

La ética literaria: el trance de la infancia en El Incendiado de Evelio Rosero

Joaquín Andrés Rueda Muñoz

TRABAJO DE GRADO
Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2014

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Emilio Sánchez García, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Alberto Bernal

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Tabla de Contenido

1. Prólogo a una lectura ética.....	5
2. Presentación de Evelio Rosero y El Incendiado.....	11
2.1 El devenir del autor	11
2.2 La estructura del estilo Incendiado.....	15
2.3 Breve reflexión sobre el realismo.....	21
3. La educación por el terror	26
4. El trance de la infancia	49
4.1 El alma del niño: el caballo, la gallina, el cóndor y las moscas.....	50
4.2 Los espejos o la crisis de lo idéntico.....	59
4.3 La memoria y la conciencia de muerte.....	67
4.4 El sentimiento heroico de ser niño.....	71
5. Conclusiones	84
6. Bibliografía.....	90
7. Anexos.....	93

1. Prólogo a una lectura ética

Durante mi experiencia en la carrera de Estudios Literarios siempre sentí una íntima inquietud respecto del para qué de la literatura, lo que en algún momento figuró como una pregunta sobre si era posible pensar una ética en el arte, particularmente hablando de la narrativa contemporánea que me permite reflexionar directamente sobre el contexto que compartimos. Cuando me encontré con *El Incendiado* de Evelio Rosero me impactó profundamente la pregunta que le hace Daniel a Sergio: “cuál es tu ética, si...” (297), cosa que me llevó a reflexionar sobre si se trataba de la originalidad, la verosimilitud, lo político en la literatura o su relación con la realidad. De esta inquietud surge este trabajo, que busca escudriñar la obra desde una mirada que analice su *ethos*, es decir, su propósito de crear una forma de habitar el mundo.

Para realizarlo quise desistir del dogma estético en el que lo que importa es el arte por el arte, pues calificar una obra únicamente por su valor formal resulta en una especie de castración. No considero que la forma sea el único espacio para la discusión estética, ya que destruye el potencial de “obra abierta” a la que se refiere Umberto Eco, es decir, de las múltiples posibilidades de transformación de la obra a través de la lectura, por medio de las diversas interpretaciones de su contenido argumental. Todo esto, sin caer en la creencia de que dicha condición es una indeterminación, puesto que “la apertura total sería la entropía total y, por ende, la apatía total para el lector” (Booth 72). Esta capacidad de transformarse está implícita en la estructura de toda obra, pues hay que tener en cuenta su capacidad de “ser-en-acto” y “ser-en-posibilidad o en potencia”, en el sentido de que ella misma construye los caminos de lectura por medio del estilo y la distribución de imágenes y signos, que la lectura puede reconstruir en la interpretación.

Mi interés no es tratar de definir el contenido de la obra, lo que equivaldría a valorar la obra desde unos criterios universales que se establecen como valores morales, en mi parecer en realidad son siempre personajes, tanto a nivel íntimo como cultural. No considero que haya un único sentido verdadero, en relación con mi preocupación por la ética literaria, en el sentido de que no vale la pena pensarlos como una verdad absoluta ya que sería llevar “adelante la búsqueda intrínsecamente simplificadora de cualidades que resulten buenas o

malas para todos los lectores en todas las circunstancias” (Booth 64), cuando lo que me interesa es analizar la capacidad de la obra de construir un *ethos* que se transforma tanto en el proceso de creación como en la recepción.

De esta forma, pienso trabajar inspirado por los planteamiento de Wayne Booth que considera que “uno de los principales argumentos a favor de una crítica ética de la narrativa es que las narraciones hacen y rehacen aquello que en las visiones realistas se considera las experiencias más primarias -y, por lo tanto, nos hacen y rehacen a nosotros mismos-” (Booth 26); es decir, que en la reelaboración literaria de lo que nos es familiar como contexto cultural se nos permite reconstruir nuestra mirada cotidiana. En este sentido es como quiero realizar mi análisis trenzando la forma y el contenido de la obra para indagar cómo reelabora la experiencia de la infancia como un espacio de reflexión tanto ética como estética.

Considero que una de las potencialidades -el ser en posibilidad- de la obra de Evelio Rosero es permitir a la novela recrearse en la lectura como un espacio de reflexión crítica, capaz de remecer la perspectiva íntima del lector que transforma, a su vez, por medio de su interpretación, el sentido no sólo de la obra sino de su contexto. Esto lo entiende Ludwig Wittgenstein, en su *Tractatus Logico-Philosophicus*, como la apertura del ojo estético que en el arte implica la transformación de la mirada, de una determinada manera de ser y estar en el mundo.

La ética de las transacciones narrativas, tiene que ver no solamente con los efectos que sobre los oyentes puedan tener las mentiras deliberadas o las visiones envilecidas (que serían análogas a la mentira o el maltrato de los pacientes por parte de los médicos), sino también con los efectos sobre los relatores mismos: toda historia contada con un compromiso genuino afecta a su relator tan completamente como afecta a los oyentes. (Booth 51)

Esta facultad de *remecer* resuena con la propuesta de Julia Kristeva respecto de la revuelta en la literatura, que se inscribe en la crisis y el conflicto de la humanidad, atravesada por toda una estructura unidimensional que reduce al sujeto a fuerza de trabajo y capacidad de consumo, lo cual anula su facultad interrogativa y crítica, en el sentido de que expresa la necesidad de crear otra intimidad para recuperar la posibilidad de ser de lo humano. Dicha

revuelta se caracteriza por resignificar una “intimidad sensible”, mediante la cual uno puede elaborar cuestionamientos, es decir “revalorizar *la experiencia sensible* como antídoto para el raciocinio técnico”. Así, según los planteamientos de Kristeva, la novela es el ámbito privilegiado de dicha revuelta, puesto que “la cultura de las palabras, la narración y la meditación que esta permite” (Kristeva 1999a, 15) da apertura a que la reflexión crítica sea posible, en contraposición a la cultura de la imagen, cuya velocidad imposibilita dicha aptitud.

Los pensamientos o las escrituras en re-vuelta, (...) intentan hallar una representación (un lenguaje, un pensamiento un estilo) para esa *confrontación* con la unidad de la ley, del ser y del sí mismo a la cual el hombre accede en el goce. Como ustedes saben, éste es percibido por la antigua norma como un “mal”; sin embargo, en la medida en que es pensado-escrito-representado, este goce es un atravesamiento del mal, razón por la que constituye quizás la manera más profunda de evitar ese mal radical que sería... el cese de la representación y de la interrogación (Kristeva 2001, 20)

Kristeva considera que la revuelta se concibe en paralelo con el proceso psicoanalítico, al desestructurar los moldes pre-establecidos de la psique mediante el lenguaje, que “obtiene una aparente regresión, un *estado infantil del lenguaje*” (Kristeva 1999a, 23), donde de lo que se trata es “de la obra de un sujeto –pero de un sujeto en proceso-; [que] logra alcanzar regiones peligrosas en las que la unidad se ve aniquilada a través del retorno a la arqueología de su unidad con el propio material de la lengua y el pensamiento” (ibíd.). En esta medida, tanto la creación como la recepción de la obra se relacionan -según Kristeva y sus planteamientos sobre la escritura en revuelta- en analogía con el planteamiento freudiano del “espacio analítico”, que corresponde a una rebeldía del sujeto que se apodera de su memoria para reelaborarse. Así, “es el recorrido de la memoria que retoma entonces la visión nietzscheana de un “eterno retorno” y que permite una renovación íntegra del sujeto” (Kristeva 1999b, 57)

la memoria puesta en palabras y la implicación de la pulsión en aquellas palabras, que otorgan un estilo, serían una de las variantes posibles de la cultura-rebeldía; no en el sentido del interdicto-transgresión, lo repito, sino en el sentido de la anamnesis como repetición, perlaboración, elaboración, o, si reemplazamos la problemática freudiana por la de Proust, más accesible para los literatos, en el sentido de la “búsqueda del tiempo perdido” a través de una enunciación narrativa (Kristeva 1999b, 58)

Considero que la facultad ética de la literatura es su capacidad de interrogar la realidad humana, de convertirse en un instrumento de la imaginación narrativa para producir en el lector una mayor disposición de relacionarse con el otro. Esto se relaciona con la revuelta en el sentido de que la narración permite al lector realizar una reflexión más atenta sobre sí mismo, en la medida en que se configura como experiencia de eco, donde lo que sucede en la obra -en este caso específico, la crisis de la infancia- resuena con las propias experiencias. Según Booth, “la virtud distintiva de la literatura es su capacidad de llevarnos a preguntas más que a respuestas, o la de abrir al lector a nuevas experiencias de alteridad, o la de despertar a los adormecidos y complacientes alternando inmovilidades anteriores” (Booth 68). Según el trabajo de Paula Andrea Marín, en su libro *De la abyección a la revuelta*, Evelio Rosero aborda

asiduamente la problemática de la violencia en sus obras: la violencia en la ciudad y en la provincia, en los pueblos; la violencia padecida en la infancia que deriva en una desilusión frente al mundo adulto; la violencia del narcotráfico y la violencia entre clases sociales; la violencia de las instituciones sociales, estatales -iglesia, familia, empresa privada-; la violencia del conflicto armado (Marín 36).

Sin embargo, aquí la violencia se entiende no como un sujeto histórico sino como las dinámicas de relaciones humanas, que se desglosa en diversas manifestaciones que dan un enorme abanico de tipologías; debido a esto quiero enfocar mi trabajo analizando cómo se expresan el conflicto y la crisis en el mundo a través de la mirada juvenil de Sergio, en relación con la educación a partir de las categorías que propone Johan Galtung. Su clasificación plantea que la violencia se manifiesta como un iceberg: en un plano visible, de forma directa, mientras que en el invisible, de forma estructural y cultural. La violencia estructural correspondería al fundamento que sistemáticamente niega los derechos y las necesidades humanas básicas. La violencia cultural, apoyada en el concepto desarrollado por Pierre Bourdieu, pertenece a las imposiciones simbólicas que naturalizan las relaciones de fuerza que las sustentan. Para diferenciarlas podríamos entender la violencia estructural como el conflicto entre clases sociales, sexo, etnia etc..., mientras que la cultural se manifiesta sutilmente en la introyección de las costumbres sociales hegemónicas. (Guerrero Barón y García Sánchez 15-17).

Quiero concretizar el problema evidenciando los mecanismos de relaciones entre la violencia directa y estructural, analizando su anclaje en la violencia cultural que se evidencia en la novela y extrapolando dichas correlaciones hacia una interpretación simbólica de la “realidad” o, mejor, el contexto cultural, de la Bogotá de finales del siglo XX. Aquí la intención sería interpretar y analizar los mecanismos de poder/saber, implícitos en la estructura social y pedagógica descrita en la novela, en relación con la violencia micro-social, entendida como dinámicas individuales y resultados de situaciones espontáneas-cotidianas, y la macro-social, que corresponde a la instrumentalización de violencias sistemáticas -que se aplica tanto para las organizaciones criminales como estatales- (Guerrero Barón y García Sánchez 18-19), queriendo proyectar dicha estructura institucional (el colegio) en la representación simbólica de la moral bogotana.

En el caso de Bogotá, la correlación entre uno y otro indicador [de violencia micro y macro social], por localidades, es del 94% [dicho estudio corresponde hacia finales de los ochentas]. Las localidades en donde se presenta una alta incidencia de homicidios instrumentales son precisamente aquellas donde se registra un mayor número de casos impulsivos, especialmente muertes por riña (Guerrero Barón y García Sánchez 22)

Sin embargo, hay que aclarar que dicha proyección no abarca ni representa la realidad total de la época ni de nuestra sociedad, puesto que el campo de análisis corresponde a la novela *El Incendiado*, que en todo caso es una obra de ficción y no parece tener pretensiones de ser un estudio sociológico, y en ella sólo se evidencia el caso específico del Agustiniense Norte y el barrio La Castellana, además de que el hilo narrativo corresponde a la mirada de un adolescente, una subjetividad en trance, inscrita en dicho contexto. Por ello, las relaciones entre las violencias micro y macro sociales se verán limitadas a una abstracción general de lo que yo interpreto, tanto en la novela como en la realidad histórica donde se ubica, como las dinámicas del terror en una aparente situación de postconflicto. Dentro de esta dinámica, mi interés es enfocar dicha proyección en relación con la violencia sexual, que no es inusual entre los jóvenes estudiantes de clase media-alta contra las empleadas de servicio, en la novela se manifiesta en el deseo mimético de los relatos de violaciones y el miedo que condiciona la violencia de Cocino hacia Trinidad. La razón por la cual quiero interpretarlo como representativo se apoya en la hipótesis del estudio “Violencia en contexto”, que plantea que

La conexión más eficiente en la sociedad contemporánea entre las violencias macro y micro son las multivariadas expresiones de violencia juvenil, dada por sus estructuras móviles y semi-organizadas que fácilmente derivan en situaciones permanentes o esporádicas de delincuencia que las hace proclives a verse involucradas en circunstancias violentas. (Guerrero Barón y García Sánchez 23).

En este sentido pienso realizar este trabajo, iniciando con una breve presentación de la poética narrativa de Evelio Rosero, su *ethos* y camino como escritor, analizando específicamente el estilo de la novela *El Incendiado* y su estructura, que se construye desde la relación entre la memoria y la escritura. En el tercer capítulo pienso reflexionar sobre las estructuras del saber/poder de la institución del Agustiniense Norte, que representaría el modelo de educación católica entrecruzado con el contexto violento de los ochentas y final de siglo, y sus efectos en la subjetividad de los jóvenes, para averiguar cómo es que la sexualidad y la violencia se condicionan una con otra en lo que llamaré la educación por el terror. A partir de estas reflexiones indagaré en el cuarto capítulo sobre la crisis de mundo que se entreteje desde la experiencia de alteridad, experimentada desde la diferencia entre los gemelos a partir de la muerte de Antonio Colina, donde el sujeto vive la crisis del yo entendido como “otro”. Todo esto para, al final, hacer una reflexión crítica respecto a la obra como un espacio de construcción de una *estética de la existencia* y una *ética de la ficción* que se presenta como *el trance de la infancia*.

2. Presentación de Evelio Rosero y El Incendiado

2.1 El devenir del autor

Evelio Rosero Diago nació el 20 de marzo de 1958, en Bogotá, y vivió buena parte de su infancia en Pasto, donde descubrió a la edad de doce años, luego de leer el Robinson Crusoe en la biblioteca de su padre, que quería ser un “escritor de oficio, que no vive de la escritura sino que sobrevive” (Caicedo) . En su adolescencia volvió a la capital, en donde terminó sus estudios básicos y secundarios –el colegio San Francisco Javier en Pasto y el Agustiniانو Norte en Bogotá- con un sin sabor en la conciencia debido a la institución católica, al extremo de que “decidió retirarse y acabar el bachillerato en colegios nocturnos y libres de educación religiosa” (Ortiz). Luego empieza la carrera de comunicación social buscando ejercitar su escritura, pero termina abandonando el estudio debido a que cae en la cuenta de que “la novela es una amante que requiere toda la atención” (Marín 31), por lo que decide dedicarse a la escritura, a pesar de su precaria situación económica.

Como escritor, se inició con la publicación de algunos poemas y cuentos, como el relato “Ausentes”, que obtuvo su primer reconocimiento con el premio nacional de cuento Gobernación del Quindío, luego su novela “Papá es santo y sabio”, con el premio internacional de novela breve La Marcelina, por lo que Rosero decide viajar a París y luego a Barcelona, pues “su sueño de ser escritor le había dictado, como regla fundamental, residir en Europa, como otros escritores latinoamericanos, para formarse en el oficio” (Vimos)(sonata a seis). Durante este proceso Rosero, se enfrentó a una crisis económica, y allá resultó tocando “la flauta para ganarse el pan del día. “Vivíamos muy mal y tomábamos vino *peleón*, así le decíamos porque era el más barato y el que podríamos adquirir” (ibíd.). Pero, a pesar de la dificultad, jamás desistió en su escritura; en este contexto nació la trilogía “Primera Vez”, conformada por Mateo solo (1984), Juliana los mira (1986) y El incendiado (1988).

La novela Juliana los mira quedó de finalista del premio Herralde de novela, lo cual llevó al autor a entrevistarse con el dueño de la editorial Anagrama, quien estaba interesado en publicarla; sin embargo, Rosero declinó debido a que “estaba escrita en español, había sido *traducida* al español, un lenguaje comercial, que en muchas cosas le quitaba el ritmo y, con

él, el sentido de lo que yo había querido decir” (ibíd.). Aquí es donde se evidencia su *ethos* como escritor: Evelio responde negativamente a las dinámicas comerciales, tales como “la figura del joven escritor que venía a reemplazar a la ya *vieja estatua* de García Márquez y todo tipo de realismo mágico” (Marín 32) que dan reconocimiento a la literatura que se acomode a las estrategias editoriales. A pesar de haber renunciado a las editoriales para su publicación, jamás lo hizo a su escritura:

¿Desistir por qué? ¿Porque nadie escribía sobre mis obras? No. Yo tenía a mis amigos que me leían y eso es suficiente, mucho más que miles de lectores. Tuve momentos de depresión y de crisis, por supuesto, y eso hace mella. Que uno no reciba un comentario ni una reseña sobre lo que publica no deja de ser desconcertante. Pero mi interés no ha sido ser famoso. A mí me gusta escribir. No podría explicar mi vida sin la escritura. (Ortiz)

Luego de la trilogía “Primera Vez”, especialmente después de terminar *El Incendiado*, Rosero entra en una crisis, su primer y único bloqueo como escritor, afirma él mismo, la cual se hace explícita en su texto “La creación literaria”, que apareció en el Boletín Cultural y Bibliográfico (# 33) en 1993, donde plantea cierta “irresponsabilidad” del escritor que “aborda una creación literaria [sin] ningún encadenamiento ideológico de ninguna índole”, a partir del cual considera que la liberación del escritor implica decidirse por los estímulos de su intimidad, que “obedece, por cierto, a algo más urgente, a algo que muy posiblemente el mismo caos de la realidad necesita para explicarse y recuperar el equilibrio”. A partir de esta posición es cuando concluye que “el asunto de la hoja en blanco solo lo resuelve uno mismo, con base en las propias experiencia y en la propia disciplina” (Caicedo). Finalmente, gracias a esta disciplina y a cierto azar -fue una casualidad lo que lo llevó a participar en varios concursos-, es reconocido en 2007 por la novela *Los ejércitos*, que recibió el premio Tusquets de novela.

La novelística de Evelio Rosero atraviesa narrativamente las distintas formas de violencia que se experimentan en nuestro contexto social e historia, en la medida en que “la novela es algo vivo, nos señala sus derroteros, a veces inusitados, y los escritores parecemos al fin sólo mediadores de una memoria colectiva que dictamina las cosas.” (Sotomayor). Dicha mediación del escritor se establece en relación directa con su intimidad, lo que se evidencia en la trilogía “Primera Vez”, que da cuenta de “la entrada del individuo en las dinámicas de la cultura (familia, educación, convenciones sociales) [que] es violenta y va en contra de la

plenitud del tiempo de la niñez y, por extensión, contra la plenitud y realización del ser humano” (Marín 36), temática que se relaciona directamente con las propias experiencias en la infancia de Rosero. Para él “la literatura es un trabajo salvaje, de imaginación y al mismo tiempo de razón, de mantener un equilibrio lúcido” (ibíd.) que entreteje tanto su intimidad como el ejercicio consciente de construir una ficción. De esta forma afirma que

La realidad de la ficción, cuando escribo, es más real que la realidad que vivo. Así tiene que ser. Aunque esté trabajando con base en personajes de la infancia, de mi pasado, o plenamente ficticios, ellos se imponen. Tienen más sangre y carne y huesos que los seres reales que me rodean, más vivos que yo mismo. Si la realidad de la ficción, de la novela, coincide con la realidad presente, pues tanto mejor. Pero lo único determinante es que el trabajo de escritura está más vivo, y es más real que cualquier otro aspecto de la realidad. (Junieles)

Dentro de la poética narrativa de Rosero se plantea otra forma de aproximarse a la realidad, en la medida en que la literatura lo introduce “a uno en un mundo tal vez más real que el mundo que a uno lo rodea mientras lee” (Marín 36). Esto despierta en él cierta sensación de que sus novelas están vivas: “Para mí, al poner punto final a *Juliana los mira*, quedó el alivio del convencimiento de la vida de Juliana; su vida es más viva que yo; de hecho, yo estoy más muerto, ella no; así tiene que ser” (boletín 33). Esta vida de la novela se puede evidenciar en la razón que da Rosero respecto al título de la novela *El Incendiado*:

El título de una obra nace sobre todo de su historia, su ambiente, sus personajes. Y los personajes de la obra, los estudiantes del Agustiniiano, jamás llamaría a Cocino el Incinerado. Lo llamarían, lo “apodarían”, mejor, después de su muerte, *El Incendiado*. (revisar anexo)

Esta vida de la novela también se puede interpretar como la facultad de la obra de ser más allá de la intención del autor, su capacidad para transformarse y devenir en otra según la interpretación y participación activa del lector. Para Rosero “siempre los lectores de una obra son otros creadores, y eso hace de la literatura un arte de interacción permanente, un arte vivo” (anexo).

Ya sabemos que a cada autor lo determina la individualidad de su vida, sus sueños, ambiciones, su desperdicio de días, amores y desamores. Pero el escritor es también un transportador de mundos, sólo que ciego. Sus pasos son a ciegas. Su voluntad inicial nunca

prevalece; los aparentes *nuevos derroteros* a la vuelta de cada capítulo son en realidad la memoria invisible que se impone. El escritor es el títere del todo y la nada, es el muñeco del ventrílocuo... (Diago 1993)

De esta forma, para el autor, “la literatura es una rebelión, un no estar de acuerdo no solamente con el entorno, la realidad, con los demás, sino con la misma literatura (ibíd.). Este efecto de rebeldía Rosero lo expresa como un remecer al lector por medio de una descripción de la realidad “de manera descarnada, [para] que el lector se cuestione a partir de lo leído” (Marín 37). Esto lo logra, según la lectura de Paula Marín, mediante una elaboración de las

problemáticas asociadas al proceso civilizador, a la forma en la que el individuo empieza a ser parte de una cultura y la forma en la que el individuo empieza a ser parte de una cultura y a la forma en la que Colombia recoge dinámicas culturales pre-modernas (conservadoras) en la evolución de este proceso y, actualmente, elabora una propuesta novelística que evidencia de manera brutal en la que este mismo proceso se ha degradado hasta derivar en formas de plena barbarie. (Marín 39)

Rosero en su novelística profundiza en las distintas dinámicas y problemáticas de la violencia; así, en la trilogía “Primera Vez” se evidencia cómo “la violencia padecida en la infancia que deriva en una desilusión frente al mundo del adulto” (Marín 36), mientras que en otras novelas, como en *Los ejércitos*, se describen las consecuencias humanas que están atravesadas y encerradas por el conflicto armado. Algo que es constante en varias de sus obras es el olvido colectivo, sea el caso de *El Incendiado* respecto de la memoria de Antonio Colina, o el de *Señor que no conoce la luna*, donde los desnudos olvidan la razón por la cual viven encerrados y los violentan los vestidos. Para Rosero, “si no se corrige la conciencia del pasado el presente no tiene asideros, seguirá resquebrajado” (Sosa 2012).

Los temas “a medio camino”, que no son tan... determinantes, tarde o temprano los desecho. Aguando sobre todo el escalofrío total, una especie de rebelión contra algo, o alguien, incluso yo mismo, contra lo instaurado. Y un deseo —general— de luchar contra el olvido, edificar el pasado, otra vez, y vivificarlo mucho más que el presente. (Junieles)

Esta facultad de remecer al lector, Rosero la expresa como su parecer respecto del compromiso que tiene su literatura con la realidad; allí plantea que puede modificar la conciencia, a través de una interrogación que entabla un diálogo oculto, por medio del

libro, “que el lector se cuestione a partir de lo leído” (Marín 37). En esta medida es como Rosero encarna en su novelística una responsabilidad con la memoria colectiva, en la medida que su literatura no es una evasión sino otra forma de asumir la realidad.

Nunca he pensado que la literatura sea una evasión de la realidad, por más que uno hable de un sueño o de un gato hablando en un cuento de niños que no tienen ataduras de ninguna índole, de una u otra manera está respondiendo a la realidad que vive. La literatura es una manera de mostrar lo que está pasando, no es una evasión, es una manera de asumir la realidad. (Sosa 2007).

2.2 La estructura del estilo incendiado

La novela está dividida en diez capítulos no numerados, cosa que puede interpretarse como la capacidad de reproducirse hasta el “infinito”, puesto que el estilo enmarcado desde la memoria, la narración de experiencias de vida y el final abierto podrían llevarla a continuar hasta la muerte del narrador (Sergio, el mayor por un minuto de los gemelos), quien obsesivamente se esfuerza por expresar sus recuerdos para recuperar o purgar la memoria de Antonio Colina, mejor conocido en la novela como Coci/Cocinero/Cocino/Toño, que muere apuñalado y luego es incinerado, estando en segundo de bachillerato, y que todos los profesores y amigos del colegio olvidan a pesar de haberle hecho tan miserable la vida. Los capítulos varían por las distintas edades, o presentes narrativos (que corresponden a los 14, 18 y 29 años) que atraviesa Sergio: la novela se construye como un eterno retorno en la memoria, donde la escritura “continú[a] como la prolongación de nuestras experiencias remotas” (149), que se experimentan como una yuxtaposición temporal entre un presente escritural -el de Sergio frente a la máquina de escribir- y el pasado narrado en presente, que corresponde a las constantes retrospectivas a los catorce años, a segundo de bachillerato y todo lo que aconteció alrededor de la muerte de Antonio Colina.

