UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

CRÍTICA DE LA RACIONALIDAD DE LA REPRESENTACIÓN EN LA LITERATURA

Juan Nicolás López Martínez

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas
Departamento de Literatura
Bogotá, Colombia
2019

CRÍTICA DE LA RACIONALIDAD DE LA REPRESENTACIÓN EN LA LITERATURA

Juan Nicolás López Martínez

Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de:
Magister en Estudios Literarios

Director:

Víctor Raúl Viviescas Monsalve

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas
Departamento de Literatura
Bogotá, Colombia
2019

A la memoria de mi abuela Lilia.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al profesor Víctor Viviescas el acompañamiento en la construcción de este trabajo. Sus comentarios en clase, las charlas en distintos espacios y su tesón académico fueron detonantes fundamentales para presentar este conjunto de inquietudes en el que seguiré andando.

Agradezco a los profesores y compañeros del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional, quienes mostraron con sinceridad su detracción o su afinidad con las ideas planteadas en este trabajo.

Finalmente, agradezco a mis padres, a mis hermanos y a Carolina por acompañarme en un camino al que no termino de acostumbrarme, pero que he aprendido a disfrutar. Gracias por el amor y la paciencia.

RESUMEN

Este trabajo plantea una reflexión acerca de las modalidades de análisis literario sobre *La carroza de Bolívar* de Evelio Rosero. A través de la postulación de la teoría literaria como un discurso histórico, se formulan dos paradigmas de análisis del texto literario: la racionalidad de la representación y la racionalidad no representacional. El primero establece una matriz de análisis según la cual todo texto literario solo es inteligible en el marco de su relación con la realidad; dictamina, para el caso de *La carroza de Bolívar,* un esquema en el que la novela debe ser leída sólo a través de la comprensión de la historia colombiana (esquema que se materializa en las categorías Novela Histórica y Nueva Novela Histórica). La segunda presenta una lectura personal de la novela que prescinde de las categorías representacionales autor y realidad para el análisis literario. Por medio de este ejercicio se muestra *La carroza de Bolívar* como potencia para la creación de la realidad (y no como su representación), al tiempo que se lleva a cabo una crítica a la racionalidad de la representación. En ese sentido, este trabajo presenta las categorías clásicas de la representación (sujeto, realidad absoluta y género, que aparecen con distintos matices desde la tradición griega hasta la sociología de la literatura) para, a través de una lectura personal de la novela, mostrar sus alcances, sus limitaciones y sus fisuras.

Palabras clave: representación, sujeto, realidad, género, simulacro, voluntad de poder, *La carroza de Bolívar.*

ABSTRACT

This work proposes a consideration on the modalities of literary analysis about *La carroza de Bolívar* by Evelio Rosero. Through the postulation of literary theory as a historical discourse, two paradigms of approach to the literary text are formulated: the rationality of representation and the non-representational rationality. The first one establishes a grid of analysis according to which all literary text is only intelligible in the framework of its relationship with the reality. It dictates, for the case of *La carroza de Bolívar*, a scheme in which the novel must be read only through the understanding of the idea that the Colombian history (a scheme that is materialized in the categories of Historical Novel and New Historical Novel). The second approach presents a personal reading of the novel that leaves out the representational categories about author and reality used for literary analysis. Through this exercise *La carroza de Bolívar* is shown as a power that is able to create reality (as opposed to represent it) while carrying out a critique of the rationality of representation. In this sense, this work presents the classic categories of literary analysis (subject, absolute reality and gender, which appear with different nuances from The Greek Tradition to the Sociology of Literature) in order to show their scopes, limitations and fissures through a personal reading of the novel.

Keywords: representation, subject, reality, gender, simulacrum, will to power, *La Carroza de Bolívar.*

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN 9

CAPÍTULO I 14

LA TEORÍA LITERARIA COMO PRÁCTICA DISCURSIVA 14

1. Absolutización de la literatura: apertura de la teoría 14

1.1. La generación del sistema-sujeto 15

1.2. Ausencia de obra: legitimación del juicio 17

2. Legitimación del campo de posibilidades de una racionalidad de la representación 21

2.1. El concepto de representación 22

2.2. Crítica del sujeto como absoluto 25

2.3. Crítica de la realidad como absoluto 26

3. De la lógica del absoluto a las implicaciones en el análisis 31

3.1. La generación del *calco* 32

CAPÍTULO II 36

CRÍTICA DE LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA Y LA NOVELA HISTÓRICA COMO MODALIDADES DE LA RACIONALIDAD DE LA REPRESENTACIÓN 36

***1. La carroza de Bolívar* como Nueva Novela Histórica** 37

2. Análisis de los dispositivos-calco: Nueva Novela Histórica y Novela Histórica. 40

2.1. La *función-autor* en los dispositivos teóricos 41

2.2. Problemas en torno a la Novela Histórica y su relación con el concepto de realidad 49

2.3. Implicaciones generales del campo teórico presentado como racionalidad de la representación 68

CAPÍTULO III 71

***LA CARROZA DE BOLÍVAR* COMO DETONACIÓN E ILUSTRACIÓN DE UN PROBLEMA CRÍTICO** 71

1. Las *formas-calco* para el análisis de La carroza de Bolívar 73

2. El juicio literario de *La carroza de Bolívar* como acecho de la exploración crítica 78

3. El gesto de *La carroza de Bolívar* como voluntad de poder 81

3.1. Relación vida/muerte y voluntad de verdad en *La carroza de Bolívar* 82

3.2. La escritura de Rosero como forma de la voluntad de verdad 85

3.3. Ilustración por la novela de los gestos de la voluntad de verdad 86
3.4. Fuerza centrípeta en la resolución de la crítica 90
4. Enfrentamiento con la crítica: relacionamiento con la voluntad de poder 91
4.1. Metafórica de la contención de la verdad como fenómeno territorial 92
4.2. Acechos a una metafórica de la explosión como fenómeno territorial 94
4.3. La imposibilidad del sujeto y de la realidad como reafirmación del poder del lenguaje 116
4.4. Metáfora de la explosión como fenómeno territorial 124

CONCLUSIONES 127
IMPLICACIONES PARA EL EJERCICIO CRÍTICO: *DEJAR EL LUGAR VACÍO* 127
La fascinación como forma de la lectura 129
Abdicación de la herramienta-género e implicaciones en el ejercicio crítico 132
Palabras en la disolución 135

BIBLIOGRAFÍA 138

LISTA DE ILUSTRACIONES

1. Metáfora de la contención en la literatura……103
2. Metáfora de la explosión en la literatura……110

INTRODUCCIÓN

Este trabajo nace de algunas preguntas respecto a las formas por las cuales la teoría literaria ha organizado históricamente una serie de campos para el análisis y la interpretación de los textos literarios. El conjunto de las formas de parcelación, distribución y sistematización de las posibilidades de lectura construidos en el campo de la teoría literaria se convierte para este trabajo en objeto de crítica por cuanto comporta mecanismos de formación y regímenes de funcionamiento históricos que lo hacen constituirse como tal. Rastrear sus modos de emergencia, las reglas de su formación y la actualización de sus discursos hace parte de un trabajo crítico que asume la teoría literaria como una práctica fundamentalmente discursiva[1].

