

urbanos (y sus formas) determinados siempre por un proceso conflictivo entre los actores históricos” (1986: 407).

El cuento literario, por tanto (al igual que el periódico, la televisión o el cine) es prolongación (virtualización) del espacio urbano, pero es algo más que eso. Es ante todo una esfera verbal estética de la escritura, y para la lectura destinada a otorgar significado a la experiencia de lo urbano que tenemos los seres que poblamos las ciudades y en ellas convivimos, apenas nos toleramos o simple y llanamente, nos asesinamos. Es un escenario de disputa sobre el significado de lo urbano que las diversas prácticas, sentidos, discursos e imágenes proponen sobre nuestro cotidiano e histórico existir.

En relación con los cuentos “Instrucciones para morir con papá” de Óscar Collazos, y “El castillo invisible” de Darío Ruiz Gómez, el proceso de lectura nos permite afirmar que en estas manifestaciones del cuento colombiano, al finalizar el siglo XX, persiste una búsqueda de comprensión poética del fenómeno contemporáneo de la delincuencia arribista y del hedonismo criminal. Se trata de una búsqueda del pensamiento metafórico por expresar, comprender y tomar distancia crítica de la espiritualidad de muerte que constituye subjetividades individuales y colectivas.

Se trata igualmente de la constitución de un territorio urbano, simbólico, una producción de sentido y de lenguaje, mediante la escritura estética, que quiere dar sentido y significación a la experiencia de habitar ciudades en donde los agentes y las estructuras del crimen son modos de socialización (anti-socialización) que disputan la hegemonía de lo cotidiano. Se trata de la invención o de la apertura de una forma urbana desde la cual la inteligencia creativa se pregunta y resiste al aniquilamiento, al titanismo de la industria del asesinato que emana del inconsciente colectivo, a la irracionalidad de lo racionalizado, a la sacrificialidad inherente al mito del progreso, y a la eficacia invisible de poderosos y terroríficos mecanismos de la dominación, que se nutren de rupturas y persistencias del pasado y se orientan con sospechosa compulsividad sobre los sujetos juveniles. 

## Bibliografía

- BARTHES, Roland y Tzvetan Todorov (compiladores). (1970). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- CAICEDO, Andrés (1990). *¡que viva la música!* Bogotá: Plaza y Janés, Selección Cultura Colombiana.
- CASTELLS, Manuel (1986). *La ciudad y las masas*. Sociología de los movimientos sociales urbano-. Madrid: Alianza Editores.
- CORTÁZAR, Julio (1970). *Historias de cronopios y de famas*. Barcelona: Pocket Edhasa.
- FIGUEROA Sánchez, C. (1990). "El cuento artefacto: una estructura del cuento latinoamericano". En: *Revista Divulgación Cultural*, n° 2, Mayo. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- GIRALDO, Luz Mary (1997). *Nuevo Cuento Colombiano 1975-1995*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Ciudades escritas: literatura y ciudad en la narrativa colombiana contemporánea*. Bogotá, D.C.: CAB. Colección Pensamiento Latinoamericano.
- ISER, Wolfgang (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- ONG, Walter (1996). *Oralidad y escritura. Psicodinámicas de la palabra*. Bogotá, D.C.: Fondo de Cultura Económica.
- PACHECO, Carlos y Luis Barrera, (compiladores) (1997). *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana. Serie Estudios de Literatura.
- PROPP, Vladimir (1981). *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- RANGEL, Alfredo (2005). "¿Y la seguridad ciudadana, qué?". *El Tiempo*, viernes 9 de septiembre de 2005, Sección 1, p.17. Bogotá.
- RICOEUR, Paul (1994). "Mundo del texto y mundo del lector". En: Françoise Peras (compiladora), *Historia y literatura*. México, D.F.: Editorial Morata. Colección Antologías Universitarias.
- SALAZAR, Alfonso (1998). *No nacimos pa'semilla*. Bogotá: Cinep.
- VÉLEZ, Martha Cecilia (1999). *Los hijos de la gran diosa: psicología analítica, mito y violencia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia. Colección Otraparte.