Dicho entrecruzamiento se evidencia cuando Sergio finge leerle a Daniel, su hermano menor, sus memorias, en donde el juego de trenzar el pasado y el presente narrativos mezcla los tiempos, al punto en que el pasado adquiere otra forma de vivir el ahora, es decir que se experimenta cierto proceso mnemotécnico en el cual el presente obtiene otra manera de mirar el mundo a partir de una resignificación del pasado:

Finjo que leo un párrafo de la página que tengo enfrente (pero que no está escrito, o sólo en mi memoria porque ya no logro intuir si podré llegar a escribirlo) (...) Me detengo y ya no logro imaginar las palabras que aún no han sido escritas. (197)

Analizando la estructura y orden entre los capítulos es interesante ver cómo en el primero nos encontramos con un presente que se narra a sí mismo, el de Sergio con sus catorce años; luego, ya en el tercero, Sergio narra estando en sexto de bachillerato y de dieciocho años; y hacia el séptimo, que da apertura a un epílogo compuesto por los siguientes, se entrelaza desde los veintinueve años y el constante retorno al pasado para entender cómo se llegó a ser lo que ahora es. Sin embargo, dichos saltos temporales no son simétricos o lineales, en realidad se experimentan las regresiones como un ejercicio de fragmentación que quiebra la cronología, es decir la narración que justifica una identidad desde los recuerdos, para abrir un espacio de reflexión donde la subjetividad del narrador cambia, dando el caso en que el efecto de rememoración se proyecta como en el que:

Yo estoy recordando lo sucedido en Segundo de bachillerato, [y] es justo que viva y piense como pensábamos y hablábamos entonces, Dani. Esto no es un poema, es una crónica (...) Y te sigo escribiendo de esta manera, acaso maligna (según tus palabras), acaso penosa y a veces ingenua, porque así éramos en tiempos de Coci, porque tengo la sangre empapada en recuerdos (...) Es más: de tanto escribir sobre niños me he convertido en un niño (...) me he transformado en voyeur (...) (148).

Aquí lo interesante de este reconocimiento como “voyeur” es que, a diferencia de ser aquel que escudriña y espía la vida íntima de los otros, en este caso se expresa como una obsesión o necesidad de acechar el pasado para reconocerse a sí mismo; es decir que Sergio es voyeur de sí por medio de una escritura en trance que lo lleva, atravesando las distancias entre las edades, a volver a ser niño mediante sus propios recuerdos y de cierta autoconciencia narrativa que le permite “comprobar que es plenamente posible volver a encontrarse en una página escrita, a pesar de que uno haya olvidado o creído olvidar para siempre. Es vivir otra vez” (151).

De este proceso de transformación dentro de la subjetividad del narrador, que se caracteriza por ser un devenir en retorno del adulto que se convierte en niño mediante un trabajo

consciente en su memoria, se desprende una autoconciencia narrativa que entraña todo el estilo de la novela, en donde el narrador toma unas decisiones estilísticas basadas en su experiencia: “antepongo la descripción burda y fácil; es una elección que me ayuda a evadir la confusión de sensaciones” (158); y, sin embargo, en diversas partes de la obra describe con el lenguaje épico de Homero “-el anciano y decrepito guía del absoluto misterio poético” (234)-, e incluso hay espacios donde el narrador lo invoca –“que hable Homero, que hable” (117)- debido a que las memorias de su infancia están íntimamente entrelazadas con su lectura: “la leí por primera vez en Segundo, antes de que Coci muriera, y aún la sigo leyendo, al revés y al derecho, eternamente, la *Iliada* y la *Odisea*, en todas direcciones” (59), dándose el caso en que el narrador percibe sus propias experiencias desde ambas obras, como en el caso del partido de fútbol, la pelea entre el Tártaro y Coci y otras anécdotas en que: “así lo vi yo, así lo entendí yo, que me encontraba ahogado en la *Iliada*” (135).

La novela, desde la conciencia narrativa de Sergio, se construye como “las ochocientas páginas que decidí suprimir, concebidas para matar un recuerdo, incendiándose como Cocino, haciendo honor a su título” (312), “porque ésta será la única y última obra estilo *Memorias que Sergio tu hermano escribirá*” (283). Lo interesante del estilo de la narración, además de los juegos temporales y la apropiación del lenguaje del niño, se encuentra en la conciencia de la escritura como un diálogo, o puente de comunicación, donde “lo que pasa es que yo cuento a pedazos, viejo, poco a poco, para que tú sientas lo que nosotros y te metas con nosotros en esa sala y en esa tarde y en ese hielo (...)” (89); este juego entre el autor y el lector parece dirigirse principalmente a Daniel, pero cuando este deje de leer lo que escribe su hermano, Sergio se comunicará con la memoria de Cocino:

es su presencia incorpórea vengadora enloqueciéndome-empujándome los dedos y dictándome sus palabras –las palabras que tú lees, Dani-, instigándome a recordarlo aún yo no lo quiera porque sencillamente no quiero morir con él y en él a la hora de su muerte amén (185).

Siendo “La muerte (...) el único acontecimiento que carece de pasado y futuro y que encarna lo “desconocido” por su cualidad de ser *incognoscible*” (Bauman 2007, 46) desde

la preocupación por la memoria, que en Sergio alimenta el oficio de su escritura, la muerte de Cocino significa para la conciencia narrativa de la obra aquello que es inenarrable, “Hubo un tiempo inenarrable, donde sólo buscábamos en el pasado –como buceando en lo más espeso de cualquier pantano- la inexpresable figura de Cocinero, rememorándolo atónitos...” (232), razón por la cual el narrador se explaya con mucho detenimiento en todos los demás acontecimientos que rodearon la vida de este, para así aproximarse desde el contexto a dicho episodio que finalmente se resuelve en una simple página. Entonces la muerte, o la otredad que despierta a partir de su percepción, abre en la conciencia una preocupación y una búsqueda por tratar de entender el porqué del asesinato, y el porqué del olvido colectivo, de tratar de significar desde la escritura y la reflexión aquello que es inexpresable.

La presencia de lo desconocido, lo incognoscible e imprevisible son los principales estímulos que proyectan el miedo -sea en relación al cuerpo físico, a la naturaleza o a la relación con los otros-, es impactante como la “idea” del futuro encarna fuertemente su representación. Dicha representación afecta directamente toda la organización del mundo, en el sentido de que en la educación misma se busca configurar una visión, estructurada desde la “*seguridad de los cuerpos y de las extensiones de estos*” (el hogar y el trabajo), para fabricar en los individuos cierta conformidad en el “terreno de la *protección*” personal que, a pesar de brindar una seguridad o control sobre la vida –sea en términos económicos, sociales o de salud-, no logra solucionar las verdaderas causas de las ansiedad y temores por el porvenir. Lo interesante de este asunto es que se relega a “los individuos la búsqueda, la detección y la práctica de soluciones individuales a problemas socialmente producidos”. (Bauman, Miedo Líquido 2007, 175-179).

La muerte tiene un lugar “espectacular” dentro de la sociedad del consumo, como un hecho que no nos implica ni afecta. *Los que mueren son los otros*, experiencia reforzada cotidianamente por los medios de comunicación a través de una cierta banalización del horror que nos muestra la destrucción con la misma indiferencia que una jornada deportiva. (Orellana 500)

El proceso de escritura que se desenvuelve a lo largo de la novela es una interiorización, no solo de la memoria sino también de la relación entre la identidad y el lenguaje; es decir, un proceso creativo en donde el narrador adquiere la conciencia de cómo las palabras que

usamos hablan de nosotros mismos. Lo interesante es que dicho entendimiento hace que dentro de la memoria el sujeto narrativo sufra un desdoblamiento, en el que la escritura se experimenta como una apropiación del lenguaje que usa el prójimo, mediante un obsesivo escrudiñar los recuerdos, haciendo que la voz de Sergio, para contar la muerte de Cocino, constantemente mude a la de la abuela de Coci, para narrar aquello de lo que no fue testigo, o mezcle su palabra con la de su hermano o algún amigo para narrar una conversación o un chisme.

En este sentido se expresa cierta polifonía en la que se explora la relación del yo con el otro, al punto en que el narrador se pregunta “si mi única realidad consiste en poder transfigurarme en todos, y que ésa es mi identidad total” (155), pero cuya totalidad no se expresa como un todo homogéneo sino que se experimenta desde la diferencia, empezando por las conciencias de los gemelos: la percepción de que el hermano, a pesar de ser idéntico, es radicalmente distinto.

La unidad del ser hablante, sellada por la conciencia, es atravesada por un haz de biología y de sentido, de tal manera que nuestro aparato psíquico está constituido por series de representaciones heterogéneas. “Nosotros”, “yo”, están formados por múltiples facetas, y esta polifonía que nos deprime o nos hace gozar, que nos anula o nos glorifica, resuena en la polisemia de nuestros intercambios verbales, extrae el pensamiento de las sujeciones racionales y sintoniza a un sujeto excentrado con los latidos del ser. Escribir y/o pensar puede volverse, en esta perspectiva, un cuestionamiento permanente tanto del *psiquismo* como del *mundo*” (Kristeva 1999b, 39).

La polifonía se podría entender en el sentido de que la multiplicidad de voces nace de un ejercicio de traducción parecido a la experiencia del autor que deviene en su personaje, pero que, siendo que la escritura y la memoria son una misma, se experimenta como una toma de conciencia de que los otros también habitan el yo. Esto se expresa en el noveno capítulo cuando narran el chisme de la muñeca inflable y el Renco, donde las voces de la conversación se transforman en otra forma de narración:

¿Y tienen ruido? ¿Cómo así? Bueno, me dices que llevan perfume, pues yo pregunto si llevan también ruido. ¿Qué quieres decir? Que si lloran. ¡¿Llorar?! Cálmate Dani. Bueno,

yo pregunto: ¿es que son mudas, no gritan? ¿Es que quieres una recién nacida, qué es lo que quieres, te burlas de mí? Que te calmes Daniel. Sí, de verdad, frescos. Frescos. Frescos. Yo sólo pregunto: ¿Suenan? Y qué quieres, ¿Qué se lancen un pedo a cada hora? Bueno, yo solamente he preguntado: ¿Gimen ellas? ¡¿Gemir, gemir?! Gemir, sí, eso es lo que yo digo. ¿Las quieres para sordos? Bueno, ahora tú te burlas de mí. Entonces reconoces so zumbón que antes te burlabas tú de mí (...) (258)

Dicho habitar el otro dentro de uno se expresa de manera doble: por momentos la narración se desdobra del yo (Sergio) al nosotros (Los Mellizos), de manera que las identidades se mezclan en una única voz, como en el caso anterior, del cual Sergio comenta: “me gustó la forma como lo contamos, viejo. Nos compaginamos” (262); mientras que en otras ocasiones, como cuando los gemelos le narran a Pete el negro el encuentro con una de las trabajadoras de la panadería del Cocino, se expresa un conflicto no dicho, casi que gestual, entre los hermanos que manifiesta el conflicto de la otredad:

(...) todo este barrio de mierda de La Castellana, barrio hijueputa, cada casita con su garaje y su carro y su solterona y su sifilítico y su político y su paranoico y su maquiavélico y su negociante y su doctorcito y su hippyecito y su difuntito reciente, lo odio a morir, que un terremoto lo parta, carajo, por qué soy tan malo, por qué, quién me lo dice, ay, es que odio demasiado, Dani, Pete, no hagan mala cara y déjenme terminar, es que yo no hablo con nadie, ¿entienden?, de acuerdo, Dani, es una falla decir lo que dije del barrio donde vive nuestra hermanita, pero es que fíjate, bueno, bueno, Pete, al grano, escucha (...) (83)

La novela se estructura como un insistente retorno a la infancia de Sergio Díaz Ríos, que por medio de un exhaustivo trabajo de la memoria busca purgar el fantasma de Antonio Colina (Toño, “Cocinero”, “Cocino”, “Coci”) o, mejor, plasmar la conciencia de muerte que adquirió cuando murió, apuñalado y luego “incendiado”, en segundo de bachillerato. Lo interesante de la obra es que toda su forma narrativa está atravesada por cierta polifonía consistente en el entrecruzamiento de las voces de una conversación o las intervenciones de Daniel, que expresan cierta crítica literaria a la obra dentro de la obra misma.

2.3 Breve reflexión sobre el realismo

En la narrativa de Evelio Rosero hay una particularidad de estilo, no sólo en la estructura que evoca el diálogo, donde un párrafo puede durar de corrido unas diez páginas y realizar saltos temporales y descriptivos con la desenvolvura de un niño, sino que en esa disposición dialógica retrata a los personajes mediante la voz, en el sentido de que, como plantea Jean Piaget, “el pensamiento participa de las cosas mismas en la medida en que está asimilado por la voz” (Piaget 51). Dicha conclusión de Piaget se prefigura respecto de niños menores de ocho años; sin embargo, plantea que dicha estructura “primitiva” puede prevalecer a medida que crece. Considero que viene al caso este señalamiento puesto que, tanto en la novela *Juliana los mira* como en *El Incendiado* prevalece la voz como adjetivo, mediante la cual se expresa las unidades sensoriales – sean temperaturas o texturas, que en el caso de la voz metálica de Bertildo, el cura rector, dará a entender la atmósfera pesada del colegio- que configuran la significación del mundo que hace el narrador.

Desde la experiencia de la otredad se alimenta el yo, mediante la relación entre la memoria y la identidad que dan apertura a los espacios de autorreflexión narrativa, en el sentido de que la distancia entre los gemelos determina tanto su ethos como su estética. En el cuarto capítulo, Daniel desiste de leer las memorias y ejerce una crítica en donde califica a Sergio como “proyecto de escritor” (146), y lo acusa de ser un inútil que, a pesar de ufanarse de tener buena memoria, de maquillar los detalles para no delatar sus lagunas, de exagerar en demasía la locura de la abuela de Coci o los relatos obscenos y, sobre todo, “¿a quién se le ocurre unir un partido de fútbol a la batalla entre Aqueos y Troyanos? Eso es como vernos y no vernos, una trastocación” (146). Daniel le critica a la obra tanto el lenguaje que utiliza como la referencia a las imágenes homéricas, debido a que siente que no armonizan la forma y el contenido: “desde el punto de vista literario, y esto lo digo sin emociones, lo tuyo es una mierda en un plato, eso parece una charla entre gamines, no hay estética ni equilibrio ni ritmo, vete al siquiatra” (157). En fin, le cuestiona si en serio hay invención o creación alguna, partiendo del *a priori* de que literatura equivale a fantasía, “tú no imaginas nada, Sergio” (164), y de que debía quitarle tantos rodeos pues pierde sentido la muerte de Toño, “tanto palabrerío y aún no nos explicas nada, y me lo reclamaba mirándome como si yo estuviera perdido” (283).

Pensabas que iba a explayarme en detalles visuales y táctiles y oloríferos para tu *entretenimiento*, me insinuabas que mostrara la cara de palo del santo patrono de los panaderos aterrada por la sorpresa, que ironizara, Danito, (...) aconsejaban que yo convenciera y persuadiera y sacudiera a golpe de palabras la realidad de lo sucedido, y que el ponqué debía ser de cumpleaños y llevar el nombre de Toño en letras de chocolate y la fecha de su nacimiento en números de caramelo, dentro del cual encontrarían sus vísceras... (284)

Los consejos de Daniel, quien “enaltecido de fantasía, cuántas noches en bachillerato dormiste arrullado por las garantías de un final decoroso, quiero decir espeluznante y escalofriante y de éxito, estilo best-seller” (284), podría interpretarse como referencia al gusto o perspectiva de que lo literario existe en cierto realismo mágico, al punto que le exige a Sergio, al criticarle su exceso de realismo, que narre la muerte de Cocinero como si hubiera sido un banquete antropófago, buscando recrear una atmósfera casi que fantástica en donde el “pastel a base de Cocinerito como relleno” (283):

el corazón debía ir único en lo hondo del ponqué, y que el ponqué diría “Toñito” solamente, sin ninguna fecha, y que evidentemente trataron de imitar al ponqué del amorcillo del rótulo de la panadería –que tenía una sola vela- pues sembraron a manera de vela un dedo meñique y sonrosado apuntando hacia el cielo (287).

Lo anterior sirve como soporte para abrir una pregunta -más que para responderla- que corresponde directamente al punto de crisis que determina una estética en la narrativa del incendiado: ¿es posible realizar una crítica a la noción literaria del realismo mágico desde una lectura psicológica de la construcción de lo real y la magia?

Rosero responde que “no sé si la propuesta de Daniel pueda equipararse a un *realismo mágico*. Daniel está lejos de proponer este tipo de realismo. Simplemente se burla de su hermano, a mi entender” (anexos); sin embargo, en mi interpretación si considero que lo hace, finalmente un punto de quiebre entre ambas perspectivas resulta ser la decisión estética del cómo narrar la realidad, a lo que Sergio se decide es del mismo realismo en que se cuenta la novela, [donde] si hay un tipo de realismo yo diría que se trata de un realismo poético” (anexos).

Para concebir la estructura de pensamiento mediante el cual el niño construye una representación del mundo, habría que diferenciar entre las categorías de objetividad y realismo que, según Piaget, derivan en una actitud al respecto del yo, en el sentido de que mientras la objetividad se establece como una diferenciación entre “las ilusiones o intrusiones del yo en el pensamiento” para desprenderse de dichas trabas, el realismo “consiste en ignorar la existencia del yo, y, desde luego, en tomar la perspectiva propia por inmediatamente objetiva y por absoluta” (Piaget 40).

El niño es realista porque presupone que el pensamiento está ligado a su objeto, que los nombres están ligados a las cosas nombradas y que los sueños son exteriores. Su realismo consiste en una tendencia espontánea e inmediata a confundir signo y lo significado, lo interno y lo externo, así como lo psíquico y lo físico (Piaget 126).

Sin embargo, si retomamos las citas anteriormente usadas, se puede perfilar el realismo en la estética de Sergio, en el sentido de que “así es como quiero escribir estas cosas, así es como quiero que salgan, tal y como sucedieron, hermano” (164); sin embargo, dicho realismo opta no por ser un reflejo de la realidad, puesto que se sitúa desde la perspectiva de un muchacho y las constantes referencias a la épica clásica -lo que pone en crisis el asunto de la objetividad-, sino que se sitúa como una narración que cuestiona la categoría de lo real. Dicho interrogante se manifiesta como una reacción ante la estética de Daniel, que juzga obscenas las historias de aventuras sexuales por considerarlas malignas y de proponerle que “en lugar de sus dos voces explicando la verdad o la no-verdad de sus hazañas de horneo, y los cómo y los por qué y los no por qué y los para que, yo me elevara como brujo inefable, contemplativo, un prestidigitados de la imaginación, un abracadabrante sorprendente” (285); a lo que responde:

Si tanto te subyugan esos detalles por qué no investigas Danito sobre la condesa húngara Elizabeth Bathory, que conservó la juventud de su piel bañándose en la sangre de seiscientas jovencitas, (...) investiga sobre el caso Gein, el caníbal y asesino americano (...) o enciende la radio, noticias, noticias, noticias, los mundos, mi mundo, tu mundo, todo este siglo que finaliza como el mundo y sus noticias. (287-288)

Haciendo un juicio crítico sobre cómo la historia y los medios de comunicación construyen nuestra noción de realidad, donde las noticias que “el mundo entero engendra a diario

[sean] invenciones o no, son tan innegablemente humanas como la historia de Ío” (288), Sergio sustenta el realismo obscuro de su narración atacando la categoría de lo verosímil o lo aceptado socialmente como coyuntura de vida, ya que pierde validez debido a que “todo es posible en Locombia, La Dimensión Desconocida” (257) -no por azar dicha expresión hace referencia a un programa de televisión. Así, la narración se construye desde la mirada del joven que percibe aquellos relatos increíbles como cotidianos, naturalizando el extrañamiento en una crisis en donde lo que determina la realidad se traduce únicamente como una sensibilidad adquirida desde la experiencia: “no nos importaba qué había de cierto en la historia (...) finalmente la dábamos por verdadera, tan real como nuestra carne erizada de lubricidad” (132); es decir que la verosimilitud, en este caso, se concibe no desde una lógica objetiva sino desde una identificación y dialéctica entre la historia y las sensaciones, un crear la realidad desde la intimidad de las percepciones, como “la capacidad de perplejidad que posee un niño cuando ha perdido un globo amarillo y echa a llorar de la primera sorpresa de la vida” (286); lo que equivale a la crisis o el trance en la visión que, imposibilitada de alcanzar o recuperar lo que desea, experimenta un conflicto entre su identidad y el mundo: “Escribo con la sola finalidad de no encerrarme en un buzón a reírme idiotizado de ti y de nuestros padres y de este país aterrador en que nacimos. Puedes cambiar “país por “planeta” si tú quieres”. (153)

Lo curioso es que, en el caso específico de Sergio, la metáfora de la niñez designa al globo como la memoria de su infancia, y el sentimiento de perplejidad es, a medida que crece, el conflicto entre el deber-ser que significan la “madurez” y su propia subjetividad en formación, y el malestar que le produce el olvido colectivo sobre Coci. La muerte de Antonio Colina impacta tan fuertemente al muchacho que, a partir de la conciencia de muerte, Sergio empieza a cambiar, a estructurar otra mirada a la realidad, en el sentido de que se siente incapaz de “ser duro como el mundo, [de] no lograr ignorarlo y olvidarlo y retirarlo como a un trapo inútil de la memoria” (170). Se desprende de esta postura, la decisión de no ceder ante el olvido y el trabajo de la escritura como un obsesivo oficio en la memoria, un reconocimiento del devenir del recuerdo de Toño:

(...) después de Segundo de Bachillerato disminuyó su recuerdo, en Cuarto de Bachillerato era difícil oír que alguien pronunciara su nombre, así llegó a Quinto y Sexto y ya Coci era

solamente otro recuerdo, al que había que desempolvar con cierta insistencia para reanimarlo, sólo yo, Dani, lo guardaba irremediabilmente entre mis horas (...) (128)

La muerte de Toño se percibe como un destino y como el cénit de su fama debido a que, “si se pertenece a una categoría social que confiere a las actuaciones individuales la posibilidad de que éstas sean registradas y conmemoradas -tanto si son aprobadas como si son condenadas-, la fama es un *destino*” (Bauman, Miedo Líquido 2007, 53). En mi interpretación de dicho devenir, la individualidad de Coci, caracterizada por encarnar las consecuencias de la violencia, atraviesa el proceso de la despersonalización, en el sentido de que su memoria como sujeto se pierde y pasa a significar el olvido después del conflicto (que si se proyecta en relación al olvido social, Cocino representaría el problema de la memoria en Colombia, respecto de nuestra propia tradición que se ve atravesada por sin número de injusticias, etnocidios, falsos positivos etc., lo que señala indirectamente el devenir histórico colombiano)

La preocupación por la memoria significa el ejercicio de la escritura como una búsqueda de la identidad, en este caso no como un problema de representación colectiva sino de significación de lo íntimo, de las primeras experiencias que fundamentan una cosmovisión, entendiendo dicha relación como una crisis que estructura una subjetividad. Así, uno de los factores que hacen interesante la novela es que se proyecta de tal forma que, más allá de querer representar la realidad tal cual es, se estructura de manera que “las palabras una detrás de otra, como las horas (...) [son] como los días, los días que uno tras otro son la vida” (259); es decir que, más allá de querer ser la realidad, se expresa como la reflexión ética de un estilo de vida y de escritura.

3. La educación por el terror

Uno de los factores que hacen tan interesante el tema de la infancia en la narrativa de Evelio Rosero se encuentra en la perspectiva en devenir, o mejor, en la transición del niño al adulto, donde se contemplan distintas particularidades que expresan la crisis del sujeto en relación con su contexto; en otras palabras, permite evidenciar cómo la sociedad y las instituciones de poder/saber programan las cosmovisiones de las nuevas generaciones alimentando desde la educación los mismos conflictos que tanto se han señalado como las patologías de la sociedad colombiana. Es a partir de la voz de un niño como se logra evocar gran parte de la crisis que repercute dentro de las mentalidades de los sujetos, en medio de una modernidad neoliberal de fin de siglo XX que intenta tapar las grietas del tejido social mediante la proliferación del terror; es decir, que el mayor efecto de narrar desde un niño es que se puede evidenciar directamente cómo en nuestro inconsciente colectivo se estructura una unión entre el miedo y el conformismo, y entre la violencia y la sexualidad.

Entre las características por las cuales considero que la novela representa simbólicamente la situación social de final de siglo se cuenta que la crisis con el mundo, experimentada en la infancia, no necesita manifestarse radicalmente por medio de una configuración de marginalidad, sino que se extiende como una narración hiperbólica que se apropia de lo más cotidiano para expresarse. En este sentido considero que uno de sus mayores logros es que permite analizar e interpretar dicho conflicto sin llevarnos necesariamente al otro-excluido -que usualmente recae en ciertos estereotipos como la prostituta, el desplazado o el pandillero-, sino que nos permite evidenciar cómo la normativa social-institucional termina determinando los sujetos de exclusión desde las dinámicas propias de su estructura. Esto se puede evidenciar en del bloqueo mental de Cocino, durante el examen oral de biología, debido al terror que la misma educación ejerce sobre él; o que, debido a que no les enseñan a defender a personas de clase social más baja, se naturalice cierta apatía respecto de la violencia que ejerce Cocino contra Trinidad.

Para llegar al análisis del tema de la infancia en la novela es importante evidenciar que aquí la memoria se construye a partir de la sexualidad y la conciencia de muerte; la educación a partir del terror; y la crisis del yo con el mundo desde un sentimiento heroico.

La novela constantemente expresa la sensibilidad del joven y los constantes choques con el deber-ser que imponen el colegio y/o la familia. Desde el inicio conviven en conflicto el instinto infantil y el orden racional del adulto al extremo de que gran parte de la formación busca reprimir la intuición del niño para fabricar hombres civilizados; lo interesante de este paradigma entre el hombre/animal es cuando se evidencia durante el castigo cuando Bertildo, el cura rector, busca dominar a los estudiantes exigiéndoles que permanezcan “rígidos” durante gran parte de la jornada de estudio, para así que el cansancio y el miedo a las malas calificaciones hagan que el *sapo* delate al *caballo* que pateó una caneca de basura. Desde el saber/poder de la autoridad, que en este caso se sitúa en el religioso/educativo, se instrumentaliza el miedo como el único instinto legítimo que puede habitar las mentalidades de los jóvenes para así controlarlos.