Desde Nietzsche es posible entender que la forma de proceder respecto a los discursos[2] no tiene que ver con la búsqueda de un *origen* –primera identidad o principio esencial– sino que, en cuanto construcciones del lenguaje, pueden ser analizados como formaciones históricas con reglas precisas de enunciación y reglas de funcionamiento rastreables. Esto implica, por lo menos para los propósitos de este trabajo, comprender la teoría literaria no como un constructo existente desde siempre y consustancial al texto literario sino, más bien, como un discurso que funciona bajo unos regímenes de saber y de verdad que pueden ser descritos.

En ese orden, un trabajo de este tipo es, ante todo, de carácter histórico[3]: un trabajo que se ocupe de distinguir, separar y analizar los regímenes de formación y de funcionamiento de lo

---

[1] Entiendo el concepto de práctica discursiva como "un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y el espacio, que han definido para una época dada, y un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa" (Foucault, 1969, p. 153).

[2] Entiendo aquí el discurso, siguiendo a Foucault (1969), como un "conjunto de enunciados que provienen de un mismo sistema de formación" (p. 141). Además, que "está constituido por un número limitado de enunciados para los cuales se puede definir un conjunto de condiciones de existencia" (p. 153).

[3] El carácter histórico merece, por lo menos, una aclaración. Foucault, en el texto *Nietzsche, la genealogía y la historia* (1979), plantea la estructura y el funcionamiento del método genealógico como herramienta para la construcción de la historia de los discursos. Uno de los aspectos fundamentales de su trabajo es el de la presentación de la distinción entre una concepción tradicional-metafísica de la historia y una concepción de la historia como registro de los juegos de poder. Basado en Nietzsche, dice Foucault: "En realidad lo que Nietzsche nunca cesó de criticar después de la segunda de las *intempestivas,* es esta forma de historia que reintroduce el punto de vista supra-histórico: una historia que tendría por función recoger, en una totalidad bien cerrada sobre sí misma, la diversidad al fin reducida al tiempo; una historia que nos permitiría reconocernos en todas partes y dar a todos los desplazamientos pasados la forma de la reconciliación; una historia que lanzará sobre todo lo que está detrás de ella una mirada de fin del mundo" (p. 18).

que se ha dado en llamar teoría literaria. Sin embargo, por su magnitud y por su complicación, el objetivo de este trabajo no será el de desarrollar una historia de la teoría literaria; sería este un ejercicio de largo aliento que rebosaría las expectativas y los alcances presentes. Además, partir de objeto tan amplio supondría, en términos metodológicos, suprimir algunas preguntas y preocupaciones actuales. Más bien, habría que decir que la comprensión de la teoría literaria en cuanto práctica discursiva –premisa necesaria– será sólo un primer panorama para una investigación más focalizada.

Hecha esta aclaración, se puede decir que este trabajo parte de algunas reflexiones más precisas. Para el caso de las preocupaciones actuales, se parte en este trabajo del análisis de las formas por las cuales, desde la teoría literaria, se ha organizado un marco de análisis para la novela colombiana *La carroza de Bolívar* (2012) de Evelio Rosero. Esta novela ha generado algunos problemas para el campo de la teoría literaria. Lo sugestiva que resulta la figura de Simón Bolívar –sacralizado, mitificado y, sin embargo, polémico– y los espacios en los que se desarrolla la novela –su juego con la geografía colombiana–, desembocan en la delimitación de una serie de interrogantes preliminares dirigidos a la obra: ¿Qué hace la novela con la figura de Simón Bolívar y con la historia oficial?, ¿cuál es la verdad sobre su figura?, ¿quién es el historiador que acierta: José Rafael Sañudo o los múltiples escritores que convergen en la benignidad del "libertador"? Estos interrogantes iniciales están acompañados además, por fuerza de la activación de la literatura en su función comunicativa, por otros como: ¿Qué motivó al autor para escribir su novela?, ¿qué quiso presentar a sus lectores?, ¿cómo se da el tránsito de la realidad a la ficción?, ¿qué claves para la lectura del presente puede aportar?

Así, la forma principal de relacionamiento de la teoría literaria con la novela ha sido su comprensión en el marco de una supuesta vocación histórica: *La carroza de Bolívar* analizada como un texto literario que responde a una época precisa de la historia colombiana y que, como tal, atiende a unos parámetros de reflexión y representación del pasado. Esta forma de entender la novela ha permeado distintos lugares enunciativos en los análisis literarios generando una especie de común acuerdo formal. Trabajos de carácter académico, comentarios informales en

---

A diferencia de esta concepción tradicional, Nietzsche asume el carácter histórico como el trabajo de análisis del campo de fuerzas –de juegos y combate– que hacen que en un momento preciso de la historia nazca, funcione y se acepte un objeto discursivo específico. El trabajo histórico no se fundamentaría, según esta perspectiva, en la búsqueda de un origen de carácter metafísico –un absoluto, una verdad eterna, una primera identidad, un principio esencial–, sino en el análisis de "los azares de los comienzos", "la exterioridad del accidente", el devenir de los objetos y las reglas específicas de formación que hicieron posible el nacimiento de una serie de enunciados o saberes en un momento preciso.

entrevistas culturales y reseñas de revistas especializadas en arte parecen coincidir en este campo de visibilidad de la novela de Rosero.

Justamente, ese modelo de regulación, cristalización o normativización de la mirada sobre la novela es el que será puesto bajo crítica en este trabajo. La mirada normalizada y transparente de *La carroza de Bolívar* como representación del pasado es la que detona algunas de las sospechas que se expresarán en lo que sigue.

Para tal efecto, la primera parte del trabajo tendrá por objeto postular una ruta metodológica para el abordaje del problema. Se plantearán algunos aspectos del posicionamiento de la teoría literaria como correlato del texto literario y las formas por las cuales organiza una serie de reglas y de funciones para el análisis y la interpretación. Este primer capítulo se concentrará en revisar la forma de legitimación de la literatura como sistema moderno, las implicaciones de su determinación en el análisis de las obras literarias y, finalmente, la posibilidad analítica de entenderla como discurso. La presentación se hará principalmente a través de la propuesta de los filósofos franceses Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Gilles Deleuze y Félix Guattari.