Dentro del paradigma hombre/animal, es interesante el matiz que se encuentra en la actitud o perspectiva del adulto y el niño con respecto al lenguaje; es decir, la distinción en la recepción o la relación entre las palabras y las cosas. En el primer capítulo el narrador recuerda su transitar en el colegio, donde la memoria de la infancia se construye a partir del deseo y a cada maestra se le compara con la madre. La relación del niño con el lenguaje se vive como una experiencia sensual que percibe la palabra más viva que la cosa que designa, es decir, el signo cobra vida; por ejemplo, en kínder, cuando la maestra Gloria Latorre:

“añadía mágicamente: Ma-má, como si la acuosa, pasmosa, intempestiva palabra brotando de dos sílabas idénticas -con las que ella acababa de invocar a esa persona tan próxima a todos- resultara más viva y palpable y real que mamá (...) repartiendo la vida de cada palabra, dejando atrás una especie de surco de incertidumbre, ella un único gesto entreabierto, y nosotros, todos nosotros, un amor doloroso, inexplorado... (14)

Desde la perspectiva del niño, constantemente lo salvaje se convierte en adjetivo, en apodo, en la cosa misma que designa: al que le dicen sapo, es por lenguasuelta; al puerco, por desagradable o “malvado”; al gacela, por su ritmo al correr, etc...; es decir; que en la percepción del joven no existe una distancia entre las palabras y las cosas, pues tiene una conciencia instintiva de que el mundo se constituye por el lenguaje que utilizamos.

El nombre es, pues, percibido en la cosa: así como los sensualistas se representaban el pensamiento como un juego de imágenes impresas en el cerebro bajo la presión de los

objetos, el niño se representa el pensamiento como la articulación de palabras depositadas en la boca bajo la presión de las cosas (Piaget 50)

Así, desde que apodan a Antonio Colina como Cocinero, con sus derivados Cocino y Coci, él “no era tan gordo, entonces, pero desde entonces nos cayó gordo y, cosa extraordinaria, desde ese día empezó a engordar vertiginosamente” (20). También se da el caso de que se experimenta una relación íntima con el lenguaje: existe una situación de extrañeza, como cuando en las clases de inglés realizaban un teatro de Bogotá en el cual “ese simulacro de drama les astillaba inmisericorde la balsa liberadora de la memoria” (16) y hacían que los diálogos más casuales encarnaran el terror al error, que significaba un castigo; también se da el caso de la empatía al escuchar los cuentos sexuales de los amigos, al punto en que “oír contar esas cosas resulta más excitante que una porno en el Imperio” (69). Lo anterior da cuenta de cómo la proximidad del lenguaje cotidiano permite, en la percepción, experimentar las palabras desde cierta sensualidad que invoca, de otra forma, la experiencia de lo real.

Existe otro matiz que corresponde a la abuela de Toño, que conversa con el retrato de su difunto esposo, “hablándole como a un cómplice” (90). Es común la idea de que la vejez es como una segunda infancia, lo que desde la reflexión de la experiencia de lo real revela el juicio de que asimilar las palabras a las cosas equivale a locura, pero si lo vemos desde otra perspectiva -la del niño y el juego- puede significar más como efecto de la memoria y la imaginación que suplanta la pérdida y la soledad de la anciana. Lo interesante del caso es que Sergio en un momento termina charlando con el cuadro, “imitando” de alguna forma las conversaciones de la abuela: “y entonces -para pasar el tiempo- yo me acerqué a hablar con él, con el retrato, ¿por qué no? Tantas veces la había escuchado a ella, la abuela, gesticulando interrogaciones” (75); dicha imitación podría interpretarse más como una apropiación imaginativa, en otras palabras un juego de la imaginación -tan propio de la infancia-, pero que desde la mirada del adulto equivaldría a una posible esquizofrenia.

Le dije quiubo, señor, cómo está usted, ¿sufre de cólico? Y Rodolfo sí, desde hace tiempo, ni modo de salirme del cuadro para ir hasta el baño. “¿Cómo dijo que se llama?” le pregunté, tan burdo, y él: “Rodolfo”. Y yo: “Voy a colgarte al revés, Rudolf”, y él: “No, por favor, besar las paredes es frío”. “No me mire mal, no me mire”, le dije, yendo de un lado a otro, sus ojos persiguiéndome, y me senté, cruzando de brazos -como él en el retrato-, y no

lo miré más, y sin embargo también él me pedía que no lo mirara: “No me mire usted a mí”, y Dani y el Tártaro asustados: “Deja esa vaina, loquillo...” (75).

Así, la conciencia del lenguaje, desde la perspectiva del adulto, se pronuncia con mayor fuerza en las clases de biología con el profesor Zúle, quien les habla de sexo con tal estilo que “en todas y cada una de las explicaciones sentimos que de cualquier forma el resultado burlesco es igual”, y los hacía “dueños de un repugnante origen biológico (...) para que entendamos mejor a qué se reduce el amor” (24). En este caso el lenguaje, desde la conciencia del maestro, no representa más que un saber -inerte y rígido, como las órdenes del cura rector- donde la revelación del misterio de la vida no significa más que un conocimiento sin deseo y que busca, mediante el miedo, representar dichas pulsiones como grotescas o bestiales, suprimiendo todo contenido emocional, para así reprimirlas para fabricar las nuevas generaciones de hombres civilizados, o mejor, productos humanizados.

Sin embargo, surge el matiz de que dicha represión no es absoluta sino que se enseña, de forma inversa al mutismo, queriendo controlar sus expresiones corporales y verbales. Esto se manifiesta, según la lectura genealógica que hace Foucault, en las dinámicas de la confesión -la pastoral cristiana- que se fundieron con los mecanismos de relación modernos, en donde la multiplicidad de narraciones alrededor del sexo surge como consecuencia del proyecto de una “puesta en discurso”, que impone “no sólo confesar los actos contrarios a la ley, sino intentar convertir el deseo, todo el deseo en discurso (...) [para] tornarla moralmente aceptable y técnicamente útil” (Foucault 29). Lo anterior puede encontrarse en la escena del retiro espiritual en la cual lo que se hace es recurrir al discurso de la mujer como madre-hermana, para que los jóvenes asocien el sexo con el incesto, dejando únicamente libre de pecado al acto después del matrimonio, es decir luego de la aprobación de la moralidad que interpreta la ley divina.

Podríamos relacionar esto también con la novela *Juliana los mira*, del mismo autor, donde se describe que en la iglesia “la mano del padre era sin carne y (...) el confesionario era un ataúd” (71). Lo interesante es que, en las escenas en que una de los personajes (Camila) va a confesarse, se expresa el ejercicio de confesión como un juego de verdad y mentira, en el cual la joven se divierte guardando silencios, exagerando los relatos y explayándose en mentiras para darse cuenta del el cura que, al otro lado del confesionario, adquiere un

placer, cosa que se deduce por los extraños sonidos y la extrema insistencia, al indagar en los detalles morbosos. Lo irónico del asunto, que se hace explícito en el estilo de Evelio Rosero, es el discurso moral en contraposición del placer oculto al que se le significa como malo. A sí mismo, en *El Incendiado* la confesión se experimenta como la perfecta excusa para que el cura Bertildo, aprovechándose de la condición vulnerable de Toño para morbosearlo y tener relaciones sexuales, como en el caso que queda inconsciente y semidesnudo en un baño o en el retiro espiritual; lo que Sergio cuestiona e interioriza al preguntarse si aquello “es lo que deben sentir las muchachas de servicio cuando Pete o Mani o Raspu o el Gran Tártaro entran en sus cuartos en la noche y se las van a comer” (261).

En la multiplicidad de discursos alrededor del sexo está implícita una intención ideológica de someter las formas de la sexualidad a las prácticas de la reproducción; se estructuraron entonces de manera coactiva los diversos discursos, para establecer una norma de desarrollo en donde tanto los moralistas como los médicos, “reunieron alrededor de las menores fantasías todo el enfático vocabulario de la abominación” (Foucault 48). Esto se traslada, de las dinámicas pedagógicas a las clases de biología sobre la sexualidad, en el sentido de que Zúle neutraliza el placer y el goce de hablar y saber sobre el sexo para que, una vez revelado *objetivamente* el misterio, los jóvenes puedan dedicarse al estudio/trabajo. A su vez, siendo la explicación del profesor a partir de los sistemas reproductores, se inserta el discurso de la sexualidad en términos de utilidad y regulación; es decir: “El sexo no es cosa que sólo se juzgue, es cosa que se administra” (ibíd. 34).

Según Foucault, nuestra civilización occidental se fundamenta en las prácticas de una *scientia sexualis*, en contraposición de un *ars erotica* que corresponde a “una verdad extraída del placer mismo, (...) [que] no es tomado en cuenta en relación a una ley absoluta de lo permitido y lo prohibido ni con un criterio de utilidad” (ibíd. 72). La *scientia sexualis* se soporta en el mecanismo de la confesión que, comprendido en su devenir a partir de la Edad Media, corresponde a la transición del *aveu*, como reconocimiento del individuo gracias al vínculo con otro -sea sujeto o institución-, a la autenticación del yo a partir del discurso que es capaz de formular sobre sí mismo; así fue que “la confesión de la verdad se inscribió en el corazón de los procedimientos de individualización por parte del poder”

(ibíd. 74). Sin embargo, parecería que dicha transición se quedara a medio camino, puesto que el reconocimiento de las identidades a partir de la sexualidad se determina desde el saber/poder fundamentado en una “verdad universal”, si vemos el alcance geo-político que han alcanzado los discursos científicos que determinan y nombran sus manifestaciones como sanas o anormales convirtiendo dicha verdad en un “saber sobre el sujeto; no tanto un saber de su forma, sino de lo que lo escinde” (ibíd. 88).

La verdad del sexo, al menos en cuanto a lo esencial, ha sido presa durante siglos de esa forma discursiva, y no de la enseñanza (la educación sexual se limitará a los principios generales y a las reglas de la prudencia), ni de la de la iniciación, práctica esencialmente muda, que el acto de despabilar o de aflorar sólo torna *risible o violenta*. (ibíd. 78) (Las cursivas son mías).

Aquí se entrevé mi hipótesis interpretativa de que la unión entre la sexualidad y la violencia atraviesa la infancia y la adolescencia debido al conflicto entre la represión y la imposición de una forma de sexualidad que no corresponde a la experiencia íntima, que dentro de las estructuras educativas lo que hace es disociar dicho acto al extremo que las violaciones y otras patologías, como el olvido colectivo o la naturalización de la violencia entre clases sociales, devienen y se instalan en nuestra sociedad casi que de forma natural. Dicho proceso deriva de la crisis de mundo en el cual el cuerpo, comprendido no sólo como entidad fisiológica sino como espacio de subjetividad, sufre una disyunción:

Si bien, por un lado, el cuerpo ha sido el eje principal de los sistemas de sujeción, por otro ha sido estigmatizado como el mal, el peligro o el pecado. Se genera, de tal modo, una disociación en nuestra experiencia del cuerpo que puede considerarse responsable de trastornos psicológicos y colectivos. (Orellana 464)

Lo curioso es que durante todo el proceso educativo se reproduce una risa en los jóvenes que, al igual que en el caso del castigo con Bertildo, “ríen, cómplices sin voluntad” (33); una constante burla que se expresa como la necesidad de violentar al otro debido a “que ya todos empezábamos a horrorizarnos de ser la posible víctima de todos” (20). Aquí la risa nerviosa se expresa como “el asombro, una burla doliente, desde el estómago, ¿por qué siempre vivíamos-sufríamos riéndonos?” (271). La risa, usualmente asimilada como un signo de alegría, se transforma en camuflaje, en la máscara de supervivencia social: “siento que la risa entre mi cara es una máscara de agua deslizándose” (292). Lo curioso es que

cuando Zúle da sus clases de biología sobre la sexualidad y los aparatos reproductores, no sólo se aniquila el misterio sino que también se emplea cierto humor negro que da cuenta tanto de la relación entre el miedo y la risa, como de la naturalización de ciertas situaciones:

(...) dibuja otros gráficos, los mismos aparatos en distintas posiciones, para recrearnos, ¿sí?, para que la clase expire magistralmente, como nosotros, expirantes, (...) eso somos, ahí estamos, nos agitamos, nos expelieron, vibramos, nos deslizamos entre una alfombra de humo, babosos y esplendentes, es una vía de sangre dilatándose hacia el aire, “qué sucede si el padre...” pregunta alguien, qué tímido “en el momento del acto...” voz de cordero “estaba borracho”, y estalla la respuesta contundente: “sale una botella de aguardiente”, y reímos y él ríe con todos nosotros, más: “no se masturben en el baño, bribones, el agua conserva la esperma, queda preñada una hermana y luego le echan la culpa al chofer” y más risa, reímos, más, y él sigue riendo peor que nosotros, a veces inquiero, ¿exasperado de sí mismo?, (...) y cuando nadie ha lanzado una sola pregunta su irritación es peor y nos grita: “¡Tú, cretino, pregúntame algo!”, y entonces el mártir del momento tiene que cuestionar algo relacionado con lo que ve en el tablero, y si por desgracia se queda mudo Zúle lo alienta: “¡Cuál es la cara de tu mamá, en este tablero!”, o: “¡Cuál es la cara de tu papá, so bestia!” (25)

En este sentido se estructura la educación por el terror, que funciona proyectando en los jóvenes las mismas patologías de la sociedad que muchas veces son señaladas, con la cínica máscara de la nauseabunda risa, como las causas de la violencia y el derrumbamiento del tejido social. Esto se fundamenta a partir del miedo, cuya experiencia nace desde la primaria, con la profesora Alicia, quien representa el terror mediante la autoridad que ordena, de forma natural, el propinar un “coscorrón iluminado en la cabeza del dormido de turno”, despertando en los infantes la “extrañeza de tener que presenciar cómo uno de nosotros era elegido para golpear a otro de nosotros” (15); o en bachillerato, donde el caso es que “todos queremos al profe Zúle porque el miedo no nos permite otra cosa” (24), y donde se naturaliza el que “si un profesor respetable se reía a costa de Coci, nosotros por qué no, mucho más, eso hacía que el apodo de Coci fuera realmente el único apodo, y las burlas de Coci las únicas y verdaderas, los demás respirábamos a salvo...” (168).

En la mentalidad de los jóvenes, el saber que les enseñan representa un valor de autoridad y dominación, al extremo de que “todos en grupo aplica[ban] las más cruentas lecciones de

biología para crucificarlo [al Coci]” (169); o también en el caso de que las clases de historia se convertían en “batallas de salón”, donde la única meta del aprendizaje era vencer al enemigo. Otro de los casos más significantes se expresa dentro de la conciencia de Coci, en el sentido de que su miedo en el “ni Dios podrá”, heredado de la historia del Titanic, impide que pueda responder a las preguntas de Zúle, cuyo examen oral parece un fusilamiento, y despiertan en él cierta construcción de culpa que dicta en su interior la incapacidad de ser que, al igual que en el caso del apodo, se expresa como “una negativa a todas sus posibilidades” (166). Respecto de este punto es interesante la lectura que hace Zygmunt Bauman, sobre el miedo heredado del Titanic:

Los miedos que emanan del síndrome Titanic son miedo a un colapso a una catástrofe que se abata *sobre todos nosotros* y nos golpee ciega e indiscriminadamente, al azar y sin ton ni son, y que encuentre a *todo el mundo* desprevenido y sin defensas. Existen, no obstante, otros temores no menos horribles (incluso más si cabe): el temor a ser separado *en solitario* (o como parte de un grupo reducido) de la gozosa multitud y a ser condenado a sufrir igualmente *en solitario* mientras los demás prosiguen con su jolgorio y sus fiestas. El temor a una catástrofe *personal*. El temor a ser un blanco seleccionado y marcado para el padecimiento de una condena personal. (...) El temor a la *exclusión*. (Bauman 2007, 31).

Es decir que dicho síndrome consiste en el “horror” de caer al abismo de la “civilización”, sin posibilidad alguna de encontrar una estructura u orden al cual pertenecer (ibíd. 29). Así, en el caso específico del “Ni Dios podrá”, la autoridad -sea la divina o la del maestro- que se proyecta en los saberes quiebra la seguridad de Cocino que, a pesar de haber memorizado la lección, se la olvida casi que por instinto. En este punto se expresa el planteamiento de la educación por el terror que, para reprimir la libido -o energía psíquica- de los jóvenes y así poder fabricar hombres *civilizados*, construyen un ambiente en donde se mantienen oprimidos los

<<Estremecimientos existenciales>> más profundos que minan la confianza y engendran los tormentos de la incertidumbre [que] se traman en un ámbito inalcanzable con las herramientas que los individuos tenemos a nuestra disposición y, por lo tanto, estamos condenados a considerarlos incontrolables” (ibíd. 179).

Lo problemático del asunto es que dichas herramientas nos las da la misma educación que, a su vez, castiga los errores que son producidos por el miedo. Esto se evidencia en el

estremecimiento que sufre Toño con el “ni Dios podrá”, en el sentido de que a pesar de haberse memorizado todo el conocimiento, el pánico que le produce el profesor Zúle lo invade a tal punto, que el olvido se convierte en una reacción inmediata que enerva cualquier posibilidad de superar el miedo. Esto también se ve perfectamente en el retiro espiritual, en donde una “reflexión” colectiva realizada por dos curas juega “entre un silencio de cientos de años que parecía vivir sólido como lluvia invisible y atrapar los pulmones” (209), en el cual “el frío y el largo cansancio de todos los cuerpos impregnaban de una extraña lucidez las caras abochornadas: Marranos a la espera del matadero” (212); luego, para “romper el hielo”, uno de los curas empieza a ordenar que se pongan de pie y luego que se sienten, una y otra vez, casi que hasta el paroxismo, y cuando se da cuenta de que Cocino sufre con los *ejercicios* se acerca a contemplar su dolor, al punto que de la presión Toño termina sentándose cuando le exigen que se pare, despertando nuevamente la nauseabunda risa. En este sentido es que la violencia se hace legítima mediante la expresión de autoridad que se enseña en el colegio.

Con que era eso. Romper el hielo. Claro. Distensionar las mentes. Claro. Encuentro consigo mismo y con los demás a través de una risotada general y espontánea. Ya. Comprendimos. Cada quien rompe el hielo a su modo: Bertildo-varita-palmadas-lucerito, Zúle-anfibios-sobestias-rebrutos, el ensotanado a punta de ejercicios, con broma a lo último, ah. Claro (214)

Desde cierta verdad institucionalizada, en este caso el saber/poder religioso y científico, se busca reprimir y controlar sus impulsos sexuales de los niños haciendo que en sus conciencias lo que es natural a su identidad se convierta en algo inaceptable, aquello que con el transcurso de los años se naturaliza como lo indeseable para la vida y, por ende, aquello que debe ser rechazado. Hay un momento donde este conflicto se expresa con mayor fuerza, y es cuando el narrador recuerda el rumor sobre el gusto homosexual del padre Bertildo y luego lo contrasta con el terror de los jóvenes al saber (en este caso las teorías de Freud) que hace que teman a sus propios sueños:

Y resistimos, soñando mujeres, a lo Freud, transformándolas en vasijas y cajas y toneles abiertos, en platos de sopa y jarrones, en todo lo hueco, de lo contrario, según las explicaciones en clase de biología, si uno soñaba con tenedores o bates de béisbol o

cuchillos o lápices, ahí tienes, plás, un marica. Así eran los dictámenes. Qué miedo soñar.
(134)

El poder institucionalizado se alimenta de los discursos de la tradición y la cosmovisión judeo-cristianas y científicos -que son apropiados por el *sentido común*-, donde el mal sustenta el carácter de los problemas morales y el pecado y el castigo son los principales instrumentos de expiación. Desde el saber teológico, que se institucionaliza en la educación, se construye un entramado argumental mediante el cual se erige el colegio como en un espacio que niega la reflexión y que se resiste a la articulación discursiva, lo que ocurre en la novela ocurre no sólo alrededor del tema religioso-moralizante -como en el retiro espiritual- sino también respecto de los saberes científicos que, en la voz del profesor Zúle, califican constantemente a los estudiantes como anfibios, bacterias, microbios etc..., anulando su condición de sujeto para ofenderlos.

Por medio de estas estrategias se naturaliza la violencia, se propicia un ambiente hostil que arremete contra el instinto de supervivencia del joven que, inhabilitado el diálogo de igual a igual con la autoridad, reacciona burlándose del otro, lo que hoy llamaríamos matoneo (o con el anglicismo “bullying”). Así, el narrador se cuestiona sobre el odio hacia Coci y responde de manera significativa a la relación directa entre el miedo y la violencia: “Había que buscar a alguien a quien odiar, ¿cierto?, no le podíamos permitir posibilidades, no había que dejarlo sacudir, para que no fuéramos nosotros los odiados” (38). Es curioso cómo este reflejo corresponde en igual medida a los demás compañeros que, siguiendo la premisa de “el hombre es un lobo para el hombre”, excluyen a Toño para evitar ser excluidos ellos mismos, y así lo olvidan casi que por instinto:

El hecho de que se rompa un lazo divide a los compañeros entres *perpetradores* y *víctimas* de dichos perpetradores (en dicha circunstancia, por ejemplo, podemos hallar el origen de nuestra <<cultura de victimización y compensación>>, otra característica definitoria de la vida moderna líquida). Lo que una de las partes celebra como un acto de liberación es percibido y vivido por la otra como un abominable acto de rechazo y/o exclusión (...) En consecuencia, el miedo a una muerte metafórica <<en segundo grado>> equivale, en el fondo, al horror de ser *excluido* (Bauman 2007, 66).

Este olvido instintivo podría entenderse como una reacción condicionada, en el sentido de que la conciencia de la muerte es silenciada en el colegio mediante un sin número de tareas

y deberes, con el fin de estructurar la vida de los jóvenes, lo que impide que exista un espacio de reflexión y configura una perspectiva de mundo cuya composición escapa a las subjetividades y se establece como natural. Sin embargo, a pesar de ser marginada, la experiencia de muerte invade la conciencia de los jóvenes: sea el caso del divorcio de los padres (la muerte de la familia), las *realidades* que informa la radio o muestra la televisión (las muertes anónimas) o el quiebre de una relación (la muerte del amor o la amistad); así, “la alteridad absoluta que distingue la experiencia de la muerte de todas las experiencias de la vida se ha convertido en un elemento familiar y cotidiano” (64-miedo líquido), llegando al punto en que cuando se experimenta la muerte de segundo grado, que en este caso es la muerte del compañero Antonio Colina, dicha experiencia se olvida con naturalidad al igual que cualquier hecho diario y doméstico.

Desde la teoría del deseo mimético, planteada por Girard, en donde el objeto y el deseo mismo se constituyen en relación con el prójimo, se estructura toda una lógica que podría señalársele como *normal*, en el sentido de que gran parte de los conflictos humanos se alimenta la relación entre el deseo y la rivalidad (Girard 26-27). Esto se ve perfectamente representado en la novela en cómo se naturaliza la competencia, dentro de las lógicas educativas, y el deseo de tener relaciones sexuales o violar a las muchachas de servicio, siguiendo el ejemplo de los compañeros e incluso de los padres. Esto puede observarse en el cuento del Tribi y otros amigos, que violaron a otra empleada, o la historia del Tártaro que al intentar acostarse con la muchacha del servicio descubrió que su padre lo hacía frecuentemente.

Reconocí a papá por la voz, dijo, porque lo oyó decir: “Eso, eso, págueme los regalitos de la semana”, y era como si montara una yegua porque lo oía fuetearla en las ancas y le decía “Yegua de mi alma” (...) “El hombre duró horas cabalgándola, se fue casi al amanecer, cuando cantaban los copetones”, y contó que nunca en su vida había estado tan asustado, señores, pues donde su padre lo descubriera lo agarraba a lazo, a plan de machete, tú sabes, el papi del Tártaro no es general pero es sargento y esos milis además de egoístas son perversos, peores que el padre Bertildo toquetéandose a Coci. (69-70)

Lo sugestivo de leer esta repetición, sea vista como fetiches o como enfermedades, desde los planteamientos de Girard, es que permite concebir dicho impulso como un reflejo que, a pesar de poderse reconocer como imitación del deseo recae en la repetición como

consecuencia de la represión y el querer ser mejor que los demás para así ser aceptado, es decir, evitar ser excluido al someterse al constructo del deseo socialmente acogido, “no éramos otra cosa que niños de quince años jugando a hombrecitos” (83).

Los hijos repiten los crímenes de sus padres precisamente porque se creen superiores a ellos desde el punto de vista moral. Esta falsa diferencia es la base de la ilusión mimética del individualismo moderno, de la resistencia hasta el paroxismo a la concepción mimética repetitiva, de las relaciones entre los hombres. Y es esta resistencia paradójicamente, la causa de la repetición. (Girard 39)

A la vez que se percibe el conflicto entre las pulsiones libidinales de los jóvenes y el orden imperante de la autoridad institucional y del superyó, se hilvanan historias de actos inmorales que dan cuenta de la mojigatería social, posiblemente producto de la disyuntiva entre los ideales que se transmiten a través de la educación y las experiencias de la vida misma. Este asunto de la mojigatería se expresa perfectamente cuando Daniel delata que en realidad “fueron doce maestricos, acuérdate. Les decían los Doce Apóstoles” (146), y que Sergio decide narrar que son sólo cuatro jóvenes quienes participan en la violación, para así no ofender al lector.

Foucault plantea que a partir del puritanismo moderno, alrededor del siglo XVIII se impone un triple decreto de prohibición, inexistencia y mutismo alrededor de la sexualidad, sustentado en la creencia de que el único fin de esta es la reproducción y, además, que los niños carecen de erotismo. Así, configurado el saber desde la autoridad familiar, el silencio es consecuencia general de la represión. En este paradigma es donde se manifiesta la hipocresía social en el sentido de que la moralidad estigmatiza cierta sexualidad *ilegítima* que se desplaza, “si no en los circuitos de la producción, al menos en los de la ganancia” (Foucault 10), hacia ciertas “zonas de tolerancia” como el burdel y el manicomio. Dicha hipocresía se percibe dentro de la novela en el sentido de que, aun cuando se ha reconocido el deseo mimético entre los jóvenes y sus padres -respecto de tener relaciones sexuales con las muchachas de servicio-, el único lugar donde Sergio puede escapar a la norma moral y satisfacer su deseo por Trinidad, sin recurrir a las pastillas para dormir vacas que ofrece Pete o a la violencia, es la prisión.

Para Freud la evolución cultural puede entenderse como “la lucha de la especie humana por la vida” (Freud 63), en el sentido de que las estructuras sociales se debaten constantemente en una lucha entre Eros, o la libido proyectada hacia el exterior objetual, y el Thánatos, el instinto de muerte o tendencia agresiva que puede participar de las proyecciones libidinales -como en el sadismo-; dicho conflicto expresa el malestar en la cultura donde el individuo se enfrenta a la condición de dependencia, puesto que configura su yo y su deseo en relación con el otro, donde entran en constante conflicto las pulsiones instintivas y las prácticas de poder y orden inherentes a la cultura y a la organización social. Otro punto alrededor de la violación es que en su descripción encontramos el vínculo entre el Eros y el Thánatos, al punto que una de las víctimas “al verse vencida se hizo la muerta (...) y se quedó como de palo, rígida, al estilo Bertildo, já, mientras nos la montábamos, por turnos (...) era extraño, nosotros haciendo cola, como quien entra al estadio cuando hay campeonato” (131).