El segundo capítulo de este trabajo tendrá por objeto reflexionar acerca de un dispositivo[4] de análisis literario contemporáneo que parece soportar esa mirada particular sobre *La carroza de Bolívar* en su dimensión de vocación histórica: la Nueva Novela Histórica[5]. El detonante fundamental de las inquietudes iniciales procede del análisis y puesta bajo crítica de los enunciados teóricos que postulan –por su origen, su forma, sus contenidos y sus fines– un esquema fijo para la lectura de la novela a partir de ese registro genérico. Desde el punto de vista de este trabajo, ese modo específico de visibilidad pone a funcionar de forma anónima y discreta una serie de conceptos y herramientas arbitrarias –poco discernibles o cuestionables en sí mismos– para la legitimación del análisis literario. Las preguntas en este marco inicial del problema responderán a la forma por la cual este tipo de herramienta clasifica los textos literarios para su interpretación: ¿qué mecanismos anónimos pone a funcionar el dispositivo-

[4] Se entiende el concepto de dispositivo en su acepción básica: "Mecanismo o artificio para producir una acción prevista" (RAE, 2018).

[5] Concepto formulado por el teórico estadounidense Seymour Menton en *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992* (1993). Es importante dejar en claro que otros conceptos de la teoría literaria comparten el mismo enfoque, filosofía o sentido del concepto de Menton. Por ejemplo, el de novela histórica posmoderna o metaficción literaria. A ellos se aludirá en este trabajo como filiaciones de la Nueva Novela Histórica.

género para la clasificación de los textos literarios? y ¿de qué naturaleza es la relación que propone la matriz género entre literatura y realidad?

Para el desarrollo de ese ejercicio se partirá de la hipótesis según la cual la Nueva Novela Histórica, en cuanto artefacto de la teoría literaria, sólo funciona y adquiere legitimidad en el marco de una racionalidad de la representación literaria[6]. Según parece, este dispositivo pone a funcionar mecanismos de análisis arbitrarios que justifican un vínculo de subordinación del texto literario frente a la realidad[7]. Se intentará mostrar cómo dentro del tipo de teoría que potencia este dispositivo funciona una mirada según la cual la escritura literaria es necesariamente una forma de la representación de lo real y una actividad del sujeto consciente para la transitividad comunicativa. Para tal efecto, se establecerá una línea genealógica que va desde el dispositivo Nueva Novela Histórica, vía concepto Novela Histórica clásica, para llegar finalmente al concepto general de racionalidad de la representación literaria. El ejercicio de demostración de la filiación estará sustentado a través de la revisión de dos categorías fundamentales que pone a operar este tipo de racionalidad: función-autor y el concepto absoluto de realidad.

En la tercera parte del trabajo se presentará una reflexión sobre las posibilidades de la crítica literaria desde una racionalidad no representacional. Para tal objeto, se intentará mostrar las fisuras o la ilegitimidad de las herramientas representacionales presentadas en el segundo capítulo –sujeto y realidad, principalmente– a partir de su develación como ficciones discursivas. Este ejercicio se construirá principalmente desde las propuestas de F. Nietzsche, Maurice Blanchot, Jacques Derrida y Gilles Deleuze, acompañadas de las reflexiones que puedan surgir del detonante fundamental de la propuesta: *La carroza de Bolívar.* De allí se mostrará, en sus líneas generales, la apertura de una perspectiva según la cual la escritura es una práctica fundamentalmente autónoma y productiva: práctica que se agota en sí misma y que no remite a nada por fuera de sí. Dicho camino conducirá, según se espera, al replanteamiento del ejercicio crítico en el marco del cambio de concepción de texto literario y de realidad.

La hipótesis general sobre la cual se desarrollará este trabajo es que la perspectiva teórica según la cual un texto depende –precede, es posible, necesita– inicialmente de un contexto de

[6] Concepto que será objeto de reflexión en el primer capítulo del trabajo.
[7] Conceptos problemáticos que serán abordados con detenimiento en el primer capítulo.

lo real para ser construido y ser leído es una *forma-calco*[8] que tiene vigencia únicamente en el campo de posibilidades abierto por la racionalidad de la representación literaria. En este campo, como se espera comprobar, se asegura arbitrariamente un vínculo dialéctico de dependencia del texto literario frente a lo que se entiende por realidad generando la aparición de rejillas o dictados para la aproximación al fenómeno literario. Según esta hipótesis, las categorías de sujeto y de contexto de lo real –bases fundantes de esta mirada– únicamente podrían funcionar en el campo de una racionalidad que entiende el lenguaje literario como un mecanismo para la transitividad y perderían vigencia en un campo en el que se comprenda el ejercicio literario como desacato –abdicación o aplazamiento– de una lógica de representación.

Al final, se espera mostrar cuáles serían las consecuencias de una mirada no representacional de la literatura para la lectura de los textos literarios, para la relación entre literatura y realidad y para la deconstrucción de categorías canónicas de los estudios literarios.

Es importante mencionar que, así planteado el ámbito del trabajo, los esfuerzos no estarán destinados a hacer una interpretación literaria de la novela. El texto literario será asumido en esta propuesta como el detonante de una reflexión epistemológica: la puerta de entrada y de salida para evaluar un problema fundamentalmente crítico-teórico. También es importante mencionar que los teóricos en los distintos niveles de la argumentación no serán presentados con exhaustividad. Se revisará de ellos la generalidad de las líneas teóricas que puedan aportar a los propósitos de esta búsqueda.

[8] Esta es una herramienta analítica tomada de Gilles Deleuze y Félix Guattari. En términos generales, alude a la práctica que consiste en reproducir sistemáticamente una rejilla –manual, estructura, lógica precedente– de análisis de los objetos (2004). El apartado 1.3.1. de este trabajo presentará formalmente la categoría.

CAPÍTULO I

LA TEORÍA LITERARIA COMO PRÁCTICA DISCURSIVA

Y todo lo que hoy consideramos como cultura, inteligencia, civilización, debe comparecer un día en el tribunal de Dionisio, el infalible justiciero

Friedrich Nietzsche
El origen de la Tragedia

1. Absolutización de la literatura: apertura de la teoría

Según Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy en el *Absoluto literario* (2012) el concepto de literatura nació como sistema a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX gracias a las conceptualizaciones del primer romanticismo alemán. El círculo de Jena –un romanticismo fundamentalmente teórico–, a la cabeza de los hermanos Friedrich y August Schlegel, esbozó las primeras reflexiones con el propósito de teorizar el concepto de literatura hasta ese momento no formalizado. El logro fundamental de estas primeras aproximaciones fue la inauguración de la literatura como absoluto, esto es: la declaración de su potencia para captarse, reflexionarse y producirse a sí misma; la autonomía en la determinación de sus métodos y sus objetos –la clausura sobre sí–; y la consolidación de la triada interdependiente obra, crítica y teoría literaria como sistema (2012)[9].