Esto se expresa como una mimesis de las costumbres y los hábitos aprendidos en sociedad -curiosamente, cuando termina la violación los jóvenes entonan el himno nacional-, en donde la sexualidad se proyecta como una violencia contra el otro: “más muerta y más nuestra” (132); es decir que, indirectamente, se naturaliza las relaciones sexuales con las muchachas de servicio y, a pesar de ser mal visto el acto violento, despierta en la mirada de Sergio una apertura del deseo, en el sentido de que contempla a Trinidad (la menor de las empleadas de la panadería El Ángel) como una mujer diferente de las otras con las que se venía relacionando, pues

No se trataba de confundirla al estilo Tártaro con una posible hermana del Coci, no, no, no, y tampoco era Miss Colombia, no, y mucho menos considerarla una de esas cerradas vecinas hijas de papi gritonas nacidas para casarse, no. Sólo era la Tierra, por primera vez ante mí, inexplorada. Salvaje. Entera. Para ser hollada. La perfecta naturaleza” (82).

La construcción del deseo en la mujer-salvaje se contrapone al deber-ser de las mujeres que comparten la misma clase social que los jóvenes del Agustiniense Norte, las mujeres de clase media que “sólo quieren casarse, man. Igual que sus mamis y abuelas y tatarabuelas” (133); es decir, seres cuya conciencia de ser mujer ya está determinada. Se manifiesta un

conflicto entre la mujer-plástica y la mujer-naturaleza, cosa que podría también interpretarse como el cuerpo de la oposición entre la moral-raciocinio y el instinto.

Uno de los temas más problemáticos dentro de la educación por el terror es evidenciar las relaciones directas entre el miedo y la construcción de las identidades. En la novela se expresa esta coyuntura desde la sexualidad. Así, para entender la disposición del deseo, primero hay que entender la relación entre la educación y el constructo de mujer, partiendo del supuesto de que aquello que representa un tabú ejerce mayor atracción e interés en el joven. Los recuerdos de la “primera infancia” -categoría que va a corresponder en este caso al kínder y a la primaria- se hilvanan desde el despertar de la sexualidad, en el sentido de que aquellas memorias que son tan escurridizas logran mantenerse a partir de una conciencia de las mujeres en su paso por el colegio, que podría interpretarse como la presencia de la mujer-madre: la maestra de kínder, Gloria Latorre, se proyecta como una especie de tótem, “más alta que el cielo (...) repartiéndolo la vida de cada palabra, dejando atrás una especie de surco de incertidumbre (...) venía nuevamente hacia nosotros como un deseado peligro” (14); en primaria, por el contrario, con la maestra Alicia los muchachos experimentan el temor a las reprimendas y el castigo; luego, con Gina, descubren que era “tan maternal que parecía eternamente embarazada: acaso fue por eso que de ella nunca nos enamoramos” (15).

Desde la primaria el problema de la sexualidad se oculta como un misterio o un secreto que, para ser revelado, debe trasgredir lo prohibido. El punto de quiebre es en Quinto de Primaria, en los principios de la adolescencia, cuando con Pamela descubren la pasión: “de nuevo todos estábamos enamorados, sólo que apasionadamente, nuestra primera muerte sin resurrección, éramos unos románticos” (18); es decir que, ante el despertar sexual, en la subjetividad de los muchachos el entrecruzamiento entre el ideal y el sentimiento expresa la primera ruptura con el mundo, al punto en que el deseo impulsa al joven a romper el tabú y usar espejos para explorar el sexo de la maestra mientras ella les corrige los ejercicios de clase, dando en algún sentido cierta significación o relación entre el despertar del deseo sexual y la corrección del error:

y ella ni cuenta, tan ingenua, cuánto candor en sus gestos a pesar de la trepidante sensualidad que la desbordaba, lo corregía con mucha paciencia y él la miraba

pacientemente, y al verla inclinarse más, para corregir más detalladamente, él la miraba más minuciosamente, con otra paciencia, abajo, pero subiendo por entre ella a través del espejito rectangular que apuntaba hacia el centro, Dios. (19)

El conflicto en esto es que, para conocer lo más íntimo de la identidad, la sexualidad, el niño se debe adaptar a todo un proceso de estigmatización mediante el cual se significa el deseo como el mal o el pecado. Esto último se evidencia perfectamente en la convivencia del colegio, en la cual se pronuncia la autoridad religiosa por medio de unos naipes de mujeres desnudas, que identifican con sus madres y hermanas, para intentar purgar el deseo en los jóvenes mediante el rito de quemar las cartas y “empezar a ser hombres, no monigotes artificiales, no morbosos...” (222).

Este rito se establece como un retorno del deseo hacia el miedo, en el sentido de que es el helado silencio de la institución y la autoridad lo que hace que el entusiasmo colectivo, al ver el naipe de las mujeres desnudas, se apague: “la orden del papadita no hablen señores aún hermetizaba los labios; algo sellaba de sueño los párpados” (260). Finalmente cuando les dicen que imaginen -de eso se trata, de configurar una imaginación culpable- que esas mujeres son sus madres y hermanas la estructura del superyó se convierte en su sentimiento de culpa, cuya atmósfera se experimenta como “un silencio de cementerio, de ésos que erizan el pelo, lobos aullando, luna llena, todos quedamos de hielo” (219).

y había que ver todas las caras de todo el ganado estupefacto cambiando de ojos aterradísimo, uno que otro angelito los ojos aguados, lagrimitas al borde, desprevenidos, pecadores de nosotros, traición a la sangre, sacrilegio, eso reflexionarían los menorcitos, misérrimos indefensos, sólo de vez en cuando algunos volvíamos a pasar revista a los naipes, nostálgicamente, y sin embargo era imposible regresar a los sueños, veíamos a mami mirándonos desnuda, la boca partida en blando gesto de lujuria, y Claudita escindida-lasciva en pelota, y Trinidad, la tercera pensé... (220)

Aquí el discurso se entreteje no sólo desde la autoridad e ideología religiosa sino también como el prototipo de hombre civil, en el sentido que concibe la juventud como cierto estado social de desobediencia y bestialidad, característico de la imagen de las “ovejas descarriadas”, de “los espíritus no rectos” (222), de los niños-salvajes a quienes el único método para controlarlos es una violencia que diera poder a una autoridad, lo que se

evidencia cuando le queman a los gemelos en las manos las dos cartas-mujeres, que habían guardado.

¡qué pensamientos obscenos, qué liviandad, cuánto desenfreno, qué osados son, oh jóvenes impetuosos!, y habló [el cura] de Sodoma y Gomorra, ciudades de las que éramos perfectos representantes porque esto hasta hace pocos instantes era un mercado persa, señores comerciantes de mujeres, traficantes de pasiones, contrabandistas de la impureza, expendedores del narcótico de la sensualidad, ¡tengan respeto por sus hermanas!, ¡mírenlas, mírenlas!, ¡todas metidas en un prostíbulo, ¡el prostíbulo de sus miradas! (221)

Desde la perspectiva de Freud, la cultura corresponde al “imperio de la necesidad psíquica económica”, expresado tanto en las manifestaciones -sublimaciones- intelectuales y artísticas como en las instituciones, en donde se estructura la disposición de relación del hombre -sea con la Naturaleza, con su propio cuerpo o con su entorno social-. De esta forma se ordena la composición mental de las subjetividades en términos de la configuración del deseo, el orden y la finalidad de la vida. Así mismo se desenvuelve el método moral-pedagógico en el retiro espiritual del Agustiniiano, en el sentido de que el “ritual de purificación del deseo” busca encadenar en los jóvenes la pulsión sexual a la identificación de las otras mujeres, como objetos sexuales, a la visión familiar de la mujer-madre-hermana; cosa que no sólo busca inhibir o reprimir el deseo sino también condicionar la sexualidad a la conservación de la especie, es decir en reproducir la lógica de la familia entendida como la “célula germinal de la cultura” (Freud 55). Aquí regresamos nuevamente a la relación entre la moralidad, la educación y la cultura en el sentido de que

La cultura actual nos da claramente a entender que sólo está dispuesta a tolerar las relaciones sexuales basadas en la unión única e indisoluble entre un hombre y una mujer, sin admitir la sexualidad como fuente de placer en sí, aceptándola tan sólo como un instrumento de reproducción humana que hasta ahora no ha podido ser sustituido (ibíd. 48).

Así, de la sexualidad brota la experiencia de la otredad, no sólo en el sentido de que en la relación con el otro se estructura el deseo, sino en el de que en esa misma relación se establecen los parámetros de conductas y hábitos que van a determinar la subjetividad de los individuos. Ya vimos la crisis entre el yo y el mundo, expresada en este caso entre la educación religiosa -el caso del naípe de las mujeres desnudas y “el rito de “purificación”- en donde se proyecta todo deseo como pecado, y el de la configuración mimética del deseo

respecto del sexo con las muchachas de servicio, que termina en una disyuntiva entre la naturaleza de los sujetos y la imposición de un deber-ser enajenante; pero también es interesante cómo se expresa una configuración de la mujer, desde la perspectiva del muchacho adolescente, como sujeto o como objeto de deseo. Esto se matiza perfectamente en el caso de las muñecas inflables, en el sentido de que no sólo se construye el deseo como aquello que no pertenece a la estructura de mundo que condiciona su clase social, sino aquello prohibido que hace manifiesta la diferencia:

Véndele tu alma al diablo. Una muñeca. (...) Que no atormente. Que no fastidie. Que no ponga pereque. (...) que no exija árbol genealógico. Con bisabuelo irlandés. Y tatarabuela italiana. Y matrimonio de blanco. Y diamante y dos autos. (...) Que no consuma tanto cine y chocolates. Que no diga no, no, quieto, quieto o grito (...) Que esté siempre de acuerdo. (...) Que no sea moral. (258).

Es decir que, así como el mundo se relaciona con el individuo, esto mismo condiciona la relación inversa, y dicha vigilancia extrema afecta de tal modo la subjetividad de los muchachos, al punto en que es “la calle [quien] nos ha liberado” (65). Siendo en este sentido la calle el espacio que abre la posibilidad el joven de ser lo que él decida que quiera ser, como la antítesis de los muros de la institución donde “aquellos salones glaciales, siguiendo la línea infinita de los corredores sombríos, asomados a unos huecos como ventanas, o a unas ventanas como huecos enrejados que se asomaban a unas celdas estrechas que bostezaban un aire como oscilante entre la penitencia y el pecado”. (208)

Mediante la estigmatización del otro, por medio de la construcción e imposición de un deber-ser ajeno a las subjetividades de los jóvenes, se interioriza una dualidad cuya estructura se construye a partir de la conciencia de que “somos prófugos de lunes a viernes yendo y viniendo de casa a colegio, del colegio a la casa” (11), cosa que se puede interpretar como la expresión del conflicto entre las identidades y las máscaras sociales, es decir, entre el mundo privado y el público. Esto se evidencia en la preocupación por las apariencias, que en los jóvenes se traduce en un miedo a que Pete note que “no tenemos carro, a diferencia de todos los alumnos del Agustiniiano” (58), pero que al verlo sentado en su sala descubren que “en realidad no es el mismo Pete del colegio: aquí como que pierde su fuerza, no se ve igual: Es un sardino de quince años, como cualquiera de nosotros” (59).

Este conflicto entre lo privado y lo público, en relación con la sexualidad, se manifiesta abiertamente en el relato de las muñecas inflables, en la cual varios jóvenes al conversar aseguran que “está comprobado que no sólo Zúle sino todos los profesores del Agustiniiano tienen una” y que, a pesar de estar casados, “precisamente por eso, güevones, por eso las mandan traer. Ya están aburridos. O porque quieren más y más y ellas no quieren” (249). Lo anterior expresa la mojigatería o falsa moral de los profesores que en el colegio, como espacio público, enseñan una cosa, pero que en su casa practican otra.

Lo impresionante del caso es cuando comentan que un estudiante de cuarto de bachillerato consiguió una muñeca y que, de tanto usarla, prefirió encerrarse en su cuarto, lo que preocupó a sus padres. Finalmente el abuelo llega y les dice: “tranquilos, aquí hay que usar la sicología” (252), rompe su encierro y al descubrirlo, “con las manos en la goma” (253), aplica la psicología de darle trompadas para quitarle la muñeca; pero al final, luego de llevársela al basurero -otros dirán que a un motel o “en la casa de otro abuelito, un amigo, la compartiremos. A eso se llama usar sicología” (254)- explica que el muchacho “hizo ese escándalo para llamar la atención. Para que lo ayudaran. Sencillamente deseaba que lo descubrieran y lo resucitaran. No lo castiguen. Eso es sicología, dijo el abuelo” (ibíd.). Aquí es donde se hace explícita la introyección de la violencia, tanto física como emocional, y, a su vez, de la mojigatería bogotana puesto que cuando le preguntaron al muchacho dónde había conseguido la muñeca, este “no delató a nadie. Como que dijo únicamente que se la encontró arrodillada en el confesionario de la iglesia del barrio, y que vio que en el confesionario no había cura”, a lo que el chisme concluyó que “son tan malas estas gentes bogotanas que cualquier día usted se encuentra otro maniquí arrodillado en el confesionario de su barrio y no le parezca raro, lo pusieron los ateos para tentar a sus hijos o a sus párrocos”. (256)

A partir de la imposición de las máscaras sociales es como la subjetividad de los jóvenes sufre una disyunción en sus identidades; esto se ve reflejado cuando, a pesar de ser la masturbación algo condenable, “todo el Agustiniiano del Norte se la hace: curas y alumnos y a lo mejor profes que no están casados” (71) y, a partir de las experiencias de diálogos y rumores con sus compañeros, el narrador puede afirmar “que somos libidinosos, todos nosotros, y los profes y curas, todo este colegio de hombres” (22). Es decir, que en primera

medida el conflicto entre el adolescente y su entorno se vive como una enajenación entre los saberes que les enseñan y su vida auténtica, como una crisis en la cual la conciencia pierde la íntima relación entre el lenguaje y la realidad y se encuentra a sí misma habitando un mundo de contradicciones, en donde la libertad de ser uno mismo queda marginada por “voces que ordenan siempre, en el colegio, en la casa, voces y órdenes, un mundo repleto de órdenes” (54) y en donde “ninguno de todos logró nunca la libertad auténtica de lanzarse un pedo en voz alta” (206); es decir, expresar libremente aquello que por naturaleza proviene de ellos mismos.

En el Agustiniario del Norte parece que se diera no sólo una estructura de poder/saber que programa en los jóvenes una visión de mundo y una identidad, sino que también se construye una ambigua imagen de comunidad. Esto se expresa en las afirmaciones del narrador, que observa que el sentimiento de pertenencia concierne a parámetros de sexualidad -sea la masturbación, el tener sexo con muchachas de servicio o con muñecas inflables- que entran en conflicto con la identidad religiosa institucionalizada por el colegio. Lo anterior se evidencia en el retiro espiritual puesto, que el ritual de “purificación”, que pretende disolver el mal del deseo en los jóvenes, choca con la otra identidad, más cercana a ellos, y genera un constante sentimiento de angustia, razón por la cual el narrador nombra esa comunidad como “Angustinianos” (252).

Aquí lo interesante es que el verdadero conflicto entre identidad y comunidad se da en que, mientras para la subjetividad de los niños su yo se configura en el despertar de la sexualidad, para la moral institucionalizada del colegio se deba reprimir o reducir dichos estímulos para así educar los nuevos hombres civilizados, cuyo razonamiento se sustenta en el “horror visceral hobbesiano por el hombre sin frenos”, en donde se presupone que “el ser humano liberado de las restricciones coercitivas de la sociedad es más una bestia que un individuo libre” (Bauman 2003, 25). En lo anterior podríamos corroborar el argumento de Bauman de que “el potencial de liberación nunca fue una preocupación comunitaria: los problemas que se esperaba que las potenciales comunidades redimieran eran, en realidad, sedimentos de excesos de liberación” (ibíd. 193). Es decir que el colegio se configura como un espacio en el que, mediante la educación, se busca aprisionar la bestia humana para

programar al “individuo libre”, reprimiendo sus pulsiones con el fin de volver útil su energía psíquica.

Así como se vigila e impone a los jóvenes la moral y un deber-ser, así mismo ellos se relacionan con su entorno; esto se expresa en la situación familiar de Sergio, quien, debido al divorcio de sus padres, termina como el “hombre de la casa” y de acuerdo con ello el vínculo con su madre y su hermana se establece “como si yo fuera un guardián (el carcelero y el custodio y el conserje de los coños de Claudita y mamá)” (60), de la misma forma en que la autoridad vigila y reprime el despertar sexual en los jóvenes.

Esto se evidencia con mayor fuerza en el caso de Cocino, quien en el colegio existe como un sujeto excluido, cuya constante situación destruye su autoestima al punto de sentirse un esclavo, mientras que “en su casa es el jefe, hermano, pone ojotes ceñudos, hombros de gerente, y se infla hasta el alma, resplandece, camina como un dueño y señor” (77); la ironía reside en que mientras en el mundo “público” del Agustiniiano del Norte es la víctima, en su mundo privado se transforma brutalmente en el prototipo de macho: “Resplandeció de gusto y de orgullo, un machote, sombrero de ala, botas duras de punta, luminosa Colt-45, el viento soplaba, un duelo, las piernas arqueadas, relinchos lejanos, olor de boñiga, establos, ordeño, ganado, fogatas, así lo vimos reflexionar ...” (83).

A pesar de que los jóvenes violentan constantemente a Toño, lo buscan para maquinan un plan de acostarse con las empleadas de la panadería, y es aquella misma violencia lo que lo condiciona a reaccionar frenéticamente contra Trinidad, al extremo de que una de las razones para tratarla “a golpes y gritos, [era que] cada uno de sus gestos y gruñidos los hacía buscando al Tártaro, igual que si rogara su aprobación” (87). Toño, buscando cierta emancipación de su condición de excluido, mediante la aprobación de Pete, reproduce la cadena de la violencia en el sentido de que al violentar a Trinidad se sacude de su debilidad; es decir que, al victimizar a otro, deja de ser víctima. Lo anterior se relaciona con el planteamiento de Freud sobre la relación entre la represión y la violencia, en el sentido de que “la circunstancia de que el yo, al defenderse contra ciertos estímulos displacientes emanados de su interior, aplique los mismos métodos que le sirven contra el displacer de origen externo, habrá de convertirse en origen de importantes trastornos patológicos” (Freud 11), lo que se vincula directamente con la educación en el sentido de que el asombro

ante la reacción de Cocino inmoviliza a los jóvenes debido a que “a nosotros no nos enseñaron a defender empleadas” (86). Podría decirse que corresponde a cierta moral burguesa, que se sustenta en las jerarquías socio-económicas y que han sido interiorizadas en los individuos al ingresar en la cultura.

A partir de dicho paisaje mental, siendo la subjetividad una especie de calco de la constelación social, es como se configuran las relaciones en las cuales el *hombre civilizado* se enfrenta a los avatares producidos por la modernidad (ibíd. 49-63), cosa que en el caso específico de la novela que nos ocupa puede comprenderse como el miedo colectivo a la exclusión. Aquí lo interesante de traer el matiz entre la libido erótica y la tanática es ver que coexisten ambas, siendo consecuencia de la educación por el terror y la represión, como modelo social en el cual se sostiene que

un núcleo cultural más restringido ofrece la muy apreciable ventaja de permitir la satisfacción de este instinto [el de las tendencias agresivas o el instinto de muerte] mediante la hostilidad frente a los seres que han quedado excluidos de aquél. Siempre se podrá vincular amorosamente entre sí a mayor número de hombres, con la condición de que sobren otros en quienes descargar los golpes (ibíd. 55).

Lo problemático de esta situación es que reconocemos que las estructuras culturales aún permanecen -aparentemente indestructibles-, y debido a este hecho Freud plantea que la cultura “controla” el instinto de agresión-muerte haciendo que sea introyectada en el yo, mediante la incorporación del *superyó* como una “conciencia moral” que debilita las pulsiones de liberación por medio del *sentimiento de culpa*. Se configura una “mala conciencia” en la cual el individuo se imposibilita a sí mismo al subordinar su voluntad de juicio crítico a los cánones hegemónicos, en donde se fabrica tanto identidades sociales como el *instinto* de la angustia social y el temor a la pérdida del amor. El sentimiento de culpabilidad se alimenta del miedo a la autoridad y del temor al superyó, así “el primero obliga a renunciar a la satisfacción de los instintos” -para conservar el *contrato social* con dicho poder-, mientras que “el segundo impulsa, además, al castigo dado que no es posible ocultar ante el superyó la persistencia de los deseos prohibidos” (ibíd. 68), es decir que la vigilancia y la tensión de culpa deja de solventarse en términos del yo y el mundo y se interioriza como una tensión permanente, por medio de la introyección de las normas institucionales en leyes morales.

Esto corresponde al contexto de *El Incendiado* en el sentido en que la relación del yo con el mundo y el constructo del superyó están mediatizadas por la educación, en analogía a la cultura, puesto que la condición colectiva se experimenta como “el conflicto entre la necesidad de amor parental [en este caso concebida en términos de autoridad institucional] y la tendencia a la satisfacción instintual, cuya inhibición engendra la agresividad” (ibíd. 78). Así, dentro y fuera del colegio prevalece el miedo entre los muchachos y el terror de la autoridad que, al reproducir la cadena de la violencia, proyecta dicho malestar contra Toño, debido a su gordura y posible homosexualismo, mientras que en su casa Trinidad, o cualquier empleada, paga las consecuencias, no sólo por ser mujer sino también debido a su condición social, ambos relacionados por su posición de excluidos.

En este punto es interesante reflexionar sobre la relación entre la educación por el terror y estos matices dentro de la sexualidad y la violencia. Hacia el final de la novela la reflexión de Sergio señala que fueron “el colegio entero y tú y yo y todos los colegio que en Colombia han sido los que hicieron los que hicimos que Cocino odiara y rebuscara y encontrara ese cuchillo, el cuchillo azul que lo mató de paz” (286), en el sentido de que a raíz de la represión que sufre en el colegio, Antonio Colina reacciona violentamente contra las mujeres que rodean su cotidianidad, su vida privada, generando un círculo vicioso en donde el que violenta lo hace para no ser violentado y el que es violentado violenta al otro, semejante a éste debido a su condición de víctima, reproduciendo las dinámicas del terror en donde la lógica que persiste es la de el *hombre es un lobo para el hombre*.

Lo curioso del caso es que expresa la condición moderna en la cual cualquiera de “nosotros”, es decir cualquier sujeto “normal”, puede ser tanto la víctima como el victimario, en el sentido de que se han naturalizado las aplicaciones del mal y la violencia como hábitos: “en este país tu vida no vale más de dos mil pesos (\$ 0 USA, \$ 0 Francos, \$ 0 yens, \$ 0 libras esterlinas, \$ 0 marcos, \$ 0 pollitos), cualquier esbirro te acepta y de hace cadáver bajo su nombre y responsabilidad, hay que ver lo que es Colombia, señores...” (280). Según la lectura que hace Bauman, citando a Susan Neiman, respecto a las prácticas de la modernidad, sobre la diferencia de la teodicea que sustenta la catástrofe y el castigo desde las leyes divinas, la conciencia del mal surge ya no únicamente como la presencia caótica e imprevista de la naturaleza (como en el incendio de Lisboa en 1775), sino como

las consecuencias atribuidas a lo humano (visto desde el paradigma de Auschwitz y Eichmann) en donde la construcción de la moralidad se establece desde la cosmovisión burocrática “(directamente descendido del tipo ideal límpido y prístino formulado por Max Weber)”, en donde el <<instinto de profesionalidad>> prima, haciendo que carezca de importancia el motivo de las acciones y que prevalezca el cumplimiento del deber para así que, “llegado el momento, queden protegidos de toda responsabilidad por las consecuencias de su propio trabajo comprometido” (Bauman 2007, 80-91). Lo anterior podría justificar el terrorismo pedagógico de Zúle, por ejemplo, en el sentido de que su violencia se sostiene como mecanismo de educación.

Esto se puede evidenciar en la metáfora del “cuchillo azul que lo mató [a Cocino] de paz” (286), en el sentido de que la “pacífica muerte” se justifica debido a que todos los “males” que le propinaron profesores y compañeros fue utilizando los saberes en clase (para ejercer un terror en los estudiantes) y el poder que los jóvenes emplean para competir entre ellos (sea el caso del fútbol o las calificaciones). La muerte de Antonio Colina es consecuencia de la represión y la violencia implícitas en las dinámicas escolares, y su reacción es un reflejo del círculo vicioso de la violencia, en el sentido de que él buscó el cuchillo que, según mi interpretación, significa la violencia que refleja el azul del cielo -la libertad-estimulado por el impulso de liberación, y para emanciparse de su condición de excluido debe violentar a otros. Lo interesante de la imagen es que ocurre en una panadería, cosa que puede simbolizar que el “pan de cada día” es lo cotidiano de la violencia.

4. El trance de la infancia

La institución educativa agustiniana tuvo su primera sede en el barrio de La Candelaria, en 1944, y luego la del norte en 1969. Es interesante dicha distancia histórica entre la creación de ambos establecimientos puesto que encaja perfectamente dentro de la “restauración ideológica”, o el reformismo, de que habla Yvon Lebot respecto de la historia de la educación en Colombia. Hacia los inicios de los años cincuenta la educación, al igual que la transición política, derivó en una especie de *neutralidad*, queriendo evitar “campañas proselitistas” para impedir a los “profesores (...) envenenar la mente de los futuros educadores con teorías disolventes, ajenas a nuestra cultura cristiana” (Lebot 40); con estos lineamientos pedagógicos se intensificó la enseñanza de la Historia Patria, las virtudes cívicas, la religiosidad y la urbanidad, con el fin de conseguir cierta negación del pensamiento crítico político.