Ese marco de reflexión de las posibilidades históricas del surgimiento de la literatura como sistema es el que permitiría entenderla como una práctica discursiva. Asumir la teoría literaria desde ese ámbito histórico sería el primer paso para establecer un juicio crítico sobre su naturaleza, su funcionamiento y su justificación. Lo que se espera mostrar a partir de su cariz

[9] Nancy y Lacoue-Labarthe asumen la crítica y la teoría como elementos muy similares: "[Los románticos] solo han producido obra críticas. O, si se prefiere, sólo han producido obras ´teóricas`, para servirnos de un término que hoy está de moda, y que no hace mucho más que retomar y elaborar en el contexto contemporáneo […] todo lo que la idea romántica de la crítica había investido y puesto en juego" (2012, 460).

histórico-discursivo es que su nacimiento como sistema –su régimen de aparición– fue posible sólo gracias a la operatividad de la racionalidad de la representación literaria en la que se activan los dispositivos *sujeto* y *realidad* para la justificación del análisis de los textos literarios.

1.1. La generación del sistema-sujeto

Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy afirman que la crisis de la idea de sujeto kantiano fue la que abrió la posibilidad de la reflexión filosófica del primer romanticismo alemán. En Kant, el sujeto se entiende como una necesidad lógica que permite la unidad de conciencia a través de la cual se construyen las representaciones de las cosas; esta necesidad lógica, entendida como figura vacía –principio del sujeto trascendental–, es la que permite la organización del conocimiento que se adquiere a través de la experiencia. Lo que interesa fundamentalmente de la estructura del *yo* kantiano para comprender la crisis a la que aluden los autores es que de esa figura no se puede conocer el sustrato; es decir, en la filosofía kantiana, el sujeto en sí mismo es irrepresentable. Para el filósofo alemán, la formulación del sujeto sólo se da como una pura apariencia, lo que le permite postular que, además de la imposibilidad de conocer el sustrato de sí mismo, las cosas que son objeto de su representación también son incognoscibles. Sólo se puede acceder a ellas como una mera representación de la conciencia (2012).

Para Lacoue-Labarthe y Nancy, el romanticismo de Jena va a nacer de la superación de la idea de un sujeto incognoscible e irrepresentable por la postulación de una concepción del sujeto que encuentra la idea de sí mismo a partir de la posibilidad de su auto-reconocimiento. Así, por medio de la idea, en un proceso de afirmación de lo dado (conciencia ingenua) y de crítica de la parcialidad –ecuación que Friedrich Hegel llevará a su máxima expresión a través del idealismo especulativo–, se abre la posibilidad de pensar el sujeto como consciente de sí mismo y se entiende en su potencia para la determinación del objeto como voluntad y representación. La superación del modelo kantiano hace que aparezca el sujeto como libre y consciente de su identidad, además de que se le presenta como parcial creador del mundo:

> Todo este movimiento, como puede verse, se ordena hacia una superación de Kant. Supone, en primer lugar, una conversión del "sujeto" kantiano (en particular del "sujeto" moral) en idea del sujeto absolutamente libre, y por eso mismo consciente de sí […] Una conversión

> de esta naturaleza supone, a su vez, una maniobra extremadamente compleja operada, si puede decirse, a espaldas de Kant y que equivale a plantear, como correlato e incluso como posibilidad del Sistema, la absoluta libertad de la conciencia. (p. 67)

Ahora bien, según los filósofos franceses, es allí, en la operatividad de ese Sistema-sujeto, donde se puede hilar claramente la implicación del sistema romántico de Jena con el sistema filosófico del idealismo hegeliano. Esta implicación se da sobre todo en el sentido de que la filosofía hegeliana vuelve sistemática y pone a operar la relación entre conciencia del sujeto y mundo objetivable a través de la dialéctica forma/contenido. La resolución o puesta en forma de esa relación es la que deja entender finalmente que la creación de ese sujeto –en el marco del reconocimiento de su identidad, de la conciencia de la posibilidad de ser creador, y de la confianza-en-sí-mismo– es la que permite la apertura de una dimensión histórica en la cual se comprende que todo sujeto nace y pertenece a una época particular de la historia –conciencia de época– que es susceptible de ser plasmada y descrita[10].

Así, expuesto de manera resumida, puede comprenderse que el idealismo alemán es el que pone en forma las pretensiones románticas (2012). Esa puesta en forma –pretensión de sistematicidad hegeliana– llegará a su punto más acabado a través de la formalización de la relación que se postula entre sujeto/historia y obra de arte. En la filosofía hegeliana se va a consolidar, a través del método dialéctico y del establecimiento de la relación entre sujeto y obra, la potencia interpretativa y representativa del arte respecto a la realidad del sujeto:

> De una forma general, el objetivo del arte consiste en hacer accesible a la intuición lo que existe en el espíritu humano, la verdad que el hombre abriga en su espíritu, lo que conmueve al pecho humano y agita al espíritu humano […] De esta manera, el arte informa al hombre acerca de lo humano, despierta sentimientos adormecidos, y nos pone frente a los verdaderos intereses del espíritu. (Hegel, 1985, p. 48)

A partir de esa racionalización es que se vuelve posible pensar que el sujeto-espíritu es susceptible de materializarse y hacerse sensible en la obra de arte. El sujeto –con la aparición de la filosofía romántico-hegeliana– tiene la posibilidad de revelar la verdad de su esencia y de su propia época en el gesto artístico[11]. Según los filósofos franceses, la tarea adjudicada a este

[10] De esa estructura deviene la sistematicidad que cobija la formulación del sujeto.

[11] El nacimiento de esta forma del sujeto merece al menos una aclaración. Como tal, su postulación como sujeto auto-reflexivo viene de Johann Fichte; de esto da muestra Walter Benjamin en *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (1995) y lo sintetiza Peter Szondi en *Poética y filosofía de la*

sujeto –sujeto artista– es la de organizar parcialmente el caos originario de la realidad por medio de la obra literaria. El sujeto-artista romántico figura desde esa perspectiva como aquél dotado de genio que organiza el desorden primitivo de lo real y que lleva a cabo la obra como manifestación material (2012).

1.2. Ausencia de obra: legitimación del juicio

Ahora bien, a pesar de que el sistema-sujeto es fundamental para comprender la formalización de la literatura como absoluto –autónomo y auto-sostenible–, hace falta presentar un aspecto más para entender claramente el fenómeno del surgimiento del sistema literario (específicamente la literatura como teoría sobre el texto literario).

Podría pensarse en primera instancia que, por su profunda vocación sistemática, la filosofía hegeliana es la que logra establecer la teoría como forma de juzgar la obra de arte. Sin embargo, en esta formulación, tal como con la del sistema-sujeto, los románticos anteceden los postulados hegelianos. Se revisará de manera breve este aspecto.

Dicen Lacoue-Labarthe y Nancy que el fragmento es el género propio del romanticismo (2012). Para presentar la lógica de la constitución de la teoría como juicio de la obra de arte en el romanticismo,los autores dan cuenta de lo que implica el fragmento no sólo como género y estructura sino como marco desde donde se piensa y se racionaliza la obra literaria. Una de las analogías que usan Lacoue-Labarthe y Nancy para entender provisionalmente lo que implica el pensamiento fragmentario viene de Diderot:

> El fragmento filológico puede tomar, en la tradición de Diderot, por ejemplo, el valor de la *ruina.* Ruina y fragmento reúnen las funciones del monumento y de la evocación: y lo que a raíz de esto se recuerda a la vez como perdido y presentado en una suerte de esbozo (incluso de diseño) es siempre la unidad viva de una gran individualidad, obra o autor. (2012, p. 86)

La fundamentación de lo fragmentario, por lo menos en la filosofía romántica, es el problema de la imposibilidad de presentar la totalidad de la idea-obra-de-arte. Para Schlegel sólo puede

---

historia II (2005). Sin embargo, la discusión que aquí se propone no alude a la generación del sujeto en general sino, más bien, al momento en el que ese sujeto singular se convierte en sujeto del arte: sujeto-artista. Es el sistema romántico-hegeliano el que abre la posibilidad para entenderlo en ese sentido.

presentarse la idea-obra-de-arte como fragmento, esto es, como una individualidad que, pese a que hace parte coherente de un todo, es imposible de abarcar totalmente. Esta individuación, dicen los autores franceses, no es una individuación aislada y cerrada sobre sí misma. Al contrario, es una individuación que se entiende en la conjunción con las demás individualidades-fragmentos que están girando en torno a su centro que es la totalidad que deviene.

El problema fundamental de esa totalidad como contención de fragmentos reside en que es una esencialidad que está en devenir, es decir, una totalidad fundamentalmente incompleta e inacabada. Dado que es imposible la presentación de la totalidad como Obra[12] –incluso con el sistema-sujeto ya formado–, el fragmento resulta una pequeña obra-ruina de la totalidad. Dice F. Schlegel en *Ideas*, citado por los filósofos franceses: "Sólo a través de la relación con lo infinito surge el contenido y la utilidad. Lo que no se refiere a eso es, en definitiva, vacío e inútil […] Las ideas son pensamientos divinos infinitos, autónomos y siempre móviles en sí mismos" (2012, p. 261).

El fragmento, así presentado, no se entiende como un retazo aislado del gran centro que es la idea-obra sino, más bien, se consolida como la aproximación siempre inacabada (infinita) de la totalidad. La relación fragmento/obra de arte se sintetiza a través del proceso paulatino y siempre eterno de aproximación a la gran totalidad. De allí que se entienda, como lo dirán Lacoue-Labarthe y Nancy, que el romanticismo siempre será una espera de la Obra. Respecto al sujeto, este sigue operando allí como la figura del genio, pero con la condición de la imposibilidad de la totalidad.

Los filósofos advierten que, si bien en este sistema no se puede consolidar la presentación de la totalidad de la Obra, lo que se puede hacer es entender la totalidad ya no como esencia –ser definitivo– sino como devenir:

> Cada fragmento vale por sí mismo y por aquello de lo que se suelta. La totalidad es el fragmento mismo en su individualidad acabada. Es igualmente la totalidad plural de los

[12] Se alude a la misma diferenciación que se hace en el *Absoluto literario* y que remite a la idea de Obra (con mayúscula) como esa totalidad inacabable y la obra (con minúscula) como la producción fragmentaria.

> fragmentos, que no compone un todo, pero que replica todo, lo fragmentario mismo, en cada fragmento. (2012, p. 88)

De lo que se puede advertir que la totalidad ya no es asumida con el estatismo propio que demanda una ontología esencialista (totalidad inamovible, estática y del "ser ya"), sino como un puro devenir que es inacabado y que, pese a que se consolida en principio como esencialidad, se entiende como una *esencialidad inesencial* –término paradojal planteado por el romanticismo de Jena–.

Así, a partir del planteamiento de Lacoue-Labarthe y Nancy, se puede entender que la filosofía romántica hace un esfuerzo por otorgarle a la literatura una dimensión ontológica absoluta, dotándola para esto de una cierta esencialidad que la definiría hermética y auto-reflexiva. Sin embargo, en ese proceso se encuentra con un problema que hace que la obra romántica no llegue a su grado de completitud esencial, este es, la Obra siempre va a estar en devenir en la medida en que es el conjunto constantemente alimentado de libros-fragmentos que enriquecen la gran idea de lo humano. Es decir, la obra (con minúscula) sólo resulta ser un trecho pequeño de lo que se entiende por la Obra (con mayúscula).

En ese orden, la literatura romántica no puede ser de otra manera que *siendo* (devenir). Dice Schlegel en la Idea 95 (citado por Lacoue-Labarthe y Nancy):

> Ninguna idea está aislada, sino que es lo que es solo entre todas las ideas […] En la literatura perfecta todos los libros deben ser Un libro y en un tal libro, eternamente en devenir, se revelará el evangelio de la humanidad y de la cultura. (2012, p. 272)

Este problema filosófico, conjunción del problema de lo fragmentario –el inacabamiento esencial y el devenir eterno de la esencialidad fragmentaria– y de la obra de arte en la metáfora *Obra-obra*, desemboca en el problema fundamentalmente romántico que va a situarse como origen de la crítica y de la teoría de la literatura: la ausencia de obra –su espera en el inacabamiento–.

Dado que la Obra está en proceso de devenir como totalidad, en la filosofía romántica se abre el campo de posibilidades para dictaminar el imperativo de la teoría en el lugar de la espera de obra. Ese dictamen de la teoría tendría el papel de la formulación sistemática acerca de cómo debe ser esa obra literaria *por-venir*. La obra de arte, fragmento del evangelio humano, es verificada por la teoría que anuncia las demandas de la Obra y, en ese sentido, su coherencia y

su sentido. De esta forma, se da la emergencia de un marco estrictamente disciplinario: aquel que no se basta a sí mismo con la producción de obras sino que se esfuerza, en el ámbito de la absolutización, por garantizar un campo teórico para su análisis –la auto-iluminación, auto-producción, auto-reflexión–. Como precisan Lacoue-Labarthe y Nancy citando a los románticos: "'Dado que el poeta no podría contentarse con legar […] la expresión de la poesía que es propia', debe 'esforzarse por ampliar sin cesar su poesía tanto como su perspectiva de la poesía'" (2012, 459). De allí nace, entonces, la justificación y legitimación de la teoría como perspectiva para el análisis de las obras-fragmento.