Para analizar nuestro contexto específico, debemos comprender que la situación educativa es un reflejo directo del estatus socio-económico puesto que la condiciona como estructura; llegados al punto, podríamos interpretar la descripción novelesca del Agustiniense del Norte como una representación indirecta de la jerarquía social colombiana. Aquí la paradoja es manifiesta: a pesar que las escuelas proporcionan los saberes inherentes al desarrollo capitalista –las lógicas de dominio del Iluminismo, en palabras de Adorno y Horkheimer-, se omiten los *instrumentos* del cambio, comprendiéndolos como la capacidad de entender las instituciones y el cómo cambiarlas según las necesidades colectivas, haciendo que el aprendizaje se limite a cierta adaptación a los *moldes* y tareas predeterminados basados en la clase social. Esto puede evidenciarse específicamente en el caso de las muchachas de la panadería que tenían poca o nula educación, puesto que no sabían leer y no tenían conocimientos técnicos, lo que hacía que su trabajo fuera la limpieza y orden del establecimiento en vez de manejar las máquinas.

En este sentido es como se manifiesta la “enajenación cultural”, puesto que en la educación se impone la apropiación de los valores y normas deseadas en las metrópolis desarrolladas y no los de la experiencia local. Mediante esta incapacidad crítica las dinámicas del terror y la violencia se interiorizan en la conciencia de los individuos y hacen que las estructuras y prácticas capitalistas se conviertan en subjetividades que derivan “de impulsos psicológicos

universales entre los diferentes tipos de personajes para dominar a los demás o ser dominados” (Carnoy 67). Dicha subjetividad capitalista, que inculca el ideal del individualismo y la libre competencia, se encuentra hilvanada dentro de la educación por el terror mediante la introyección del miedo a la exclusión, que motiva las cadenas de violencia que vimos en el anterior capítulo, derivando en una práctica mimética en la cual los jóvenes deben atropellar al otro para sobrevivir en un ambiente donde *el hombre es un lobo para el hombre*.

4.1 El alma del niño: el caballo, la gallina, el cóndor y las moscas

En esta encrucijada surge la crisis del individuo con el mundo, analizada desde la subjetividad de Sergio y la autoconciencia de la narración, que permite escrudiñar la relación entre estética y ética en la novela. Esto lo planteo debido a que, analizando la estructura de poder y los discursos de saber del colegio, se puede entrever cómo la razón instrumental -edificada como la mitología moderna- que se aplica en la educación busca fabricar a los individuos bajo la ideología burocrática que exige “una *conformidad con la norma*, no un *juicio moral*”, existiendo como “un aparato al servicio de la tarea de la *inhabilitación ética* de los individuos” (Bauman 2007, 115); es decir, que busca moldear en la perspectiva de mundo de los jóvenes un único estilo de vida, que en “las condiciones de vida moderna, donde priman la técnica, la imagen, la velocidad, etc., inductoras todas ellas de estrés y depresión, tienden a reducir el espacio psíquico y a anular la facultad de representación” (Kristeva 2001, 21), lo que condiciona y significa al sujeto como fuerza de trabajo y su capacidad de consumo.

La estética de la existencia, entendida como la *actualización* y reinención de las técnicas de vida que un individuo aplica sobre sí mismo, que se manifiesta en Sergio a través de la escritura como un medio para resignificar su pasado y cambiar su presente, entra en conflicto con la “*técnica del biopoder*, que pretende abarcar la vida del individuo para reglamentarla y normalizarla” (Orellana 378) mediante el saber/poder de los conocimientos científicos y religiosos que definen qué es el yo y determinando su deseo y proyección de futuro. Lo anterior puede vincularse con El Incendiado en la medida que su narración abre un espacio de reflexión, tanto para el narrador implícito (Sergio) y el autor real (Evelio Rosero) como para el lector, en el cual lo que busca es “remecer” la sensibilidad mediante

cierta indignación capaz de anular la apatía y hacer que uno cuestione la realidad y a sí mismo, lo que en este caso específico corresponde a un cuestionamiento de cómo ingresamos en la cultura mediante las dinámicas educativas del colegio y la familia. Así el problema ético-estético permite florecer una toma de conciencia respecto a cómo las dinámicas de la violencia ingresaron en nuestro ser -sin por ello llegar a la conclusión de que sin educación seríamos libres, sino a la reflexión de que necesitamos otras formas educativas- para abrir la posibilidad de nuevas perspectivas capaces de transformar las heridas profundas, de encarnar una revolución íntima en el sentido de lo que plantea Paula Marín de que

el duelo y la revuelta serán, entonces, la posibilidad de que el individuo reinterprete la carga dolorosa del pasado, otorgue sentido a la dialéctica global de su conciencia histórica (presente y futuro, no solo pasado) y restablezca su vínculo social, a partir de la reinterpretación de su experiencia negativa. (Marín 41)

Parte de esta toma de conciencia se estructura en la reflexión sobre el conflicto entre las máscaras sociales, entre la vida pública y la privada, en el sentido de que Sergio logra reconocer cómo en su familia se intentaba mantener las apariencias de hogar adinerado, a pesar de la crisis económica de una madre divorciada que intenta salir adelante volviéndose a casar con un médico, lo que causa en él cierto desinterés de las propiedades materiales.

Y por fin mamá se ha ido, dejando una estela de señora bien educada entre las estatuillas y jarrones de porcelana. A veces me avergüenzo de los tapices de casa, de las pinturas de marco dorado y las bandejas de plata y los muebles de cuero repujado. Tanto armatoste y fachada para que al fin no tengamos ni un solo peso y ni siquiera podamos ir al cine. (58)

Sin embargo, dicha reflexión lo que hace es denunciar cómo “el espacio social queda entregado a las estrategias de individualización y totalización de esta estructura”, que en la novela se manifiesta como el deber-ser del colegio y la estructura social, basada en la condición o apariencia de clase económica, “lo cual tiene por efecto un empobrecimiento del tejido relacional, que es directamente proporcional al incremento de la normalización de los sujetos y sus relaciones” (Orellana 484). La educación por el terror lo que hace es imposibilitar otras formas de ser en el mundo mediante la limitación represiva de las pulsiones más instintivas, tal como lo vimos anteriormente respecto a la sexualidad, y cuya consecuencias más representativa es la escena donde Coci violenta a Trinidad, proyectando

en ella toda la cadena de violencia que en el colegio sufría él, y en la cual los jóvenes se quedan paralizados porque “a nosotros no nos enseñaron a defender empleadas” (86); lo que expresa cómo el molde de las dinámicas sociales, determinadas según la clase económica, enajena la conciencia al punto de que “cualquiera diría [que era] una obra de teatro” (85).

Esta experiencia de extrañamiento e imposibilidad simbolizada también se evidencia en las clases de inglés, donde debían memorizar unos diálogos para luego “simular encontrarse en una calle de Bogotá, como si representaran una obra de teatro”, en la cual, a pesar de actuar sonrientes, “realmente [estaban] aterrados y pálidos ante ese simulacro de drama que les astillaba inmisericorde la balsa liberadora de la memoria” (16). Esta experiencia de angustia entre el miedo y la memoria también se encuentra en Coci que, imposibilitado por el terror que le inspiraba el profesor Zúle -acompañado por el miedo que aprende, al ver la historia del Titanic y las enseñanzas de Bertildo, del “ni dios podrá- no logra responder en un examen oral, aun cuando se ha memorizado todas las lecciones.

Ya en el capítulo anterior me extendí lo suficiente respecto a las dinámicas del terror y su relación con la represión y la introyección, es decir, la apropiación del superyó en la conciencia como sentimiento de culpa, que equipara la violencia y la sexualidad en la subjetividad de los muchachos. Sin embargo, Foucault plantea que la represión no es el pilar de la historia de la sexualidad pero sí consecuencia de los dispositivos de sexualidad en el sentido de que “justifican su extensión autoritaria y coercitiva formulando el principio de que toda sexualidad debe estar sometida a la ley” (Foucault 155), y cuyos juegos estratégicos y diferenciales se alimentan de la prohibición, lo que se puede localizar fácilmente en la novela en la configuración del deseo, donde se experimenta un conflicto entre la idealización de la mujer de la misma clase social, significándola como proyecto de esposa y madre, y cierto desdén por las otras mujeres “inferiores”, que los jóvenes experimentan como un hastío erótico respecto a las muchachas de familias de clase media, y el morbo y tendencia por proyectar el sexo salvaje, no institucionalizado por el matrimonio o la moral, hacia las muchachas de servicio.

Tanto los dispositivos disciplinarios como las estrategias *biopolíticas* de la modernidad requieren para su funcionamiento, de relaciones esquemáticas y de modelos fijos de

comportamiento, lo que determina su esfuerzo en pos de minimizar la intensidad y la complejidad de los lazos sociales. (Orellana 484)

En esta relación surge la crisis con el mundo, que encaja perfectamente con el subtítulo de la novela: “Los muros, la casa, el colegio, venturas o desventuras de un niño”. Esta analogía considero que se ve simbolizada en cuatro imágenes. La primera se establece en relación a la atmósfera dual de Agustiniiano, representada en el primer capítulo, con el juego simbólico entre la voz metálica del cura, “su voz de computadora” (29), que significa las órdenes y la institución que exigen que permanezcan “¡RÍGIDOS! ¡Quiero los cuerpos rígidos!” (7), que no solo juega como expresión de imposición sino también a la referencia homosexual del rector, “el maldito amaneció hoy con esa palabra, rígido. Amaneció rígido. No sabe decir otra cosa ¿qué quiere? ¿Qué nos transformemos en piedra rígida? (11). Esta posible alusión al homosexualismo expresa una de las condiciones de exclusión que *autoriza* la violencia del otro: “yo le dije cabrón y maricón, cosas peores” (261), al igual que en el caso de Cocino, que, luego del retiro espiritual, descubren que tuvo sexo con el cura, por lo que sufre diversas humillaciones acompañadas por la nauseabunda risa del miedo, donde “los borregos se carcajean para complacerlo” (31).

Risas. Muchas y muchísimas. El papada se cree de muy buen humor, de muy fino humor: sobre la tarima, bañado de sol, debe encontrarse creando los signos de más burlona elocuencia con su varita mágica, y todos los ovejos se ríen, cómplices sin voluntad. (33)

Esta risa cómplice, que nace desde lo más profundo del miedo y el deseo, manifiesta plenamente el malestar generado por el conflicto entre el deber-ser, impuesto por la autoridad de la institución, y la intimidad de los jóvenes. Esto se manifiesta en la novela cuando en clase de religión Pete “el Negro” se masturbaba mientras el profesor, alias “Dracu”, daba “Las Mil y Una Interpretaciones del Gran Libro de Tobías” (34), cuya referencia alude a la enseñanza del concepto del matrimonio que, protegido por la bendición divina, puede curar la maldición de la fatal sexualidad -representada en la presencia del demonio Asmodeo que obligaba a Sara a matar al esposo luego del primer encuentro sexual-: “el primer libro de cocina que se escribió en este mundo, cómo espantar al demonio y crear la fertilidad y el amor a base de hígado y corazón de pez, y cómo ahuyentar la ceguera con hiel de pescado” (35). Lo curioso de esta situación es que revela una paradoja con impresionante lucidez: un día de marzo, cuando el profesor se iba a

convertir a sacerdote, estando la clase sin adulto encargado, Pete y Cocino compiten para ver quién tiene el pene más grande, “la tribu compitiendo, a ver quien resulta cacique” (37), “animándolo, un río revuelto, como si al ser testigos de aquello sintiéramos que rompíamos una extraña y antigua y ajena cadena desconocida” (35). Al mismo tiempo que algunos reaccionaban apáticos y asqueados del asunto, los otros gritaban que el pene de Toño, estando pequeño, era Sara, pero estando erecto era Asmodeo; dando como efecto narrativo toda una polifonía de la experiencia de crisis, en el que todos estaban “dominados por un frenesí profundo que se afianzaba ramificándose demoledor tan pronto nos mirábamos mirándonos reír y constatábamos que sí, que aquel certamen inaudito era cierto y verídico y auténtico y que nosotros éramos unos salvajes” (37).

Esta crisis expresa el conflicto entre el ello y el superyó, que hace que la experiencia se viva como un efecto de extrañamiento en el yo, en el sentido que el constructo moral lucha por dominar el despertar de la sexualidad de los jóvenes, generando una competencia instintiva por manifestar una posición *alpha* que a su vez produce inestabilidad en el imaginario de qué significa la masculinidad. Así, mientras unos reaccionan indignados y asqueados: “eso es bestialísimo, maricones” (38), los otros responden con un “puf, machotes, puf, que dizque van todos los viernes al prosti de Chapinero, bah, nosotros seguimos mirando, sólo miraban los machos, ¿ciertos?” (38). Esta dualidad entre ser macho o maricón determina el reflejo entre la represión y la violencia, pues “a lo mejor era asco absoluto lo que sentíamos, revuelto con admiración y la urgencia de que la puerta se abriera y Pete cayera, por mórbido (35), lo que hace que los muchachos admitan como natural que “entre más bruto fuera uno con cada frase, pues más hombre” (133). Esto también expresa el mecanismo de proyección, mediante el cual uno juzga y violenta al otro para curar el malestar propio, en el sentido que cuando Toño gana la competencia, sorprendiendo a todos pues el que era el menos macho resultaba tener el pene más grande del curso, “Pete el negro lo desarmó [al decir] con recia voz: Es que la mía es de hombre, bruto, y la tuya de burro” (38), lo cual anula su valor al “rebajarlo” a condición de animalidad, de la misma forma en que el discurso de autoridad busca estigmatizar el instinto como signo de primitivo y salvaje para configurar un ideal de humano civilizado.

Es probable que detrás de nuestra mofa comenzara a estremecerse esa rabia indefinible, saber que la suya era una cosa tremenda, ¿cierto?, peor que la de Pete y la de cualquiera de

nosotros. Tal vez por eso empezamos a odiarlo más, desde entonces. ¿Por qué no? De cualquier manera lo odiábamos a Coci, antes y después, ¿Por qué lo odiábamos tanto, hermanito? Había que buscar alguien a quien odiar, ¿cierto?, no le podríamos permitir posibilidades, no había que dejarlo sacudir, para que no fuéramos nosotros los odiados, ¿sí? Pero, de verdad por qué, por qué otra causa debíamos odiarlo. Decimos eso. Lo gritamos: Por qué. (38)

En esta atmósfera fría e inhumana, donde las máscaras sociales prevalecen como una doble moral entre la mojigatería y el miedo a la exclusión, se desarrolla un doble conflicto entre lo externo y lo interno, entre los sujetos como sociedad y la crisis entre el individuo en el mundo. En la novela esto se experimenta como la batalla entre las subjetividades de los jóvenes y las órdenes de la institución que buscan solidificar su conciencia, que se simboliza en la imagen del caballo, como cuando los Mellizos van al baño a buscar a Toño, durante un castigo, “trotamos como corceles”.

El gozador rebelde, el *Gandharva* u hombre-caballo, el centauro indio prendado de la música, del baile y de la poesía, artes prohibidas tanto para el legislador como para el sacerdote. Él anuncia una economía subterránea: el fluir de la rebeldía y del goce subyacente. La doble naturaleza humana y animal que se revela de este modo parece indicar, como por metáfora, el ardor, la violencia, una fuerza difícil de pensar para la antropología, un “pasar al límite”: la metáfora del caballo señala el impulso de la pulsión y un ponerse en movimiento psíquico y extrapsíquico que cuesta simbolizar (Kristeva 1999b, 53).

La imagen del caballo y la libertad, respecto a las pulsiones y fluidez de movimientos que acompañan toda la escena del baño, donde huele “a talcos y a piel de bebé, a pañales recién mojados, a todos -menos a hombre-” (curiosamente el olfato es el sentido más íntimo de la sexualidad), lo que evoca el conflicto externo entre el joven y la institución: “¿será que en los colegios nunca acaba uno de ser hombre?” (31)

La segunda imagen corresponde a la gallina, que se experimenta como el apodo que corresponde a un insulto que feminiza al otro, incapaz de afrontar una de las muchas pruebas de valentía, en este caso la prueba específica de tener sexo con una. Ya hemos analizado cómo los discursos de saber/poder del colegio tienen como efecto una disyunción entre el deber ser, introyectado como culpa, y lo íntimo como sexualidad; aquí la gallina en Sergio se vivencia como el estar “salvajemente excitado de miedo” (265), que termina en

cierta frustración sexual, del “drama que estoy representando, cuál es mi papel, maldita sea” (266), en donde se siente humillado debido a que entra en pánico -justamente porque la experiencia hace entrar en crisis su propia noción de masculinidad-. Lo más poderoso de esta imagen es que encarna la cadena de la violencia, en el sentido de que cuando los compañeros y Daniel dejan solo a Sergio con la gallina y Cocino aparece como un fantasma entre la niebla, la reacción de él de lanzársela y exigirle que la mate para demostrar su *hombria*, “a ver Cocino, si tienes huevos mátate esa gallina, clávale el pico en el río”, es consecuencia de “todo ese caos de sentimientos contradictorios” (ibíd.). Este tipo de violencia es lo que desencadena en Toño la reacción que lo condiciona a violentar a Trinidad para demostrar en apariencia que es un *macho*, cuando posiblemente era homosexual.

La tercera imagen que complementa esta crisis se encuentra en la Escuela Militar que “tiene una jaula enorme-estilo-zoológico repleta de micos, y al otro lado otra jaula con tres cóndores desplumados muriéndose sin volar” (202). Aquí el cóndor, que de por sí es bien importante en la simbología de nuestro continente, representa la paradoja de la libertad. La prisión de la institución, que legitima y naturaliza los estados de dominio, somete a la propia naturaleza del sujeto al encierro en el sí mismo, mediante el fortalecimiento del individualismo que deviene en la violencia, una vez se experimenta como algo cotidiano y se familiariza como las lógicas sociales de relación.

Los estados de dominación suponen una descomposición de las relaciones de poder, en que éstas dejan de ser móviles y se impide a quienes intervienen la modificación de las mismas, para convertirse en una estructura bloqueada y rígida. (...) el poder comprendido en su lógica relacional, es un sistema que lo controla todo y que no deja espacio alguno para la libertad. El estado de dominación (...) presenta una minimización de la movilidad de las relaciones de poder, en la que las *prácticas de libertad* no existen o están sumamente acotadas y limitadas. (Orellana 446)

La descripción de la visita del colegio a la Escuela Militar crea una analogía entre ambas instituciones, casi como si fueran reflejos uno del otro, mediatizadas por las pantallas de video. Cuando les proyectan una película sobre la vida de los cadetes lo primero que se muestra es el estereotipo del “clásico perfil del soplador desdibujado contra el cielo, y luego aparecía un gallo de pelea encaramado (...) y luego fila y ducha y fila a orinar y

ejercicios y fila y desayuno y carreritas de los cadetes *bromitas igual que en el cole*” (203-204, cursivas son mías). Así, la narración permite relacionar las dinámicas implícitas en ambas instituciones y su configuración de lo humano: cuando suena el himno de Colombia estaban “todos de pie con la mano en el pecho -los cadetes formados en la pantalla y nosotros por fuera” (204).

Lo curioso de estas escenas es el efecto de espejo, lo que Adorno y Horkheimer analizan como la configuración del sujeto a partir de la industria cultural, entre lo que sucede dentro y fuera del largometraje, en la medida en que el video buscaba seducir el gusto de los muchachos por medio de distintas estrategias como la de que “en pantalla reaparecieron los mismos cadetes en traje de gala bailándose unas hembrosotas como recién salidas de una revista” (204), enalteciendo aquellos estímulos e instintos que en el colegio y el retiro intentan reprimir, con el fin último de hacerles creer que “ustedes también son soldados, ustedes son el futuro de la patria (...) arriba las voces patrioótas entonen el hímmnoooo, y déle a cantar, aunque estuviéramos a punto de sucumbir bajo la hambruna” (205). Aquí se manifiesta lo que Édgar Barrero llamaría los *montajes pulsionales*:

Uno de los objetivos de la guerra psicológica es precisamente ocultar [olvidar] y desviar la atención de aquellos aspectos generadores de malestar social (rabia) a través de lo que hemos denominado montajes pulsionales, por medio de los cuales se ponen a circular imágenes distorsionadas de la realidad, con la consecuencia inmediata del prejuicio social, mediante el cual se valora y significa las interacciones sociales // [...] un montaje pulsional [...] es la instalación de dispositivos de manipulación mental en los sujetos para la aceptación pasiva de la realidad, previamente designada y codificada con el apoyo de mecanismos simbólicos e ideologizado, trayendo como resultado la naturalización de hechos y discursos excluyentes y marginalizadores en cualquier ámbito de interacción social. (Barrero 46)

Aquí la hambruna delata no sólo la contradicción entre los discursos y la realidad, después de todo la novela se ubica en la transición de los ochentas hacia finales de siglo cuyo contexto de la toma del palacio de justicia y otros paroxismos mantenía un sentimiento colectivo de terror, tal como el caso cuando suena la alarma e un carro y “varias personas nos miran, curiosas; un transeúnte se detiene y hace un amague cauto de manos hacia bolsillos, seguramente un policía civil, o un veterano de la guerra de Corea solidario con la

propiedad privada” (300) o que “una noche de éstas te confunden con ladrón los policías y te queman a tiros. Los policías bogotanos son gente nerviosa, acuérdate” (304), sino también la enajenación cultural en el sentido de que esta contradicción reproduce, en el imaginario colectivo, el exotismo nacional cuyo mutismo se convierte en la falta de interrogación: “hubo sin embargo gente convencida, innegable, uno que otro el dedo a la boca preguntándose si sería bueno en definitiva meterse a cadetín” (205).

un cielo sin nubes y un helicóptero mudo, y eran ellos deslizándose por cuerdas sobre abismos amazónicos, vestidos de chirimolla, de árbol en árbol, tarzanes, vadeando ríos a las carcajadas, uno de ellos mostrando una serpiente infinita recién decapitada, a su lado un indígena huitoto con un hacha enrojecida... (204)

Esta disyunción o alienación entre la cultura y la intimidad de los jóvenes se expresa en la cuarta imagen que corresponde a las moscas tse-tse, las cuales son transmisoras de la *enfermedad del sueño*. Las moscas aparecen en distintas oportunidades, como una especie de presencia de lo que bien podría significar lo prohibido entendido como enfermedad, en este caso la mujer-salvaje que representa Trinidad para Sergio cuando van a entrar a la panadería para ver las empleadas, o la presencia de las moscas en el cuarto de Sergio, que expresan el fastidio que siente Daniel al ver a su hermano *perderse* como marihuanero y escritor, según su mirada. Aquí la mosca representa el *malestar de la cultura* en donde entran en conflicto el deber-ser, del que hemos reflexionado con anterioridad, que afecta la particularidad de los jóvenes al significar lo no deseado, y así sentían que “los días se desprendían del calendario como las moscas de la pared, todas las vidas un desperdicio idéntico” (167). Esta proyección de lo que desagrada y genera desprecio se ve perfectamente proyectada en Toño, en las clases de biología, en donde lo molestan por su condición de gordo, de tener el “pene de burro”, de haberse orinado, de ser poco varonil y posiblemente homosexual, en fin, todo aquello que consideran una enfermedad, lo que expresa las dinámicas de violencia en donde, para violentar al otro con libertad de conciencia, primero hay deshumanizar al otro.

Le gritaban histéricos llamándolo gordo epiléptico, gordo mongol y daltónico, tienes cuarenta y siete cromosomas, con razón, animal, llevas idiocia mongoloide, eres una tara fisiológica, já, casi albino, imbécil y débil mental, tu cretinismo es endémico, a ti te picó la mosca tse-tse (*glossina palpalis*), sufres del brazo y los ganglios linfáticos, tu somnolencia

es tan grande que debes dormir orinado, almuerzas sonámbulo y por eso te comes hasta los platos. Já, eso y mucho más le espectaban y él ahí, terco, aplanchado y anulado pero porfiado. (169)

Kristeva, reflexionando sobre los planteamientos de San Agustín respecto de la imagen como un tercer registro entre la percepción sensorial y el intelecto, desarrolla la idea de que una “visión interior se instala entre la percepción y el recuerdo” haciendo que las imágenes “representen esa intimidad que va a asegurar la vida del espíritu desespiritualizándolo a su vez, sensorializándolo, corporizándolo” (Kristeva 2001, 72); es decir que la imaginación sería ese ámbito mediador entre el registro orgánico y la facultad de representación, siendo la vía de acceso a lo profundo de la psique, o lo que algunos llamarían el alma. La “lógica de lo íntimo” se construye entonces desde la cohabitación entre las sensaciones y los pensamientos, así como del afecto y de la razón, que “produce ante todo un *goce*: que es un placer del sentido sensible o de lo sensible en el sentido y, más allá, de un dolor” (ibíd. 75). En este sentido uno puede interpretar, en relación directa con la memoria y los registros de percepción, las imágenes del caballo, la gallina, el cóndor y las moscas como expresión de la intimidad, del malestar cultural y del alma en la experiencia de infancia que encarna la novela.

4.2 Los espejos o la crisis de lo idéntico

En la estructura social del Agustiniense del Norte, y en la familia de Sergio, que “representa” la clase media típica, respecto de la sexualidad y el estilo de vida *deseados*, se podría intuir un tejido discursivo entre los dispositivos de *alianza* y *sexualidad* que plantea Foucault; dicho entrecruzamiento puede entenderse como la simbiosis entre el sistema de relaciones (pareja-familia) y el sistema de los cuerpos (producción-consumo), lo cual introduce una concepción del deseo como verdad de la naturaleza humana. En otras palabras, mientras que los dispositivos de alianza se enfocan en reproducir el juego de relaciones y la ley que las rige (por ejemplo, el matrimonio) para consolidar “una homeostasis del cuerpo social” (Foucault 130), los dispositivos de la sexualidad se establecen alrededor de la calidad de los placeres y las sensaciones, imponiendo un discurso de lo sexual para determinar una organización del cuerpo. Ambas están vinculadas a la economía y la sociedad, desarrollando un “proceso de privatización de lo social (...) [en el

cual] se despliega una familiarización de lo privado que convierte a la familia burguesa en el criterio moral en que se miden las relaciones en la esfera pública” (484-estética existencia), lo que se puede ver en Daniel: “ya sabes que trabajo en una empresa muy respetable. (...) el gobierno la apoya, pero es una empresa privada...” (297). Esto se ve en el retiro espiritual en el cual “creaban”

juegos de mímica y risitas y proyectos y opiniones para enderezar el mundo -qué circunspectos, qué serios-, y una lectura en voz alta de la biblia, Vanidad de Vanidades, donde se puso de manifiesto la vanidad insulsa de ser el primero en ganar el pináculo de una montaña, pero no la angustia de ser lanzado por gordo y por torpe a un río de aguas grasosas, untadas de humana-boñiga-monasterial, sí o no, Dani -puf, escribirías- y hubo una conferencia enteramente dictada por Draculito a modo de despedida, el día tercero, Draculito que se empeñó en llamarnos futuros ministros y médicos o geólogos o dentistas y químicos, adivina-advinador-cuál-es-tu-profesión... (238)

“Entre las muchas razones en virtud de las cuales el trabajo ha sido elevado a la categoría de máximo valor de los tiempos modernos, [es] su extraordinaria habilidad, casi mágica, para dar forma a lo informe y duración a lo efímero” (Bauman 2003, 146), en el sentido de que el trabajo, visto desde su disposición temporal y física, le atribuye al individuo, que se tambalea entre ser sujeto/objeto, una cierta identidad administrada desde el oficio y la rutina, y le da a la utilidad no sólo un valor material sino también una identidad determinada desde las estructuras socio-económicas. Aquí es donde la autoconciencia narrativa permite reflexionar sobre qué es la libertad respecto del *ethos* y la identidad, lo cual permite cuestionar la

contraposición entre el sujeto que ejerce su autonomía en las prácticas de sí mismo y el sujeto completamente colonizado por resortes de poder. En el primer caso, la subjetividad se despliega en un ejercicio de la libertad; en el otro, la subjetividad es una materia dócil que vive la ficción de su libertad. (Orellana 403)

Esto puede hacerse si comparamos a los gemelos, ya hacia el final de la novela, en el sentido de que no sólo la alteridad o la diferencia entre ellos se evidencian en los aspectos físicos sino que prevalece ante todo su identidad determinada por su condición laboral, que estando en la época escolar se moldea o fabrica a partir de cierta “conformidad” con las normas y caminos de vida que se impusieron en el colegio y el hogar. La distancia entre los

gemelos, respecto de sus estilos de vida, se puede entender con la imagen que los separa irremediablemente, luego de que Sergio volviera de haber visitado a Trinidad en la cárcel, y termina peleando con su hermano que le recrimina ser igual a su padre, que se fue a vivir a Ocaña con una amante.

Cerré la puerta de la casa en tus narices y yo quedé por fuera y tú por dentro y me alejé a la esquina y a la tienda y cigarrillos y otra esquina y otra más y nuevamente un cigarrillo y otro más y todo fue un lento desmadejamiento de pasos, un primer auténtico deseo de libertad, la indiferencia total ante la norma obligatoria de dar explicaciones, en resumen: no tengo nada que justificar... (278)

Considero que esta crisis se ve en paralelo a las experiencias y estilos de vida que encarnan los gemelos, en la medida que Daniel termina replicando el orden familiar y el ideal de futuro que le inculcó su educación, es decir que reproduce los *dispositivos de alianza* del molde de existencia capitalista, construido en torno a la individualidad -fundamentada desde la experiencia del miedo que les exige violentar al otro- y la libre competencia, que lo llevan a decidir ser un médico como Hernandito, el nuevo esposo de su madre, “su nueva adquisición científica” (195), y tener una familia que vive en el barrio Cedritos. Todo lo que reproduce el ideal de vida burguesa:

Se acaban de comprar una casita, me informa, una cabaña, en compañía con los suegros, y tienen dos lanchas de motor, y equipo de pesca, y rifles de caza; esquían sobre el agua. Gente que vive, dice. (...) [su] parentela política, y un abuelito perfecto, buena persona, ocurrente y valiente y cariñoso, hinchado de anécdotas heroicas de la violencia (...) el abuelito fumará puros de Bucaramanga: Silencio: Tabaco en reposo. Y la suegra de Dani tocará la guitarra, supongo. Y pegará de vez en cuando un breve gritito de sofisticación... (299)

Daniel le critica a su hermano, “¿Qué vida esperas? Porque eso que tú llevas ahora no puede llamarse vida, Sergio” (298), debido a que su trabajo como escritor no es exitoso: “¡si por lo menos fueras redactor de planta, cabrón! ¡Pero ni eso!” (ibíd.). Este juicio surge debido a que Daniel ha hecho tal introyección del deber-ser que le enseñaron, fundamentado en los ideales de hombre civilizado en relación directa con el éxito económico y una economía del cuerpo, que se evidencia en la diferencia entre ambos hermanos: “aún éramos idénticos, no como ahora que te engordaste, Dani, que usas corbata

porque así te dijeron que uno debe entrar a estudiar en la Escuela de Medicina Juan Corpas, pulcro y muy sobrio y nívoo y discreto y ecuánime y angelical: que la corbata resulte más importante que el cuello” (134). Daniel encarna las dinámicas individualistas de la construcción de sí mismo bajo una mirada narcisista del mundo:

La salud ha llegado a convertirse en un valor absoluto, al punto de ser una de las claves de configuración de la propia identidad. Hay que autoperfeccionarse, ser responsable del propio bienestar, dotarse de una salud que se expresa en una imagen de belleza, fuerza y juventud. Es decir, lo importante es la apariencia, ese yo que se hace uno con el rendimiento del cuerpo, el estilo higiénico o deportivo que uno pueda imprimirle. De ese modo, nuestra cultura de los cuerpos sanos y bronceados, deriva de un imperativo narcisista que consiste en que el individuo se centra exclusivamente en la modelación de sí mismo. (Orellana 474)

Este choque entre los *ethos* de los gemelos se expresa en el último capítulo cuando Daniel recoge en su Ford a Sergio y ambos discuten debido a que su madre le pidió el favor al Dani de *rescatar* a su hermano, lo que lo lleva a ofrecerle un trabajo *prestigioso* y acudir al psiquiatra, puesto que desde la mirada familiar Sergio encarna el imaginario de escoria humana, la misma representación que se le asigna al loco y al mendigo, pero que al final dicha intención de cambiarlo se reduce a dejar “esos temas para otro día (...) a fin de cuentas hoy es mi cumpleaños” (311), cosa que expresa perfectamente el narcisismo de Daniel. Aquí el conflicto se vive en analogía con la experiencia del carro, en el cual “Dani sube su ventanilla, hermetizándonos de silencio” (293) debido al ambiente de suciedad y pobreza del barrio Rionegro. Cuando Sergio prende un pitillo de marihuana, Daniel vuelve a bajar las ventanas desesperado “y el viento nos desanima; es como si con el aire a raudales se entraran el mundo y el sábado por la mañana con sus ruidajos de pitos y maldiciones” (294). Daniel proyecta en su hermano toda la rabia condicionada en su infancia por medio de las frustraciones y la cadena de violencia, en el sentido que lo margina tanto por ser un marihuanero como por no tener un estilo de vida afín al de él, lo que se expresa en su comentario “porque eso que tú llevas ahora no puede llamarse vida” (296); este conflicto, en paralelo al afecto que le tiene a su carro pues es inteligente: “si lo abren empieza a pitar él solito, y si lo encienden deja de funcionar a las dos cuerdas”, es lo que lleva a Sergio a expresar con su irónico estilo que ese “es como si viviera” (299) y a sentir que han pasado “veintinueve años y no he lanzado todavía un primer paso. Y pienso

más: Dani tiene razón. No he lanzado el primer paso de la vida. Según él ni siquiera me he suicidado” (312).

Cuando Daniel le exige a su hermano que se deshaga de su ropa vieja, sobretodo su chaqueta estilo “Borges”, Sergio experimenta una especie de muerte simbólica, en el sentido que significa en él su estilo de vida desde un gusto estético: “cómo explicar a Dani que como nadie ha podido apropiarse absolutamente de Borges, yo por lo menos decidí apropiarme de su abrigo” (404). En este silencioso conflicto es cuando mayor se siente la distancia: “Es él, señores, sí, es Dani, pero es otro; de improviso un total desconocido casi que agrediéndome” (303) La experiencia de alteridad entra a jugar con las dinámicas sociales, fundamentadas en las jerarquías económicas, en el sentido de que es la apariencia lo que legitima una identidad. El conflicto sería entre el asistencialismo de Daniel, como un “mártir” que quiere salvar a su hermano, “¿su vida y mi vida? El honor de la familia, algo idéntico a la vida para ciertos lagartos y reptiles de Bogotá, el honor ya tan demeritado por papá” (308), y la lucha de Sergio por mantener su estilo de vida. Así, a medida que Sergio siente a su hermano gemelo como un completo extraño, se siente identificado, por el contrario, con el vagabundo que encuentre en la basura su ropa y el Borges, “pisando otros pasos menos tediosos y más vivos, y los veré idénticos a mí, más idénticos que Dani, que fue mi gemelo y mi hermano, y que ahora resulta sólo un perverso desconocido” (306).

Querías imponerte, viejo, como si yo fuera uno de tus pacientes, un funcionario con tortícolis en el alma, al que tú quisieras vencer y convencer de que se ponga diez supositorios en seis horas. Era una agresión subrepticia, y extraordinaria, claro, porque era también como un ruego. (303-304)

Lo que parece a primera vista un regalo el cambio de vestimenta en Sergio, no es más que un medio para anular su diferencia para que el núcleo social de su familia y amigos puedan aceptarlo; es decir que Daniel lo que intenta, mediante la apariencia, es moldear a su hermano a su imagen y semejanza y así evitar pasar vergüenza: “no es por mí que lo hace. Voy a pasar un día entero en su casa, con los suyos” (299).

Lo que sucede es que... tengo... la ilusión de que con un oficio así tú puedas... ¿entiendes? Ya les he hablado de ti, me he tomado esa molestia, viejo. Hasta les he mostrado lo que escribes, los periódicos, y les mentí, que habías terminado tu carrera, les dije, que cargabas con un título, ¿sí?

Pues no les muestres las Memorias que escribí en el colegio, Dani, perderías tu tiempo, y acaso tu puesto, y de carambola también Hernandito, por parientes de un inmoral. (297)

La experiencia del sujeto que vive Sergio se instala en el matiz en que dicha individualidad como centro de la experiencia no recae en un egotismo, en el sentido de creer que uno se construye a sí mismo de forma autónoma, sino que se establece en la experiencia de la otredad, en otras palabras en un distanciamiento en el sentido de las *técnicas del cuidado de sí*, que “no involucra el encierro de la mirada en sí misma, sino que requiere la mirada del otro como criterio para ajustar la propia mirada” (Orellana 388). En el sentido de que el individuo no se configura como un espacio autosuficiente e independiente sino que se plantea “la capacidad, que posee una *ética del arte de vivir*, de <<influencia recíproca>> sobre dichas relaciones de fuerza” (ibíd. 392).

La experiencia de alteridad se manifiesta en la novela como el proceso, que bien plantea Girard de que “la identidad se realiza en el odio de lo idéntico. Es éste el momento paroxístico de la mitología, como Rómulo y Remo. Yo lo llamo el enfrentamiento de los dobles” (Girard 41). Este proceso lo experimenta Sergio como la otredad con su hermano que se encarnaba con el apodo de “los mellizos”, donde los dos eran uno mismo: “él me ha dicho: “Entonces los gemelos”, y yo le dije: “Cuál de los dos”, y me burlé, “Son dos” le recordé, pero él ha contestado, haciendo equilibrio en la bici: “Cualquiera, es lo mismo, son iguales” (56). Luego de la muerte de Toño se hace más fuerte el distanciamiento respecto a la ética y estética entre los gemelos, en donde Daniel le expresa que “me das asco” decía él, y se iba, y se fue, llevando a cuestas el pesado cargamento de sus notas y diplomas y medallas, prehistóricos trofeos de batalla, las cabezas todavía calientes de tus enemigos” (279), debido a que Sergio prefiere dedicarse a escribir las memorias y a visitar a Trinidad en la cárcel mientras siente que “veo a DANIEL y veo que ya definitivamente no me veo, verte a ti es como ver pasar el tiempo” (201).

Cuánto cambiamos los dos, Dani, ya ni siquiera en la cara, manito, ni en eso, afortunadamente; ya estaba cansado de que otro se mirara al espejo con la misma cara que yo, cansado. Exhausto de verme yo mismo haciendo las cosas que no quiero, empleando actitudes con las que no estoy de acuerdo, diciendo las cosas que yo nunca jamás hubiera dicho, cansado. Así me siento mejor, más solo, hermanito, más único como le corresponde a cada espejismo en la tierra” (134).

La experiencia de seguir otro camino de vida es similar a la caída luciferina, del paraíso perdido al infierno, en la cual se hace analogía de la caída social de Sergio, de criarse en una estructura típica de la clase media bogotana y terminar viviendo en Rionegro, con la apariencia irónicamente ascética de un habitante de calle, pero donde se abre otro placer, el del amor prohibido de la “Santísima Trinidad” (278), de la escritura y de la marihuana, que guarda en “una estatuilla de la Virgen María, tallada en piedra, y la abro por la mitad y desentierro como de un aborto un cucurucho de marihuana” (291).

Sergio decide tomar otra ruta de la existencia, dedicando su vida a la escritura, queriendo escapar de las imposiciones morales y el olvido social, mediante una resignificación de su pasado que lo impulsa a querer vivir, no bajo la soberanía del “éxito” en relación directa con la oferta técnico-cultural y el consumo; sino otra forma un poco más honesta consigo mismo, abriendo en su intimidad la capacidad de transformar sus *dispositivos de sexualidad* para inventar nuevos placeres; esto se encuentra en la decisión de Sergio de visitar a Trinidad en la cárcel superando el tabú social que encarna Daniel al reprochárselo, aun cuando hacia el final de la obra la insistencia de este en el tema permite sospechar que en verdad también hubiera querido hacerlo, pero que su superyó se lo impedía moralmente. Es curioso cómo finalmente Daniel reproduce las mismas dinámicas sociales que vivía en el colegio, no sólo decide ser médico debido a cierta obligación moral con el deber-ser, de proyectar su estilo de vida en las estructuras de la familia burguesa y, sobretodo, de seguir con el sentimiento de culpa, introyectado en su conciencia debido a la represión de su sexualidad, que deviene en el gusto por las empleadas de servicio.

Una muchacha de servicio (a la que Dani saluda inexpresable e inconvenientemente abochornado), (...) retrocede con las puertas y Dani la observa por el espejo retrovisor, la ve cerrar inquisitivo, y ella ve que la ven, y de súbito ella enrojece y enrojece también Dani, hasta la raíz, niñil, irritado (313).

Aquello que distancia a los gemelos se constituye como diferencia, en el sentido que ambos *ethos* chocan como las dos caras de una misma moneda. Lo que en un principio se experimenta como un juego de espejos, mediante el cual ambos hermanos se identificaban como un solo sujeto, termina como una disyunción entre los cuerpos y sus cosmovisiones, en el sentido de que Sergio percibe a Daniel como un extraño cuando reconoce en él la

imitación de Hernandito, su padrastro, “sus manos fuertes, pero pulcras y sensibles, de médico, que tanto han terminado por parecerse a las de Hernandito” (292), o cuando él “deja de mirarse por el espejo y me mira. Por supuesto, ya no se mira él, al mirarme, y tampoco me veo yo cuando lo miro. Además, yo no tengo anteojos oscuros.” (296). Este sentimiento de extrañeza se percibe como una ruptura por las condiciones materiales, que Daniel busca solucionar ofreciéndole un empleo y ropa, pero que termina es como una discordia en el sentido de que siempre lo consideraba, a Sergio, un delirante, “siempre que escribo a máquina en casa piensan que estoy enfermo” (198), y que en lugar de acompañarlo en su delirio quiere cambiarlo, por lo que le aconseja que consulte a un psiquiatra. Aquí el conflicto se hace manifiesto cuando Sergio cita a Antonin Artaud, que desde su punto de vista la psiquiatría sería el mal que ha “causado y creado toda la enfermedad para procurarse una razón de ser” (Artaud 9). Sergio se considera a sí mismo como un genio, en el sentido que ha vivido honestamente con su impulso de rebelión, lo que lo llevó a guarecerse en su intimidad de las opresiones que ejerce el deber-ser, asimilado en este caso como el discurso psiquiátrico, que autoriza una normalidad y condena la diferencia, lo que lo lleva a sentirse como enemigo de su hermano. Sin embargo, lo que marca definitivamente la ruptura es la actitud de Daniel respecto a la memoria de Toño: “Dani, qué lástima, igual que yo te aburrían y exasperaban las penas y contradicciones y males de Coci, innegable, no te había crecido la coraza de tortuga que hoy exhibes en la familia” (209).

Aquí esta actitud abre una comparación entre los gemelos: mientras que Sergio se obsesiona con la escritura, como método para reelaborar su memoria, Daniel es compulsivo, en el sentido de que constantemente lucha con los nudos de sus zapatos, para evitar enfrentar la realidad que le rodea, haciéndose él mismo otra especie de nudo “sentado, la cabeza y los brazos entre las piernas, doblado, todo su cuerpo otro nudo, qué terco” (64).

Debiste empezar a entender el mundo la mañana en que papi y mami te pusieron los primeros zapatos, Daniel. (...) y tú dale a putear tus zapatos, nudo ciego por millonésima vez: ¡Zapato hijueputa! Es lo único que sabes gritar cuando no logras entenderte y te sientes indefenso y te exasperas (194).

Sin embargo hay que matizar que Daniel no es el único que evade su realidad, de alguna forma Sergio recae en lo mismo, en el sentido de que a pesar de que escribe sus memorias para reelaborar su propia existencia, dicha obsesión deviene en la búsqueda de la sensación de estar incendiado igual que Toño, que se ve en el consumo de marihuana en que “fumo tranquilo (...) y el pitillo chisporrotea feliz, como una chimenea diminuta, como yo, que me incendio, me incendio, me estoy incendiando, ya me he incendiado” (294). Este consumo obsesivo, no sólo de sus memorias sino del cannabis, lo llevan a vivir una contradicción respecto a su presente, su intensa sensibilidad sólo le permiten percibir su pasado habitando su presente como un espejismo de humo.

Busco otro pitillo en el bolsillo del lado del corazón, Dani reniega con un gesto, no hago caso, enciendo; mi mano no tiembla, *no voy a esconderme*, fumo ahora con fruición y me voy con Vivaldi entre el aire, me estoy yendo, me voy, me escapo, pero brota la voz de Dani como una mano férrea por la ventanilla y me captura. (295)

4.3 La intimidad, la memoria y la conciencia de muerte

La intimidad de Sergio entra en crisis y sufre una transformación radical a partir de la experiencia de alteridad acompañada de la conciencia de muerte, que abre en su percepción un dolor sadomasoquista, en el sentido de que se obsesiona profundamente con la muerte de Toño, al extremo que “nuestra memoria le daba patadas hasta resucitarlo” (101); es decir, transforma el espíritu de Toño mediante la escritura, que, siendo una construcción de la memoria, podría interpretarse como una transformación de su cuerpo imaginativo, donde no sólo cambia su emocionalidad sino también su percepción del mundo. La conciencia de muerte se manifiesta en la misa del colegio en *memoria* de Toño, donde “el ataúd resplandente, desde donde él nos miraba, uno por uno, a los ojos, sin que nosotros miráramos sus ojos, pero viéndonos todos, él y nosotros, qué raro, ésa era la muerte, él ahí, dentro de todos nosotros, y nosotros por fuera de él, encerrándolo. (93).

La obsesión nace del episodio en el que la abuela de Cocino, doña Florencia, donde ella termina abrazando a Sergio, en medio de un confuso patetismo en el que “resolví que tenía que llorar como ella y lloré y me asombró que llorara sinceramente, más por la abuela que por Cocino”, pero que “ella suspiró y sollozó como un cacareo” (273), haciendo que todos

los otros episodios que le hicieron presentir la muerte de Toño, volvieron como una presencia que lo quemaban por dentro.

La Mona-Lisa vino otra vez a desmembrar mi memoria, la gallina temblaba, temblaba, vi a Trinidad entre-partida en un naipe, vi a la abuelita desnuda, los naipes, las dos cabezas de una misma serpiente y Coci soltando una lágrima gorda sobre su rostro, yo corría espantado hacia el monasterio, la lluvia y la niebla en mi cara, cerré los ojos para no verme y dejé de verme y los abrí y la vi a ella a la abuela cerrando los ojos... (273)

Cuando Florencia abraza a Sergio, quien se encuentra en un trance parecido al de estar “salvajemente excitado de miedo” (266), y le dice que él es Toño, la sensación que inunda su intimidad se manifiesta como una especie de posesión debido a que durante toda la rememoración sentía la presencia de Cocino en el cuerpo de la abuela, en que “sus lágrimas quemaban en mi cuello y resbalaban a mi pecho como chispas incendiándome” (275). Este distanciamiento del yo que lleva a Sergio a sentirse igual que Antonio Colina lo transporta en una experiencia de extrañamiento, al convertirse en el catalizador que edifica la obsesión, donde “es su presencia incorpórea vengadora enloqueciéndome empujándome los dedos y dictándome sus palabras –las palabras que tú lees, Dani-, instigándome a recordarlo aun yo no lo quiera” (185), aquí su intimidad se siente invadida por la sensación de quemarse, como el alma purgando sus pecados en el infierno, donde “sólo después de la muerte de Coci empezamos a fumar desesperados, porque su muerte era eso, como tragar humo y sacarlo y volverlo a aspirar, hasta quedar solos y escurridos con ceniza entre los dedos” (139).

Entonces oí mi voz por fuera de mí que le dijo sí, soy Toño, sí, yo soy, yo, Toño, yo, y ella me miró fulgente unos segundos y cerró los ojos y me dijo Toño has resucitado y sus ojos se abrieron inmensos como llamas y me dio un beso llameante en la frente y otro beso consumiéndome en el cuello... (275)

Esta posesión podría entenderse como la amplificación del alter ego de Sergio, El Puerco, el cual aparece en diversas partes de la narración haciendo referencia a esa voz instintiva que arremete agresivamente contra la realidad, tal como la ocasión en que lanza la gallina a Toño, el voyerismo en el baño de mujeres, la masturbación en el retiro espiritual y el consumo de marihuana: “esfuérzate cadáver, me grito, al grano, Puerco, y continuó [escribiendo] adelantando entre la nube grís-oro del cáñamo que se acaba que se extingue

que me extingue que me acaba” (286). El Puerco sería la manifestación de la contradicción en la conciencia de Sergio que por medio del obsesivo trabajo de la escritura accede a un entendimiento de las transformaciones que ha experimentado su subjetividad en devenir. Esta toma de conciencia se entrelaza con la experiencia de alteridad donde “Coci restallaba en mi carne y eso me horrorizaba, me disminuía ante mí mismo” que motiva la decisión de “no ser duro como el mundo, no lograr ignorarlo y olvidarlo y retirarlo como a un trapo inútil de la memoria” (170), que se convierte en el distanciamiento de Sergio de las convenciones sociales en donde “no es sorprendente que en una cultura que se ha centrado en el culto del *cuerpo-apariencia* y que ha prolongado las modalidades de control por toda la superficie de la vida, enfrente la muerte individual como un hecho traumático que es mejor olvidar” (Orellana 500).

Esta decisión se expresa como un distanciamiento de lo normativo, como consecuencia de la terrible impresión que tuvo al saber que la abuela de Toño “dos días después del entierro, le dijo que se decía eso, “Es extraño”, contó que se repetía sentada en la cama, mirándose las manos, “Hoy no recuerdo nada” (228). Esto se puede interpretar como la crisis de mundo que experimentan las generaciones mayores, al enfrentarse al vertiginoso cambio cultural en relación a las transformaciones tecnológicas o los conflictos sociales, en el sentido que aquello que le era cotidiano y normal, como el dicho “*nadie se muere un lunes*” que se vive cual un estandarte para alentar la rutina de trabajo de sus empleadas, pero que, ubicada en el presente de lo que se narra, resulta en un extrañamiento cuando un lunes muere su nieto. La anciana se lamenta: “si por lo menos yo lo hubiera presentado, pero si yo siempre lo presiento todo, qué vieja estoy” (229), haciendo que en su locura senil termine alucinando el cuadro de su difunto esposo al que le grita:

-¡Por qué no me lo advertiste! –escribo yo que le dijo al retrato, así escribo yo, el principiante, y escribo que el retrato no le contestó, y lo escribo porque doña Florencia nos dijo también que antes de irse esa mañana a Sebastopol se había despedido de él, en la pared. (229)

Sergio, por el contrario, percibe en su memoria distintos acontecimientos que lo hacen presentir la muerte de Toño, “lo presentí, porque por todas partes había fuego” (241), pero esto se realiza mediante el proceso de escritura que le permite reflexionar sobre todos los

acontecimientos que rodean la memoria de Cocino. Entre ellos es importante la reflexión sobre el por qué de la violencia contra Coci; iniciándolo todo está el hecho de vivir con su abuela en una panadería, siendo que su madre era soltera y lo abandonó con ella, “el gran pecado de su hija ausente, el de ser madre soltera, se había constituido a la larga en una gloria irrevocable para ella” (229), lo que lo hace un niño sobreprotegido y consentido en extremo, por ende un ser en extremo caprichoso, pero que, debido a que en el colegio lo excluían, se generó en él una excesiva ansiedad que lo hace comer a lo loco, luego su condición de gordo, afeminado y olvidadizo hace que lo marginen el doble. Estos factores devienen en la proyección de la cadena de violencia que, como ya vimos, hace que en el momento en que puede mostrar su valía con sus compañeros termina es violentando a Trinidad, lo mismo que cuando por fin le prestan atención termina por tomar la misma actitud de sus profesores con “sus palabras bañadas en baba de sabio (...) indudablemente había un muro de cien muros entre Coci explicándonos y nosotros entendiéndolo, aunque el sonso de Dani, a veces, se dejaba arrastrar por sus conferencias de ponqueología” (81). Esta capacidad reflexiva de relacionarlo todo deriva de una actitud, que Foucault llama subjetividad ética, donde el mundo se construye como un universo relacional en que todo se entreteje por su potencialidad histórica, lo que hace que no exista un único fundamento o causa. Esto hace que Sergio deba explayarse en todos los acontecimientos que rodearon la muerte de Toño, pues no es un evento aislado sino una consecuencia.