Ahora bien, en ese panorama de la emergencia del juicio, la teoría no se postula como una opción, esto es, como una posible mirada sobre las obras. Al contrario, se auto-justifica como perentoria. El desvío de la presumida absolutización –este es, la inesencialidad o devenir– se llena a partir de la creación de la posibilidad para evaluar (lo producido) pero, sobre todo, para postular el deber ser de la obra (orientar, suscitar, ordenar el ser de la literatura). La teoría entra en la perentoriedad como justificación del juzgamiento de las obras por-venir: "La crítica debe ser ella misma, como era de esperar, práctica, productora si no de obras al menos de capacidades para hacer obra; tiene que ser formadora […] en el sentido, muy exactamente, de la formación y la conformación" (2012, p. 481).

De allí nace la concepción moderna de la literatura: el absoluto literario (organón): la triada Obra –como constitución inacabada–, crítica –como demanda del examen– y teoría –como postuladora del deber ser de la literatura–[13].

[13] Esta reflexión de la absolutización de la literatura o el espesamiento de la teoría como discurso sobre la obra se puede encontrar también en Michel Foucault. Para Foucault se da un espesamiento de la noción de crítica (teoría) a partir del surgimiento del *Homo criticus* ocurrida en el siglo XIX. Las figuras de esta nueva subjetividad son, principalmente, J.F. La Harpe y Sainte-Beuve. Al respecto, dice de esta nueva formación: "[La crítica] tenía que hacer una especie de lectura privilegiada, primera, una lectura más de primera hora que todas las demás, y que permitía que la escritura, necesariamente un poco opaca, oscura o esotérica del autor, se volviera accesible a los lectores de segunda zona que seríamos todos nosotros" (1996, p. 83).

2. Legitimación del campo de posibilidades de una racionalidad de la representación

De la generalidad de lo presentado hasta ahora se puede decir que la literatura, en cuanto práctica discursiva, fue posible gracias a unos regímenes de saber y de poder que la dotaron de sentido, de legitimidad y de funcionalidad. El hecho de que haya nacido a partir de la constitución del sistema-sujeto y de la necesidad de presentación del espíritu de ese sujeto permite proceder respecto a esta, en términos críticos, como un objeto histórico. Esto, por supuesto, si se comprende que la idea de sujeto es también un producto del discurso.

Ese panorama, así expuesto, hace que aparezca al menos una advertencia conceptual: la teoría literaria no puede asumirse como *algo dado*, esencial, perfecto en su comienzo, *iluminado desde el principio por un creador* o, incluso, consustancial al texto literario sino, por el contrario, como una ficción discursiva producto de luchas y de fuerzas de poder localizables.

Entendiendo así la literatura, lo que sigue es revisar la hipótesis según la cual la fuerza transparente que soporta su generación es la racionalidad de la representación. La categoría de racionalidad se entenderá, fundamentalmente, como una herramienta metodológica de análisis, por lo que servirá para exponer la perspectiva desde la cual se abordará el concepto de representación en este trabajo[14].

Hay que mencionar, primero, que en el espacio de la reflexión sobre lo que implica una racionalidad de la representación aparecerá fundamentalmente el problema de la relación entre literatura y realidad[15]. El análisis de esa relación es importante porque su resolución o síntesis en la racionalidad de la representación se consolida por medio de una lógica dialéctica.

---

[14] El concepto de racionalidad fungirá aquí fundamentalmente como herramienta metodológica por la cual se mostrará el funcionamiento de la paradigmática representacional. Tomado de Michel Foucault, este concepto permitirá entender esa paradigmática de la literatura desde un ámbito histórico –histórico en el sentido nietzscheano anteriormente expuesto–. En *Dits et écrits* (1984) Foucault entiende por racionalidad el conjunto de reglas históricas y anónimas que organizan el campo de acción de un determinado discurso. En cuanto herramienta analítica –instrumento metodológico–, permite revisar el campo de posibilidades desde donde se construyen modos de hacer y de decir con respecto a los objetos del discurso (1984).

[15] Por supuesto, este ha sido un debate que ha abarcado gran parte de las discusiones en el campo de los estudios literarios. Desde la filosofía socrática hasta la contemporaneidad, la pregunta por esta relación ha estado presente explícita e implícitamente. Todo estudio sobre arte en general contempla en el fondo, a veces sin notarlo, una postura al respecto. Esta regularidad como problema de análisis estético deja ver que su importancia radica en el hecho de que su solución –o determinación– sostendría y legitimaría el campo de posibilidades para el análisis de los textos literarios en cada postura teórica o crítica.

Lógica dialéctica que, a juicio de este trabajo, resulta arbitraria –ese es el origen de las sospechas–. Según este tipo de análisis de la literatura, el texto literario está supeditado necesariamente, de distintas formas, a un contexto de la realidad para *poder ser*. Esa concepción del texto literario es la que determina las formas de actuar de la teoría, sus búsquedas y sus hallazgos. Se revisará este punto, apuntalando la develación de su carácter ficcional.

2.1. El concepto de representación

Jean-Luc Nancy, en *La representación prohibida* (2004), presenta algunos caminos para entender el problema de la representación. Para él, la representación no es únicamente una técnica o una operación particular sobre un objeto. Es, sobre todo, una forma de entender la configuración de Occidente.

En primer lugar, para Nancy, la representación no es, como su acepción común parece indicar, una copia o una repetición de algo precedente:

> El *re* de la palabra "representación" no es repetitivo sino intensivo (para ser más precisos, el valor inicialmente iterativo del prefijo *re* en las lenguas latinas, se transforma a menudo en valor intensivo o, como decimos, "frecuentativo"). La *repraesentatio* es una presentación subrayada. La palabra tiene también su primer sentido en su empleo en el teatro (donde no tiene nada que ver con el número de representaciones y donde, precisamente, se distingue netamente de la "repetición"). (p. 6)

Para el francés, la representación es la presentación insistente –acentuada, pronunciada– de un objeto al sujeto. Esta comprensión de la representación, tal como la postula Nancy, entra a cuestionar directamente la acepción común según la cual ésta es una acción de repetición-presentación de un objeto prístino –original, presencia real– por el lenguaje. Más allá de esa comprensión tradicional, la representación es postulada acá como un gesto o ejercicio de presentación analizable en sí mismo; presentación que, para que se entienda el viro en la connotación, es una presentación de una ausencia. Dice Nancy:

> La representación no presenta solamente algo que, de derecho o de hecho, está ausente: presenta en verdad lo que está ausente de la presencia pura y simple, su ser en calidad de tal o también su sentido o su verdad. (p. 6)

La representación, expuesta como presentación de una ausencia, no es un mero *estar-puesto-ahí* de algo antecedente. La fuerza del *re* iterativo, tal como es entendido –la reevaluación de ese prefijo es el que cambia toda la comprensión–, muestra que no hay un objeto primero que necesite volver a presentarse. De manera más clara, lo que queda allí anunciado es que no hay nada antes de la presentación. Si algo se presenta en esa ausencia del objeto es únicamente la asignación de su sentido para la inteligibilidad del sujeto:

> En la ausencia que concede el rasgo fundamental de la presencia representada se cruzan la ausencia de la cosa (pensada como el original, la presencia real y única válida) y la ausencia *en* la cosa amurallada en su inmediatez, es decir, lo que ya he denominado el *absens*, el sentido en la medida en que no es justamente una cosa. (p. 6)

Con esa vindicación del *re* queda cuestionado todo el discurso sobre la representación tradicional[16]. La representación sería, desde esa perspectiva, una especie de falacia bien organizada en la que se hace pensar que se presenta un objeto esencial cuando lo que hay es pura atribución artificial (discursiva) de sentido –es decir, ausencia de la cosa acabada y, al tiempo, complementación de la ausencia por su sentido–.

De ahí se puede entender, en consecuencia, que para Nancy –y para este trabajo– lo realmente problemático del gesto de la representación es que queda presentada ella misma como pura inmediatez, esto es, como una imagen cerrada sobre sí misma, esencial –*verdad in praesentia:* una verdad antecedente y metafísica–. Es en esa dinámica de la ocultación del verdadero gesto –el juego confuso de la presencia de lo ausente que quiere pasar transparente y naturalizado– donde quedan evidentes los enmarañamientos y contradicciones –puntos oscuros de naturalización– que dejan ver finalmente el cariz ficcional-discursivo de esa paradigmática representacional.

Es con base en ese sistema de solidificación arbitraria desde donde podría quedar expuesto lo que se denomina en este trabajo racionalidad de la representación. La racionalidad de la representación, en su presentación formal, es el campo por el cual la teoría literaria puede postular la potencia de los textos literarios como representación de una verdad que los antecede. En ese campo de análisis literario, por la racionalización del prefijo *re* como

[16] En ese cuestionamiento queda contenido, podría decirse, la tradición de la filosofía clásica, pasando por la tradición romántico-hegeliana, hasta los sistemas sociológicos contemporáneos.

repetición, queda posibilitada y puesta como necesaria la búsqueda de un antecedente originario de los textos literarios.

Para el caso de la absolutización de la literatura y de su materialización en la teoría, puede decirse que ese antecedente originario que permite operar la racionalidad de la representación queda materializado en dos categorías fundamentales: sujeto y realidad. La racionalidad de la representación en la literatura es la que permite decir desde la teoría literaria que lo que hay de antecedente en el texto literario es, fundamentalmente, un sujeto que opera y una realidad que es operada.

Por supuesto, comprendida la crítica que lleva a cabo Nancy, ese acabado formal llamado aquí racionalidad de la representación resultaría sospechoso porque él mismo se postula como necesario, esencial y absoluto cuando, como quedó expuesto por su carácter histórico, es una ficción del discurso. Sumado a esto, lo que haría emerger una sospecha más es que la teoría literaria, al comprenderse como consustancial y necesaria por fuerza de esa racionalidad, está también postulando la indispensabilidad y esencialidad de sus categorías –sujeto y realidad– como vías de acceso al texto literario. La reflexión que, en consecuencia, podría surgir de allí –y que prolongaría el argumento del carácter histórico– es que, al igual que el campo de posibilidades que los pondera, el sujeto y la realidad resultan ser también una ficción discursiva que se impone arbitrariamente como análisis del texto literario.

Lo que parece quedar evidente de ese panorama es que, por un movimiento paralelo y necesario, al tiempo que se da la propia absolutización de la literatura, también se da la absolutización del sujeto y de la realidad como modos de análisis del texto literario[17]. Tanto la teoría literaria como el sujeto y la realidad, en un gesto homólogo de ponderación y cristalización arbitraria, se presentan como naturales, sustanciales, dotados de sentido y con una dimensión teleológica para la sistematización del texto literario.

El sujeto absoluto del sistema romántico-hegeliano, lo mismo que la realidad que está llamada a ser representada, son también susceptibles de crítica como ficciones discursivas. Esta última exploración dejará explicitadas las bases para el desarrollo de este trabajo.

[17] La absolutización se entiende como el gesto teórico que da unidad, auto-reflexividad y consciencia a los objetos del discurso. En este caso se habla de absolutización de la teoría, del sujeto y de la realidad como gesto de vindicación de su autonomía y unidad sistemática.

2.2. Crítica del sujeto como absoluto

La estructura del sistema-sujeto moderno nacida en el siglo XIX a partir de las especulaciones románticas y de las postulaciones filosóficas de Hegel no tardó en ser objeto de crítica. La noción sistémica del sujeto, acompañada del correlato de la conciencia y de la operación racional de la acción, quedó develada tempranamente como una ficción discursiva moderna en la segunda mitad del siglo XIX.

Friedrich Nietzsche, en *Así habló Zaratustra* (1986), dice:

> Instrumento de tu cuerpo es también tu razón pequeña, hermano, la que llamas espíritu: un instrumentillo y juguetito de tu razón grande. Tú dices "Yo", y te enorgulleces de esa palabra. Pero lo más grande –cosa que tú no quieres creer– es tu cuerpo y su gran razón. Él no dice Yo, pero obra como Yo. (p. 38)

El privilegio con que dotó Hegel al sujeto –unidad de conciencia y acción por la razón– es desmantelado por Zaratustra como un "instrumentillo y juguetito" moderno que solapa, muy disimuladamente, la pasión y la potencia del cuerpo. A una matriz estructurada de la pura inmediatez del sujeto se opone, punto por punto, una concepción fisiológica que lo asume como pura fragmentariedad; a la coherencia y a la unidad de sentido se opone una multiplicidad, producto del juego interno del deseo.