No puede haber un acontecimiento en última instancia, por lo que la única razón de la producción de acontecimientos, son otros acontecimientos. Deleuze ha descrito este espacio de relaciones como un *campo de fuerzas*, en que se escenifica una lucha. Las fuerzas se cruzan entre sí, aunque apuntan en distintas direcciones, y en su estruendo se ilumina el horizonte de nuestra experiencia. Aquella que ya hemos hecho y nos hace ser lo que somos; aquella en que nos experimentamos como lo que aun no somos pero que constituye nuestra posibilidad. (Orellana 399)

El universo relacional se manifiesta cuando Sergio, a través de la narración de la abuela, cuenta todos los factores que coincidieron en la muerte de su nieto. Entre ellos estaba el insomnio de Florencia que la lleva a decidir salir de Bogotá para visitar a un cura amigo de ella, luego fue que dejó sin encender el rótulo de la panadería, “lo que disuadió a muchos clientes madrugadores de insistir en la compra del pan” (231), a su vez le faltó don Agustín,

el encargado de las máquinas, debido a que se enfermó y finalmente el primer guayabo de las empleadas. Esta coincidencia hace que la muerte de Toño se perciba como una especie de destino, que hacía que Coci estuviera “en todas partes, famoso por su muerte” (98).

dijo que era la primera vez en muchos años que dejaba solo a su Toño, desde por la mañana, y la primera vez, también, que las dejaba solas a ellas, a cargo de todo, pero que nunca supuso que don Agustín fuera a fallarle también por primera vez en muchos años y no se presentara a cumplir con su trabajo, “Qué destino cruel” nos dijo... (272)

Los eventos de la vida y la muerte de Antonio Colina hicieron que “su recuerdo se [dividiera] en dos: lástima desafortada, o burla total, a pesar de que espontáneamente su recuerdo se resarcía mediante el nocturno espectro de las pesadillas” (99). Esta experiencia despierta la conciencia de muerte en los jóvenes, después de todo Toño era el primer amigo muerto para sus compañeros, pero que termina siendo olvidado debido a varios factores, que analicé en el capítulo de la educación por el terror, tales como el deber-ser del colegio que abarca toda la vida de los muchachos con tareas y proyectos y la naturalización de la muerte a través de los medios de comunicación.

después de Segundo de Bachillerato disminuyó su recuerdo, en Cuarto de Bachillerato era difícil oír que alguien pronunciara su nombre, y así llegó Quinto y Sexto y ya Coci era solamente otro recuerdo, al que había que desempolvar con cierta insistencia para reanimarlo, sólo yo, Dani, lo guardaba irremediamente entre mis horas (128)

4.4 El sentimiento heroico de ser niño

En el primer capítulo, que corresponde a una descripción de la educación desde la mirada de Sergio, se expresa la crisis en la cual el joven constantemente se cuestiona: “¿Será que en los colegios nunca acaba uno de ser hombre?” (31); trata, pues, del esfuerzo del joven por reconocerse a sí mismo y afirmarse, y la imposibilidad que representan las normas al obligarlo a sentirse culpable, impuro, malo. Para Rosero no hay “ningún rasgo de heroicidad en El Incendiado”; sin embargo plantea que “la heroicidad puede presentarse en niños, viejos o jóvenes, en cualquier momento [pues] proviene del miedo” (anexo), lo cual corresponde con mi lectura de la educación del terror que produce en los muchachos un instintivo temor a la exclusión y la concepción de que el hombre es un lobo por lo que, para

no ser la víctima, deben violentar al otro, lo que los lleva a constantemente combatir para destacar, sea el caso de las hazañas en la competencia de penes o los partidos de fútbol.

En esta lucha del individuo con su entorno se enuncia cierta heroicidad en el espíritu de los niños; sin embargo, hay que precisar que en este caso lo heroico se construye en analogía con el héroe clásico mediante todo un juego estilístico de referencias a la *Ilíada* y a la *Odisea*, mas no por ello se refiere al héroe bajo el mismo sistema de representación. Ambas experiencias tienen en común la voluntad de ser reconocido por los actos propios: en el caso de los griegos, por sus proezas en combate, y en el de la novela, por destacarse en el fútbol o “ser el mejor cómputo, el *putas boy* del Agustiniiano, el *non plus ultra* resplandeciente de orgullo y erudición bajo la ondeante bandera en ese gran patio uniformado de cuerpos” (18); sin embargo, ambas experiencias se diferencian debido a que para los griegos el héroe desempeñaba un papel de representación de las virtudes colectivas, mientras que en la novela se expresa como la aureola subterránea, la fama que representa el tener el pene más largo, o por las aventuras sexuales con animales (burro o gallina) y con prostitutas o muchachas de servicio, pero cuyo reconocimiento se mantiene oculto debido a la moralidad institucionalizada en las normas escolares y familiares que terminan en una mojigatería colectiva.

Otra analogía con el sentimiento heroico se evidencia en la imagen misma de *El Incendiado*: para los griegos, mediante el rito mortuario de la incineración se sublimaba el cuerpo del héroe por medio de una transmutación de sus cenizas para trascender el tiempo y ascender a la memoria de los astros –recuérdese que, en el pensamiento mítico, las constelaciones narran las historias de los héroes y sus dioses-, al destino. Sin embargo, mientras que los griegos buscaban destruir “el cadáver, con su materia corrompible, para reemplazarlo con una imagen para el recuerdo en la que el cuerpo permanecía tan hermoso como cuando estaba presente en la suntuosa velación” (Belting 208), para Sergio su escritura no busca sublimar la hermosura de Toño; por el contrario, busca afirmar su propia identidad, todo aquello que significó en su infancia como la maldad interior -la presencia del Puerco- para reconocerse a sí mismo a partir de la conciencia de la muerte, siendo una expresión trascendental en la vida; pero que si la analizamos desde un ámbito social, es

decir, desde lo imprevisible de su muerte y el hecho de que todo el mundo se olvida de él, encontramos un matiz al respecto de la muerte de Cocino como destino colectivo.

... la idea de <<destino>> no se refiere tanto a la naturaleza peculiar de los golpes que ésta da como a la *incapacidad humana* para predecirlos (y, aún más, para prevenirlos o domesticarlos); lleva implícitas la impotencia y la desventura de las víctimas, más que la crueldad particular del daño y de la pérdida (Bauman 2007, 172).

Me refiero a la memoria de Cocino como destino colectivo, que interpreto como metáfora de nuestra memoria histórica, en relación con la apatía e indiferencia que destruyen el tejido social mediante ciertos imaginarios que se convierten en norma, tales como la configuración de la masculinidad y lo femenino, la sexualidad y la razón de vida, que derivan en patología cuando se naturalizan la violencia y el olvido. La violencia se constituye desde las lógicas de dominio que, para Max Horkheimer y Theodor Adorno, se originan desde las dinámicas de la Ilustración que “enfrenta al individuo singular como lo universal, como la razón en la realidad” (Horkheimer y Adorno 76), es decir, como la lógica para la autoconservación en un plano tanto social como individual, pues se experimenta como el método de supervivencia en un ambiente de competencia del poder económico y de las jerarquías sociales que alimentan. Lo curioso de reflexionar desde la dialéctica del Iluminismo es que dentro de la novela *El Incendiado* uno encuentra un entrecruzamiento entre el poder científico y el religioso dentro de la estructura de la educación, que permiten evidenciar cómo “la unidad de colectividad y dominio se muestra más bien en la universalidad que el mal contenido adopta necesariamente en el lenguaje, tanto en el metafísico como en el científico” (ibíd.), que se puede entrever en la significación nominal del mal y el pecado, y en lo enfermizo o patológico, en relación con los discursos de sexualidad, higiene y proyectos de vida.

A través de las innumerables agencias de la producción de masas y de su cultura se inculcan al individuo los modos normativos de conducta, presentándolos como los únicos naturales, decentes y razonables. El individuo queda ya determinado sólo como cosa, como elemento estadístico, como éxito o fracaso. Su norma es la autoconservación, la acomodación lograda o no a la objetividad de su función y a los modelos que le son fijados. Todo lo demás, la idea y la criminalidad, experimenta la fuerza de lo colectivo, que ejerce su vigilancia desde la escuela hasta el sindicato (ibíd. 82).

Las pruebas heroicas en los jóvenes se experimentan como el espacio para demostrar que son mejores que los demás, para escapar del estigma del rechazo, entrando en crisis directamente con el deber-ser de la educación religiosa, en el sentido en que “parece que hemos sido llamados a decidir o a averiguar quién de nosotros es el que el Padre prefiere. Sin embargo, la palabra de la enseñanza es mucho menos halagadora” (Campbell 148), pues lo que importa para llegar a un estado apoteósico es la violencia, que alimenta el ego, más que el *ámense los unos a los otros*, como una conciencia social.

“La Ilustración ha desechado la exigencia clásica de pensar el pensamiento, porque tal exigencia distrae del imperativo de regir la praxis” (Horkheimer y Adorno 79), en el sentido que busca configurar la producción y el saber humanos desde la especialización de la técnica como método de dominio, es decir que la educación mantiene una lógica formal que determina todo aquello que se escapa al cálculo y a la utilidad como sospechoso para liberar al hombre del terror mítico a lo desconocido. De esta forma “la sociedad burguesa se halla dominada por lo equivalente. Ella hace comparable lo heterogéneo reduciéndolo a grandezas abstractas” (ibíd. 63), lo que se puede traducir como la transición de la estructura mítica a la socio-económica como autoridad de la existencia. Sin embargo esta crítica a las lógicas de dominio dista del reproche romántico, pues la “falsedad” de la ilustración no reside en el “método analítico, [la] reducción a los elementos, [o la] descomposición mediante la reflexión, sino en que para ella el proceso está decidido de antemano” (ibíd. 78), es decir que el problema se aloja en lo predeterminado como la “identificación del mundo enteramente pensado, matematizado, con la *verdad*” (ibíd. Las cursivas son mías), que anula toda diferencia pues “el trabajo social de cada individuo está mediatizado en la economía por el principio del sí mismo” (ibíd. 83), que para sobrevivir debe violentar primero al otro, debido a la introyección que se “ha volatilizado en la lógica de las reglas de juego aparentemente arbitrarias, para poder dominar con tanta mayor libertad” (ibíd.).

Dentro de las lógicas de dominio, que se experimentan como la cadena de violencia en relación con el miedo de ser excluido, es curioso el paralelo con la lectura simbólica de Joseph Campbell respecto del conflicto con el padre -“el intruso original en el paraíso del niño con su madre, es el enemigo arquetípico” (Campbell 144)-, que se proyecta como la estructura del superyó, en el sentido en que la crisis de la infancia se percibe como el

choque de la subjetividad con el deber-ser que, por medio de la introyección de las normas del colegio en la conciencia de los jóvenes, deviene en que “el impulso de destruir al padre está continuamente transformándose en violencia pública” (ibíd. 145). Es decir que, de alguna forma, la naturalización de la violencia es un reflejo instintivo en el cual el individuo, al violentar al otro, lo margina para señalar en él aquello que el padre significa como malo y prohibido. Así se libera del yugo de ser víctima, lo que termina por romper la reconciliación con el símbolo del padre, no en el sentido de inculcar otros caminos para los nuevos hijos, sino que logra “un efecto regresivo; reducen de nuevo la imagen del padre a las dimensiones del tótem” (ibíd. 147), en el sentido de que se configura al violentado como signo de lo malo, lo prohibido, lo primitivo y la locura, a pesar de que se desea con la misma fuerza con la que se reprime.

Manteniendo la lectura de Freud de la configuración del superyó como tótem del padre que se interioriza como sentimiento de culpa, es interesante ver cómo dentro de la crisis entre Sergio y el mundo familiar la imagen de su padre se configura como lo inmoral, en el sentido de que deja a su familia para irse a vivir a Ocaña con una nueva amante. Lo interesante de esta culpa, que se significa como la transgresión del matrimonio, representación del imaginario de familia en nuestro contexto, es que siembra en Sergio otra idea de qué es vivir desde la voluntad y no la obligación.

pero la vida es un edificio repleto de imponderables (...) y yo he cumplido, mijos, les tengo esa casa, es propia, sin hipoteca, es de ustedes, algo difícil y heroico de resolver en este país (...) pero yo ya no puedo vivir con ustedes, miren, la cosa es ésta, ni su mamá ni yo nos entendemos, nos respetamos y nos amamos, pero de lejos, y si esto hubiera ocurrido hace diez años, a lo mejor seguiríamos juntos pero infelices, histerizados, viviendo obligados (95)

En este sentido es como se construye una “mala conciencia” de la heroicidad en las dinámicas de la educación, pues anulan al alumno como sujeto -al convertir nominalmente sus instintos como “primitivos” o inmorales- imprimiendo en sus conciencias la creencia de que definitivamente “el hombre es un lobo para el hombre”, no dejando otra forma de relacionarse que una competencia en la que violentan y excluyen al otro para evitar ser la víctima. Los jóvenes, en conflicto con estas dinámicas del terror que les imposibilitan ser ellos mismos dentro de los muros de la institución, terminan con una frustración y disyunción de sí mismos por la que buscan destacarse, para ser “el putas-boy”, por

cualquier medio. De esta forma, el fútbol se configura en la narración como una competencia estilo lucha épica donde los jóvenes buscan lucirse “en frente de todos los públicos (...) una aureola de briznas de sudor resplandeciente le ilumina la melena” (110), al extremo que encarnan un “involuntario egoísmo en el juego, el individualismo de sus proyectos, y crecer y fortalecerse hasta el máximo” (107). Aquí se compete para reclamar el título de macho y ganar el favor del público: “la pelota era Helena y unos eran Parises y otros Menelaos, a los unos los excitaba Ares, dios de la guerra, funesto a los mortales, manchado de homicidios, y a los otros Atenea, la de ojos de lechuza, que enardece a los guerreros, que impera en la batallas” (118). El fútbol se erige en la conciencia de los muchachos como lo único que vale la pena del colegio, debido a que “el fútbol era algo más que fútbol, ¿sí?, era ser los verracos, era cansarse hasta el fin, para olvidarse, para no pensar barbaridades (...), eso era el fútbol, maestro, la vida, la entera vida” (122), al extremo simbólico en que los equipos se levantan como ejércitos, al igual que lo que ocurre en nuestro país -narrado inclusive en la novela *Los Ejércitos*, del mismo autor-, donde el fútbol se vuelve otra excusa para ejercitar el odio a la diferencia y el estigma regionalista en nuestra sociedad.

Así, las lógicas de dominio y las dinámicas de la violencia se han naturalizado incluso en el juego, inhibiendo la capacidad crítica de reflexionar realmente sobre qué fue lo que causó la muerte de Toño, lo que resulta en su olvido colectivo. A excepción de Sergio, que con su obsesivo ejercicio de volver en la memoria mediante la escritura, termina denunciando como responsables a todo el sistema educativo y a los individuos, tanto profesores como alumnos, que participan en él.

En Sergio se experimenta la otra conciencia heroica que interpreto como la construcción de su existencia, de crear su propio valor, no mediante la competencia contra el otro como en el caso de la contienda de penes o en las peleas, sino proyectando su lucha y su viaje hacia adentro: “yo transcurro más allá de cualquier muro, la competencia es conmigo y el tiempo” (234), puesto que “uno se hace héroe para sí mismo” (289). El conflicto del héroe entre la fama y la memoria colectiva, o la histórica, se construye dentro de la subjetividad que, al crear su propia ética y estética, concibe la escritura como el oficio heroico del lenguaje que lucha contra el olvido y expresa, en el ejercicio de la memoria en búsqueda de

su identidad, el conflicto entre el yo y el mundo. En la obra, esa expresión se manifiesta en Sergio, cuando, al querer cantar la Novena Sinfonía de Bethoven, experimenta la contradicción: “dándomelas de aedo: *escucha hermano la canción de la alegría*. Por dentro sentía miedo” (263).

La escritura en Sergio no sólo se construye como un ejercicio de la memoria sino también como una toma de conciencia respecto de las dinámicas de violencia y poder, y espacio de creación de su forma de ser en el mundo. En este sentido se puede interpretar su *ethos* en relación con la crisis en el mundo como una manifestación de un estilo de heroicidad, que podría analizarse desde los planteamientos de Joseph Campbell en el “héroe de las mil caras”.

Según Joseph Campbell, aquello que lanza al héroe a la búsqueda es la “llamada de la aventura”, la cual consiste en la aparición de un *mensajero*, o un sujeto que juega el papel de mediador, que “levanta siempre el velo que cubre un misterio de transfiguración, (...) que es el equivalente de una muerte y un renacimiento” (Campbell 55). Aquí la búsqueda se experimenta como la crisis en que “el horizonte familiar de la vida se ha sobrepasado, los viejos conceptos, ideales y patrones emocionales dejan de ser útiles, [y llega] el momento de pasar un umbral” (ibíd.). Esta experiencia se da en Sergio desde el despertar de la sexualidad y la conciencia de muerte, en el sentido de que Toño, su muerte y su memoria hacen de mediadores entre la mirada del deber-ser y su forma de querer ser-estar en el mundo, que están atravesadas directamente por la escritura, su ejercicio de *estética de la existencia*.

Si comparamos la configuración del héroe mítico, según la lectura de Campbell, con la configuración de mundo de El Incendiado, donde la crisis de la infancia puede también relacionarse con el conflicto interno del individuo que percibe que “Dios ha muerto”, es interesante cómo para aquel el héroe es la “encarnación de Dios, es el ombligo del mundo” (ibíd. 45), mientras que para el segundo dicha situación encarna la crisis en el mundo, donde lo único que sirve de *fundamento* al hombre es la doctrina del individualismo, en el sentido de que el hombre se concibe como el ombligo del mundo, de donde se desprenden los conflictos en el mundo actual. En mi interpretación, la virtud que encarna la heroicidad de la novela es la *necesidad* de crear nuevas formas éticas de estar en el mundo, y la lectura

de la novela es un espacio de recepción en el cual la subjetividad del lector sufre un remecerse a través de la búsqueda narrativa de Sergio, que se cuestiona cómo debería relacionarse con su mundo, tanto en sentido estético –al preguntarse cómo narrar su realidad- cuanto ético –al decidir cómo quiere vivir.

Siendo la muerte de Toño, como conciencia de la fatalidad, el rito de iniciación para Sergio, entonces la escritura se construye como un espacio ritual de transición donde la subjetividad no sólo regresa al estado infantil de la memoria sino que se revela como una aventura, en el sentido de que para él representa un reto que pone en crisis su construcción de mundo para luego regresar a su presente transformado. Sin embargo, el *ethos* de Sergio hacia el final de la obra representa un tipo de antihéroe, lo que puede suponerse como aquella obsesión que lo lleva a vivir en completa negación, que se manifiesta en él como el deseo de seguir siendo niño, debido a que nunca superó realmente dicho estado, lo que se le convierte en una excusa para no vivir según el deber-ser; en otras palabras, su heroicidad no supone una apoteosis de trascendencia sino la manifestación de dicha crisis, entendida como un estado nihilista que expresa la dualidad ética del individuo contemporáneo que se enfrenta tanto al “Dios ha muerto” como a la vida que se sostiene desde los intereses económicos y las jerarquías sociales. En este punto es cuando considero que el rasgo que separa definitivamente la noción del héroe mítico del moderno se constituye desde el nihilismo que expresa Nietzsche, entendido como “un movimiento histórico” donde los valores supremos han perdido su valor, en tanto que “punto de vista”, y lanzan al individuo a la experiencia de la nada.

Si Dios, como fundamento suprasensible y meta de todo lo efectivamente real, ha muerto, si el mundo suprasensible de las ideas ha perdido toda fuerza vinculante y sobre todo toda fuerza capaz de despertar y de construir, entonces ya no queda nada a lo que el hombre pueda atenerse y por lo que pueda guiarse (Heidegger 162)

Enfrentado a esta época cuya espiritualidad parece corromper a los individuos debido a que lo que hace es crear una disyuntiva en sus subjetividades, la posible trascendencia se experimenta como la posibilidad de vivir de otra forma, de crear la propia *estética de la existencia*, que en la escritura-vida se expresa como la elaboración de un espacio de reflexión capaz de permitir una dialéctica creativa entre las intimidades. En esta crisis entre

las miradas, la barrera con la que constantemente choca Sergio sería lo prohibido y enfermizo, aquello que podríamos ver como el *ello* de Freud, que la educación busca reprimir. Esta barrera significa “la oscuridad, lo desconocido y el peligro; así como detrás de la vigilancia paternal está el peligro para el niño, y detrás de la protección de su sociedad está el peligro para el miembro de la tribu” (Campbell 77), lo que en el conflicto entre los gemelos significa la marginalización de Sergio como enfermo por parte de Daniel y la mirada *familiar*, pues representa aquello que es un riesgo para el *status quo* de la sociedad.

Esta desvalorización del sentido de vida se realiza, según Martin Heidegger, por “el hecho de que va penetrando la idea de que el mundo ideal no puede llegar a realizarse nunca dentro del mundo real” (Heidegger 166). Aun cuando Dios haya desaparecido del lugar metafísico que le daba un sentido al mundo físico, “dicho lugar sigue existiendo aún cuando esté vacío” (ibíd. 168). Esta “contradicción”, si la analizamos en relación con El Incendiado, pues los discursos religiosos inmersos en el deber-ser devienen en una disyunción de la subjetividad del individuo, fragmenta su *ello* bajo la presión de autoridad de un superyó estructurado en la educación, de la cual surge una crisis de mundo que el nihilismo encarna pero que denuncia, a su vez, la necesidad de “la nueva instauración de valores como movimiento de reacción” (ibíd. 167). Esto se evidencia en la crisis de Toño con el “ni Dios podrá”, en el sentido de que su conflicto lo vive como una extrema condición de inseguridad que busca aferrarse a la creencia de Dios para escapar del terror que le producen los exámenes del profesor Zúle, donde Cocino termina imposibilitado para recordar las lecciones memorizadas, debido al miedo. Esta condición podría leerse desde los discursos del Zarathustra como la primera transformación del espíritu, donde el camello se arrodilla “en espera de que le carguen (...) para cargar con ello, y que le regocije su fortaleza” (Nietzsche 41); así el hombre que se inclina ante Dios y las cargas metafísicas, siendo incapaz de practicar su voluntad.

La segunda transformación, la del león que en la soledad se despoja de la carga del camello, representa “el espíritu que quiere conquistar su propia libertad, y ser señor de su propio desierto”, lo que implica un conflicto con “el dragón [que] no es otro que el tú debes”, y el león que dice “yo quiero” (ibíd. 42). Esta transición implica dinamitar los valores preestablecidos pero aún implica una incapacidad de crear nuevos, debido a que solo sabe

poner negativa ante el deber-ser, lo cual se evidencia en la crisis de la sexualidad, como en el caso del retiro espiritual donde se intenta configurar la mujer desde un discurso que la significa como madre y hermana, para condicionar la sexualidad únicamente como mecanismo de reproducción, lo que en los adolescentes despierta un ansia por aquello que la educación prohíbe como tabú y desencadena las dinámicas de violencia. Los muchachos quieren la libertad de experimentar en su sexualidad aquello que no les es familiar, razón por la cual Sergio nombra a Trinidad como la mujer salvaje, pero al hacerlo terminan haciendo mímesis de sus padres o amigos que violan a las empleadas para satisfacer su imaginario de ser macho, un valor preestablecido como se vio en la reacción de Toño de aparentar ser todo un cowboy para reivindicar su hombría y termina así pateando a Trinidad.

El león en Sergio se construye como la voluntad del Puerco, del querer, que configura su obsesión en la reelaboración de su memoria para crear su manera de estar en el mundo. Los valores a los que se enfrenta con mayor fuerza serían el imaginario del macho, la configuración del deseo y la proyección de futuro. Esta crisis ya la analizamos en el capítulo del trance de la infancia, donde el conflicto entre los *ethos* de los gemelos evidencia que la decisión de Sergio de visitar a Trinidad, y no sólo para tener relaciones sexuales con ella sino también para leerle, transgrede el tabú que en Daniel es manifiesto. Pero vale señalar que a pesar de que Sergio busca cierta reconciliación consigo mismo, recordando en contravía el olvido colectivo para así perdonarse -así lo interpreta Paula Marín-, esta transvaloración queda a medio camino. Sergio, en su proceso de introspección y en la escritura, termina violentando la misma memoria de Toño, pues aún cuando le jura no contar sus secretos, al final acaba por narrarlos.

Sergio, a pesar de ser su *ethos* y escritura un ejercicio heroico -en términos modernos-, no procede como el héroe que “inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva” (Campbell 35), sino que se desenvuelve como una introspección de lo cotidiano, del mundo de la infancia en conflicto con la transición al ser adulto, para proyectarse desde su memoria e imaginación como un espacio de reflexión, en el cual no combate contra seres sobrenaturales o míticos sino contra los íntimos demonios de la humanidad. Otra

característica que separa la heroicidad de Sergio de la del héroe mítico es que la “libertad para vivir” no se encuentra en un desprendimiento del ego, de completa apertura en la voluntad divina, sino que por el contrario se edifica como un existencialismo en el que la novela encarna la pregunta del individuo por su razón de ser y su crisis en el mundo. Así, a pesar de las radicales diferencias entre la heroicidad en Sergio y la figura del héroe clásico, aquello que los relaciona sería su esencia en el sentido que “el héroe mitológico es el campeón no de las cosas hechas sino de las cosas por hacer; el dragón que debe ser muerto por él, es precisamente el monstruo del *status quo*” (ibíd. 300).

Sergio expresa cierto nihilismo negativo en la medida en que entiende la crisis social del “Dios ha muerto”: “no hables de Dios, que involuciones (...) el pobre Dios, un cero a la izquierda, pasó su época, un cero de derechas, mejor” (283), en el sentido de que a partir de la conciencia de la muerte, tanto de Toño como de Dios, entiende que sólo uno puede transformarse a sí mismo, con el cinismo de reconocerse egoísta, lo que termina replicando las lógicas del individualismo que tanto le molesta: “uno se hace héroe para sí mismo, (...) un cómplice fidedigno del asesinato con uno mismo: Hoy maté mi imaginación, no la comparto, nadie me la quita, puf: libre como un pajarito: un niño que se come él solito un durazno envenenado, qué egoísta (289)”.

Así, la condición de antihéroe de Sergio no lo deja construir del todo valores nuevos. A pesar de ser su escritura un método de reconciliación con su memoria, dicha obsesión termina por opacar su realidad, en la medida en que el trabajo en sus memorias se vuelve contradictoriamente tanto en una forma de escapar como de transformar su mundo: de tanto querer volver a ser niño, termina por olvidar la capacidad creativa de realizar sus sueños. A pesar de que Sergio quiere crearse de manera autónoma, nunca llega a serlo completamente: él es la sombra que de tanto volver a su pasado se disuelve en su presente, sin haber cumplido ninguno de sus sueños, ni siquiera el de escribir, pues decide vender incluso su máquina debido a su obsesión con un ideal de libertad: “la indiferencia total ante la norma obligatoria de dar explicaciones” (278), cuando ni siquiera pudo satisfacer sus deseos, “cuando sepa saxo me voy a New Orleans -eran sus planes de fábula-.

míralo pasear a Sergio, mírenlo, señores, las manos en los bolsillos, igual que una canción despreocupada, un abrigo azul como el de Borges -cree él- (...) obsérvalo contéplalo

escrudriñalo paseas entre las sombras del ladrillo bogotano, abandonó la universidad, trabajó de mensajero de oficina once meses y ahorró como una urraca raquíca y vendió el revólver de papá y maldita sea, vendí la máquina [de escribir]... (279)

Incluso llega a tal grado de despersonalización que cuando se ve en un espejo ni se reconoce. Lo irónico de la obsesión de Sergio es que de tanto recordar a Toño termina olvidándose de sí mismo: “Hace cuánto que no me veía en un espejo. No hay espejos donde doña Mariela. Hasta ahora me doy cuenta. Qué cara tengo. No debe ser mía. De algún lugar la trajo del espejo, de qué remoto lugar; o de alguien remoto, un personaje que se salió de una fábula, alguien que olvidé para siempre (301)”.

Sergio no representa el ejercicio de trascendencia hacia la purificación del ser o lo universal sino la crisis del individuo donde ya no se trata del héroe caracterizado por “el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre las limitaciones históricas, personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales” (Campbell 26), sino que se desmitifica la imagen del héroe clásico, en el sentido de que no avanza desde el constructo de las virtudes que alimentan, en nuestro caso específico, el *status quo*, sino que lucha como la manifestación de la diferencia que pone en crisis los dogmas o fundamentalismos que generan un dislocamiento entre la intimidad y la realidad. Así “el héroe ha muerto en cuanto hombre moderno; pero como hombre eterno ha vuelto a nacer. Su segunda tarea y hazaña formal ha de ser volver a nosotros transfigurado y enseñar las lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida” (ibíd.).

En este sentido se configura la tercera transformación del espíritu, el niño, donde “el juego divino del crear necesita un santo decir sí: el espíritu lucha ahora por su voluntad propia, el que se retiró del mundo conquista ahora su mundo” (Nietzsche 43). Esta actitud se percibe también como el proceso de transfiguración en el cual “los actos verdaderamente creadores están representados como aquellos que derivan de una especie de muerte con respecto al mundo” (Campbell 40), que en Sergio se expresa en su condición de marginado, por su estilo de vida que lo convierte en un antihéroe.

La crisis de mundo en Sergio desarrolla el impulso de libertad, que se expresa perfectamente en las metáforas del camello, el león y el niño de Zarathustra, pero cuya búsqueda por ser autónomo termina en negación y olvido de sí: “no sé por qué no salgo a la

calle como los imbéciles, puf, uf, já, nunca deseo salir, tal vez porque Coci no quiere que salga y lo deje solo, aquí, atrapado entre las llamas de está próxima hoja blanca” (174). De esta forma el mundo de Sergio, el viaje del anti-héroe adolescente, regresa finalmente a una especie de caverna, “es sábado por la mañana pero en mi cuarto siempre es de noche cuando la puerta está cerrada” (291), en donde toda su conciencia crítica hace que “mi memoria se extiende hacia atrás, hacia el más remoto llanto de Homo-Sapiens, pero vuelvo a la realidad (...), regreso como desde un pozo sin tiempo tan pronto recuerdo a Cocino” (86).

La despersonalización de Sergio, o lo que antes llamé la posesión de Toño convertida en la obsesión de éste, produce una ansiedad por querer desaparecer en sus recuerdos, lo que entretelado con su sentimiento de inconformidad con el deber-ser causa en él un gusto por el alcohol y la mariguana. Lo curioso de esta relación es que aquí Sergio parece encarnar la figura de un vampiro, pero que en vez de chupar la sangre ajena termina es vendiendo la suya para costearse su existencia a su manera: “no toda la sangre que yo vendo la empleo en maría, voy a cine, invito a vino, me independizo a mis expensas. Trabaja únicamente mi corazón” (185). A primer juicio uno podría señalar dicha conducta como inmoral; sin embargo, el punto no radica en discutir o valorar cuál estilo de vida es superior o inferior moralmente; finalmente la libertad radica en las decisiones y la coherencia y no en una verdad o valor absoluto predeterminado, aquí la intención es reflexionar sobre si dicha libertad en Sergio es del todo libre. Independiente de la conclusión personal de cada lector, considero que más que representar un ideal de virtud lo que expresa, mediante una reelaboración de la memoria para entender nuestros conflictos humanos en la realidad, es la necesidad colectiva de crear otras formas de ser en el mundo.

La búsqueda de nuevas formas de subjetividad y de nuevas experiencias en que el rostro se borre, equivale a una reivindicación del derecho a la diferencia. La ética (...) aparece como un ejercicio radical de la libertad que, en defensa de una subjetividad abierta, busca que los individuos y los grupos pasen de la sujeción a la subjetivación, y que puedan moldear sus existencias específicas cultivando sus diferencias. (Orellana 401)

5. Conclusiones

Cuando le pregunté a Evelio Rosero si había una ética en su narrativa su respuesta fue negativa, en el sentido de que no era un efecto buscado de antemano sino que “se presenta según la escena y los personajes que viven dicha escena, su condición humana” (anexos), lo que de todas formas abre la posibilidad de reflexionar sobre los *ethos* de sus personajes para así reflexionar sobre la ética.

La búsqueda ético-estética de Sergio, lo que en mi interpretación se expresa como su heroicidad, atraviesa la escritura en relación con su memoria y su estilo de vida al reconocer que “esa práctica encuentra su posibilidad y su límite en dominios de saber y construcciones normativas” (Orellana 382), en el sentido de que el narrador reconoce cómo las relaciones consigo mismo, con el otro y con la “verdad” están mediatizadas por el sistema educativo, donde chocan el deber-ser y la intimidad, y que proyecta en la subjetividad de los jóvenes una idiosincrasia fundamentada en el instinto de supervivencia, lo que hace efectiva la consigna del “sálvese quien pueda” y hace necesario violentar al otro para evitar así ser marginado como víctima. En este sentido es como en su escritura, y en la autoconsciencia que se trabaja en ella, se elabora un espacio de reflexión crítica, una especie de comunicación o diálogo entre las intimidades, mediante el cual se denuncia las dinámicas de violencia que ocasionaron la muerte de Antonio Colina. Mediante la autoconsciencia narrativa se abre el espacio de revuelta que permite la transformación del ojo estético tanto respecto de la obra de arte como respecto del mundo, en la medida en que la impresión o inquietud que despierta en el lector busca denunciar la introyección de la violencia en la infancia. La lectura e interpretación del mundo de la obra permiten ver aquello que en la realidad pasa desapercibido debido a la apatía e indiferencia colectivas.

La infancia, entonces, deja de ser un tema y se convierte en un espacio de reflexión, de revuelta sobre la memoria, en el sentido de un regreso transformador, que según Paula Andrea Marín denuncia “la entrada del individuo en las dinámicas de la cultura [que] es violenta y va en contra de la plenitud y realización del ser humano” (Marín 36) Esta meditación permite una toma de conciencia de que “el sujeto ya no puede considerarse como la condición de posibilidad de la experiencia, sino a la inversa, como el resultado inestable de una serie de condiciones que se configuran en la experiencia” (Orellana 396).

Así, el estilo de la novela se estructura como un juego polifónico, en el que Sergio se apropia del lenguaje de los otros para relatar los acontecimientos que rodearon la muerte de Coci y que dan cuenta de por qué buscó “el cuchillo azul que lo mató de paz”, relacionando tanto la conciencia de que el lenguaje que usamos habla de nosotros como de los efectos que tiene en la subjetividad de los demás, lo que se realiza por medio de una deshumanización verbal, como cuando el profesor Zúle llama al estudiante “ameba” o los apodos, para así violentar al otro.

Respecto de la naturalidad de la violencia, concluyo que se debe al sistema educativo que describe la novela, en el que surge un conflicto entre el deber-ser que impone la institución y la intimidad de la juventud y el primero determina como malo y enfermizo al segundo mediante una sujeción represora que termina por disociar la subjetividad de los estudiantes, en el sentido que vimos en el capítulo de la educación por el terror respecto a la sexualidad, en el que se concluyó que al establecer una única forma de deseo (la mujer-madre-esposa) se despierta un voraz apetito por lo prohibido que termina en violencia, porque no se enseña una educación sexual más allá de lo fisiológico y lo moral y porque tampoco se les enseña a “defender empleadas”, es decir, considerar que merecen respeto. El otro factor que naturaliza esta dinámica es la violencia cultural que, en el capítulo del trance de la infancia, se fundamenta desde las imposiciones simbólicas, tales como la categoría de lo masculino, que exige a los muchachos luchar por ser el más macho, al extremo de violar y atropellar al otro para demostrarlo. Estas dinámicas se estructuran desde lo que Girard entiende como el deseo mimético, en el sentido de que la configuración de lo masculino deriva de una mimesis de las costumbres de sus padres y amigos, como el hecho del personaje que cuando se esconde debajo de la cama de la empleada de servicio para violarla descubre que su padre mantiene relaciones sexuales con ella.

A pesar de todo, Sergio decide tomar otro camino, en el que bajo la mirada familiar se configurado como anti-héroe, el cual, por medio de su escritura, toma conciencia de dichas dinámicas y, en vez de regirse a sí mismo bajo el fundamento del éxito que inculca el deber-ser de la educación que recibe, prefiere construirse a sí mismo. Esto puede relacionarse con la *estética de la existencia*, que plantea en un principio Foucault y analiza a profundidad Rodrigo Castro Orellana, debido a que su ethos se establece como una

práctica, en este caso la rememoración a través de la escritura, que lleva al individuo a recobrar las riendas de su propia vida, en la medida en que toma consciencia de los mecanismos de dominio y transforma dichas relaciones de poder, “es decir, el poder que se ejerce sobre los individuos, puede dirigirse también sobre uno mismo y traducirse, de esa forma, en una actitud creadora y transgresora de la propia individualidad” (Orellana 383). En Sergio esto se manifiesta en sus visitas a Trinidad en la cárcel donde termina leyéndole historia, lo que no reproducían las dinámicas de violación puesto que iba era a averiguar ese lado de la historia que desconocía, el incendio de Cocino, para entender su pasado.

Esto surge a partir de la toma de conciencia de que la disyunción que producen la educación y las instituciones promueve una mojigatería social, lo que aparece como el conflicto entre lo público y lo privado simbolizado en las máscaras sociales. Sergio, al reflexionar sobre esta dicotomía, crea su propia posición por medio de un desenmascaramiento de lo que la sociedad establece como vida -determinando una verdad absoluta sobre el estilo de vida conveniente- por medio de una elaboración estética y ética de su intimidad, que surge a partir de la conciencia de muerte y el reconocimiento del olvido colectivo, que lo impulsan a obstinarse en no olvidar ni la memoria de Toño ni su propia infancia, en relación con el otro, como vimos respecto de la experiencia de alteridad con su hermano.

De esta correlación se desprende una experiencia de la subjetividad entendida como “un *movimiento de autoconformación* en relación con uno mismo, con los otros y con diversas formas de prácticas”, que permite la construcción de una “*subjetividad ética* que implica una actividad, un modo de *intensificación* y no una verdad sustancial” (ibíd. 395); en el sentido de que es posible interpretar la obsesión de Sergio por escribir sus memorias como una búsqueda por reelaborar el sentido de su identidad, no como la revelación del sujeto concebido como una verdad predeterminada sino del sujeto como devenir, la creación consciente de sí mismo. De esta forma, la subjetividad ética consiste en una aptitud de crear su propia singularidad, de no ser como le dicta el deber-ser, que busca “la reinención activa de fuerzas que tienden a la rigidez y a la reducción homogeneizadora” (ibíd. 399). Lo que Paula Marín entiende como la capacidad de

expresar estas contradicciones irresolubles y primigenias del ser humano a través de lo que se podría denominar una “escritura del cuerpo” que reelabora el discurso semiótico, un lenguaje no enjuiciador ni clasificador, sino que acepta la ambivalencia humana y la vincula al discurso para resignificarla y posibilitar la reconstrucción del espacio psíquico y, por ende, social. (Marín 19)

Sin embargo, a pesar de que Sergio lucha por convertirse en un ser autónomo -según la lectura de Paula Marín-, su *ethos* transfigurado en la escritura permite, por medio de la autoconsciencia narrativa y alguna polifonía, como la visión de Daniel, tomar cierta distancia de su mirada parcial, en el sentido de que la reflexión de la obra hace evidentes sus contradicciones, lo que permite comprender que estas son inherentes a la naturaleza humana. Esto se manifiesta en la contradicción entre la obsesión de escribir las memorias y la ansiedad por fumar marihuana, la experiencia de incendiarse a sí mismo, de olvidar su presente para acudir obstinado a su pasado. Así, Sergio exclama casi al final de la novela, recordando lo que sucedió con su obra:

Las Memorias, já. Posiblemente se incendiarán una noche de frío, en algún recodo ennegrecido de Bogotá (Bogotá entera es el basurero del país); las ochocientas páginas que decidí suprimir, concebidas para matar un recuerdo, uf, incendiándose como Cocino, haciendo honor a su título, envueltas en fuego urgente y voraz en lo más hondo de la esquina de hielo (312)

La estética de la existencia se configura como la creación de la vida como una obra de arte, la cual interpreto como el proceso en que Sergio constituye su propia subjetividad mediante la escritura, que se transforma en el mundo de la novela, siendo entonces la narración su mirada, lo que la hace una proyección de una vida que se puede relacionar tanto con la de Evelio Rosero, que plantea que en la trilogía “Primera vez” se dedicó a “recrear mis propias experiencias y las de mis compañeros de colegio, mi entorno humano” (anexos), como con la experiencia del lector. Esto mismo lo plantea Sergio:

sin embargo, hay también la última ilusión, por qué no: que alguien se aproxime a nuestro mundo primero, el de antes de la derrota, y lo redima; que tú leas esto último, por ejemplo; es muy posible -quizá, por qué no- que leas esto último y te leas tú mismo y te veas y te sientas respirándote (289)

Esta capacidad de hacer que por medio de la lectura entren en contacto la intimidad del lector y la obra, tal vez del mismo modo en que el autor se *remeció* por dentro para crearla, es lo que para mí construye lo ético en la literatura. Al reflexionar sobre ello me gustó mucho la posición de Jean Paul Sartre sobre el compromiso de la literatura; este considera que su “función social” (Sartre 13) es realizar una llamada que afecte la libertad, en el sentido de que por medio de una reflexión dialéctica entre la posición del autor, la obra y el lector, busca “cambiar a la vez la condición social del hombre y la concepción que el hombre tiene de sí mismo” (ibíd). Esto consueña con lo que expresa Evelio Rosero:

Creo que la literatura da fe de la condición humana, muestra los problemas más íntimos de la sociedad. (...) Creo que mediante la literatura se puede remecer al lector sobre su realidad. Eso fue lo que me propuse; hacer una obra literaria, una novela, no esgrimir argumentos políticos o sociológicos. No pretendía sentar mi posición frente este problema sino describir esa realidad de manera descarnada. Que el lector se cuestiona a partir de lo leído. (Marín 37)

En esta dirección nace este trabajo, que constituye mi propio cuestionamiento de la realidad a partir de la realidad de la novela *El Incendiado*. Así, debo aclarar que esto es una interpretación crítica de lo que yo, como lector, considero la cualidad ética de esta novela, la capacidad de hacer de la literatura un espacio de reflexión donde la lectura-escritura puede llegar a transformar la mirada y la intimidad del lector. Evelio Rosero, cuando le pregunté si buscaba los efectos de revuelta que plantea Kristeva, me respondió que “si yo pretendiera esos *efectos* al escribir mis novelas, si los buscara de manera consciente, escribiría ensayos o panfletos o artículos seudofilosóficos” (anexos), lo que aclara que su trabajo como novelista es recrear su propia experiencia y que su interés no es servir a un ideal extraliterario. Sin embargo, incluso para él existe lo ético como posibilidad, en el sentido de la capacidad de la obra de convertirse en un medio para la interrogación crítica de la intimidad humana:

Ojalá ocurra esa “transformación” en el lector a la que usted se refiere, porque la auténtica literatura implica una transformación. No somos los mismos después de leer una obra literaria. Hemos cambiado, para bien o para mal, y de eso se trata. Ojalá, entonces, la memoria que late en *El Incendiado* sea causa de transformación, de reflexión positiva en los lectores. (anexos)

De esta forma, mi análisis va en paralelo con la intención del autor, en el sentido de que posiblemente nunca se encuentren directamente sino por medio de la interpretación. En esta medida, para concluir, pienso compartir dos reflexiones personales, que surgieron desde mi experiencia de lectura de *El Incendiado*, respecto del para qué de la literatura. Primero, toda la reflexión y escritura sobre el vínculo entre la ficción y la realidad y sus posibles efectos en la realidad del lector, me mostraron mis vacíos como lector, mi dificultad al hacer y recibir críticas, a mi obstinación subjetiva. Pero cuando volvía a la novela, constantemente me sentía en ella, y esto me ayudó a caer en la cuenta de lo que había olvidado, y luego lentamente recordado, de mi juventud, al punto en que me identifiqué trágicamente, riéndome casi que en coro con los estudiantes del Agustiniانو Norte, con la crisis de mundo de Sergio -justo ahora, cuando cierro mi libro de las experiencias de la universidad y nuevamente me lanzo al mundo, cada día una página en blanco- al punto en que me estremeció la irónica reflexión de la obra que dice que

es muy bueno -señores lejanos, distantes lectores-, replegarse en lo más hondo y meditar plácidos las obras que nunca escribiremos, es una grata cobardía, uno no corre peligro, uno las medita cómodo y tranquilo, sin batallas ni desánimos, sufriendo únicamente una suerte de exquisita ironía, responsabilidades de inmortalidad (289)

Esto me remeció al punto en que entró en crisis mi compromiso con la escritura literaria y crítica, a la vez que el realismo que se expresa en la obra me hizo cuestionarme sobre las paradigmas y contradicciones de la educación, su relación implícita como causante y a la vez solución de la violencia social, lo que sembró en mi intimidad nuevas preguntas sobre cómo me gustaría enseñar *éticamente*, sea el caso de la literatura, el arte, e incluso la historia. Mi intención era hacer que las reflexiones de este trabajo trenzaran mi lectura de la novela y el contexto de realidad al que hace referencia, para volver a *El Incendiado* para intentar ampliar las posibilidades de su interpretación, y de ser posible incentivar el cuestionamiento del para qué de la literatura, lo que para mí se presentó como lo ético.

6. Bibliografía

- Artaud, Antonin. *Van Gogh: el suicidado por la sociedad*. s.f. http://www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Artaud_Antonin-Van_Gogh_el_suicidado_por_la_sociedad.pdf.
- Barrero, Edgar. *De Macondo a Mancuso: conflicto, violencia política y guerra psicológica en Colombia, una aproximación desde la psicología social*. Ediciones Desde Abajo, 2006.
- Bauman, Zygmund. *Miedo Líquido*. Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2007.
- . *Modernidad Líquida*. Fondo de cultura económica, 2003.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Editorial Kats, 2007.
- Booth, Wayne C. *Las compañías que elegimos: una ética de la ficción*. Fondo de cultura económica, 2005.
- Caicedo, Cecilia. <http://www.banrepcultural.org/escritoresyeditores/evelio-rosero/entrevista-de-cecilia-caicedo-a-evelio-rosero>. 2011 de Agosto de 2011. 2014.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de cultura económica, 1997.
- Carnoy, Martin. *La educación como imperialismo cultural*. Siglo Veintiuno editores, 1977.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber*. Siglo Veintiuno editores, 1981.
- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. El libro de bolsillo Alianza Editorial, 1979.
- Girard, René. *Veo a Satán caer como el relámpago*. Anagrama, 2002.
- Guerrero Barón, Javier y Bárbara García Sánchez. *Violencias en contexto: la ciudad, el barrio y la violencia escolar*. Universidad Distrital Francisco José Caldas, 2012.
- Heidegger, Martin. *Caminos del bosque*. Alianza Editorial, 1955.

- Horkheimer, Max y Theodor Adorno. *Dialéctica de la ilustración*. Editorial Trotta, 1994.
- Junieles, John Jairo. <http://www.letralia.com/164/entrevistas01.htm>. 21 de Mayo de 2007. 2014.
- Kristeva, Julia. *El porvenir de la revuelta*. Fondo de cultura económica, 1999.
- . *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*. Eudeba, 2001.
- . *Sentido y sinsentido de la rebeldía: literatura y psicoanálisis*. Cuarto propio, 1999 b.
- Lebot, Yvos. *Educación e ideología en Colombia*. La Carreta, 1979.
- Marín, Paula Andrea. *De la abyección a la revuelta: la nueva novela colombiana de Evelio Rosero, Tomás Gonzáles y Antonio Ungar*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013.
- Nietzsche, F. (1983). *Así habló Zaratustra*. España: Editorial Sarpe.
- Orellana, Rodrigo Castro. *Foucault y el cuidado de la libertad. Ética para un rostro de arena*. Lom Editores, 2008.
- Ortiz, María Paulina. http://www.eltiempo.com/entretenimiento/libros/nueva-novela-del-escriptor-bogotano-evelio-rosero_13384715-4. 20 de Enero de 2014. 2014.
- Piaget, Jean. *La representación del mundo en el niño*. talleres Espasa-Calpe, 1993.
- Rosero Diago, Evelio. *El Incendiado*. Planeta, 1988
- . *Juliana los mira*. Oveja Negra, 1993
- . *La creación literaria*
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol33/crea1.htm>. 1993. 2014.
- Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es literatura?* Losada, 1976.
- Sosa, Yanet Aguilar. <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/52600.html>. 15 de Mayo de 2007. 2014.

—. <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/67965.html>. 28 de Febrero de 2012. 2014.

Sotomayor, Carlos M. <http://carlosmsotomayor.blogspot.com/2007/08/entrevista-evelio-rosero.html>. 20 de Agosto de 2007. 2014.

Vimos, Victor. <http://www.telegrafo.com.ec/cultura/carton-piedra/item/sonata-en-seis-tiempos-para-descubrir-a-evelio-rosero.html>. 08 de Julio de 2013. 2014.

7. Anexos

1. ¿El preferir referirse, en el título de la obra, como incendiando en vez de incinerado, es decir la acción sobre un objeto en vez de la acción sobre un sujeto, busca reafirmar una transformación de la memoria de Antonio Colina más allá de su muerte?

R: No. No pretendí “reafirmar esa transformación más allá de la muerte”. El título de una obra nace sobre todo de su historia, su ambiente, sus personajes. Y los personajes de la obra, los estudiantes del colegio Agustiniiano, jamás llamaría a Cocino el Incinerado. Lo llamarían, lo “apodarían”, mejor, después de su muerte, El Incendiado. Pero su conclusión de lector me parece interesante. Siempre los lectores de una obra son otros creadores, y eso hace de la literatura un arte de interacción permanente, un arte vivo.

2. ¿Para usted, a la luz de la ficción planteada en “El Incendiado”, existe alguna clase de heroicidad en el espíritu de los niños? En caso afirmativo, ¿en qué consiste?

R: La heroicidad puede presentarse en niños, viejos o jóvenes, en cualquier momento. La heroicidad proviene del miedo. Pero hoy, a más de 25 años de escrita la novela, no recuerdo ningún rasgo de heroicidad en El Incendiado.

3. En mi lectura de “El Incendiado”, la discusión entre Sergio y Daniel sobre cómo narrar la muerte de “Cocino” implica cierta crítica al realismo literario. Entiendo la propuesta de Daniel como realismo mágico, pues recomiendo un banquete antropofágico y una descripción artificiosa, mientras que Sergio decide al fin por la narración natural y directa y le dedica apenas una página. ¿Considera usted que esta actitud es un apartamiento voluntario del realismo mágico? Opino que su novela es realista; sin embargo, ¿qué tipo de realismo plantea, a su entender?

R: No sé si la propuesta de Daniel pueda equipararse a un “realismo mágico”. Daniel está lejos de proponer este tipo de realismo. Simplemente se burla de su

hermano, a mi entender. Y la narración por la que Sergio se decide es del mismo realismo en que se cuenta la novela. Ahora bien, si hay un tipo de realismo en mi obra yo diría que se trata de un realismo poético.

4. A mi parecer la autoconciencia narrativa dentro de la obra abre un espacio de reflexión no sólo estético sino también ético, en el sentido que permite una meditación respecto a la mirada con la que asumimos la realidad; ¿considera usted que existe una ética en su literatura? Si es el caso, ¿cómo la concibe?

R: No me propongo ninguna ética en mis novelas. Ella se presenta según la escena y los personajes que viven dicha escena, su condición humana. No hay ninguna ética, por ejemplo, en el profesor Zuleta, personaje nacido directamente de la realidad del colegio Agustiniiano, anacrónico y viciado personaje que, por cierto, todavía da clases en ese colegio. Pero no hay una ética general en mis obras, determinada con anticipación. Todo depende de quiénes son los personajes que hablan y actúan.

5. Considero que la potencialidad ética de “El Incendiado” puede interpretarse como la “revuelta” que postula Julia Kristeva, entendida como la capacidad de volcarse sobre la memoria para que la obra se transmute a sí misma a la vez que transforma al lector. ¿Buscó usted esos efectos al escribir sus obras de “Primera Vez”?

R: No. Si yo pretendiera esos “efectos” al escribir mis novelas, si los buscara de manera consciente, escribiría ensayos o panfletos o artículos seudofilosóficos. En la trilogía “Primera vez”, integrada por las novelas: Mateo Solo, Juliana los mira y El Incendiado, sencillamente me dediqué a la infancia, a la adolescencia, a recrear mis propias experiencias y las de mis compañeros de colegio, mi entorno humano. Ojalá ocurra esa “transformación” en el lector a la que usted se refiere, porque la auténtica literatura implica una transformación. No somos los mismos después de leer una obra literaria. Hemos cambiado, para bien o para mal, y de eso se trata. Ojalá, entonces, la memoria que late en El Incendiado sea causa de transformación, de reflexión positiva en los lectores.