Es tal el sujeto nietzscheano: un sujeto de la máscara. Una figura que, como las demás, es producto de la voluntad de la representación: una máscara que funge como ilusión, ficción o verdad devenida fábula. El sujeto en Nietzsche es entendido como una simplificación que disimula la fuerza, un puro hacer, la potencia del cuerpo. Es, por lo tanto, la antítesis del estatismo mudo y petrificado de Hegel. Antítesis que plantea la fuerza de la apariencia y la dinámica del devenir como formas constitutivas del sujeto: "El devenir como inventar, querer, negarse a sí mismo, superarse a sí mismo: no un sujeto, sino un hacer, un poner, creativos, nada de ´causas y efectos`" (2006, p. 221)

Nietzsche, muy tempranamente, destruye la perspectiva fundamentalmente esencialista de la filosofía moderna, alegando, entre otras cosas, que no se puede constatar el *en sí* de la cosa. Para la filosofía moderna el sujeto es una *pura inmediatez*, la forma de una unidad de consciencia

legible y accesible. Para Nietzsche "el ´sujeto` no es algo dado sino algo inventado y añadido" (2006, p. 222), por lo que no posee un origen divino o metafísico. El sujeto es asumido desde esta perspectiva como una simplificación que oculta una potencia para la creación –la falsificación por el simulacro, el error de sí mismo, la voluntad de engaño–.

En ese tipo de sujeto, contrario al diseñado en el sistema moderno, no hay síntesis. La apariencia y el engaño, en cuanto fuerzas fisiológicas, no se relacionan con la paciencia sistemática moderna. Al contrario, son violentas e injustas. Al respecto, dice Gianni Vattimo en *Más allá del sujeto* (1992):

> La condición de este hombre, que es el hombre moderno en cuanto toma nota de la muerte de Dios, no es la de quien ha encontrado por fin la paz en el reconocimiento de la verdad; lo que caracteriza por el contrario, es la *hibrys*, una especie de violencia en relación a sí mismo y a las cosas [...] No es establecerse en una condición de salud del alma, de claridad, de consolación y fin de los conflictos, sino una liberación del juego de las fuerzas, una intensificación de toda la actividad vital. (p. 33)

En esta versión del sujeto no está la reconciliación de la posesión de la verdad que proporciona el sujeto romántico-hegeliano. Más bien, en cuanto dinamización de la *Hybris,* es pura desmesura, superposición violenta, producción de engaños y exploración de la actividad metaforizante (Nietzsche, 2006).

Esta perspectiva de sujeto, entendida no como superación dialéctica sino como escisión del sujeto moderno –podría decirse fragmentación o fisura– lo presenta como una figura fragmentada y, por lo tanto, ilusoria. La creación de un sujeto atomizado y consciente es tempranamente develada como una ficción discursiva moderna. Develación de la ficción –o, en palabras de Nietzsche, instrumentillo– que, sin embargo, no ha imposibilitado el provecho que ha sacado y que sigue sacando la racionalidad representacional.

2.3. Crítica de la realidad como absoluto

La operación por la cual Nietzsche establece una crítica frente al concepto de sujeto es muy similar a la que establece para atacar la noción de realidad. Para Vattimo, una de las líneas de argumentación filosófica principales de Nietzsche gira en torno a la noción de máscara (1992).

Esta metáfora del ocultamiento y de la falsificación le permite al filósofo alemán fisurar el pensamiento representativo según el cual las imágenes del mundo son siempre presentación de un objeto esencial precedente. Desde la perspectiva del mundo como máscara no hay herramienta posible que permita dividir un "mundo en sí" de un mundo como apariencia, razón por la cual se hace ilegítima la remisión dialéctica a un objeto primero para la comprobación de una "verdad de las cosas":

> Crítica del concepto de «mundo verdadero y mundo aparente». De ellos, el primero es una mera ficción, formada con cosas puramente fingidas. La "apariencia" forma parte ella misma de la realidad: es una forma de su ser. En un mundo en el que no hay ningún ser es necesario en primer lugar que se cree mediante la apariencia [Schein] un cierto mundo calculable de casos idénticos: un tempo en el que sean posibles la observación y la comparación, etc. (Nietzsche, 2006, p. 541)

Así expresado, no habría otra forma de relación con el mundo que la creación y la vivencia en la apariencia. Todo discurso que pase por la apariencia y quiera, por la voluntad de dominio, postularse como verdad, quedará develado, al final, como simulacro o ficción.

Ya el primer Nietzsche, el de *Verdad y mentira en sentido extramoral* (2011), postula la verdad como una ficción del sujeto. En las primeras aproximaciones del filósofo alemán, la verdad queda postulada como un código común social que, por su propio uso regular y cotidiano, disimula el gesto que lo hizo aparecer, este es, la potencia de la apariencia:

> ¿Qué es, pues, la verdad? Un ejército de metáforas, metonimias, antropomorfismos en movimiento, en una palabra, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, tras un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones que se ha olvidado lo que son, metáforas que se han quedado gastadas y sin fuerza sensible (p. 613)

Más adelante, asumiendo de lleno la problemática de la asunción y la ponderación de una verdad como esencialidad, desarrolla un trabajo más incisivo que se enfoca en la reflexión sobre la fuerza que impulsa la imposición de esa forma de la verdad. Si en *Verdad y mentira en sentido extramoral* acudía a una forma más o menos conciliada para el análisis del establecimiento de un sistema metafórico común, el Nietzsche tardío postulará que los relacionamientos entre voluntades de verdad –como voluntades de imposición– pasan fundamentalmente por un ejercicio de la fuerza y la violencia:

> En ciertos estados de ánimo ponemos, transfiguramos y comunicamos plenitud a las cosas, y las elaboramos con el pensamiento mientras reflejan nuestra propia plenitud y alegría de vivir; tales estados son: el impulso sexual, la embriaguez, el yantar, la primavera, la victoria sobre el enemigo, el sarcasmo, el rasgo de bravura, la crueldad, el éxtasis del sentimiento religioso. (Nietzsche, 2006, p. 528)

Así, en ese Nietzsche tardío, el ejercicio de la verdad queda develado como un gesto fisiológico. Gesto fisiológico que, en cuanto violento y pasional, deja ver que esa verdad con vocación esencial –cristalizada o dogmatizada– no es más que una ficción que lucha por imponerse arbitrariamente. El ejercicio de análisis de la verdad así postulada no pasa ya por una resolución dialéctica en la que se hace visible una fuerza que se perpetúa hegemónicamente en detrimento de otra. El ejercicio de análisis de la verdad como apariencia arbitraria asistiría, más bien, a una lucha infinita. Por lo tanto, queda claro que en Nietzsche no hay hegemonía de la verdad sino solamente superposición y violencia de ficciones. Sinónimo

De este modo, la realidad[18], tal como fue postulada por la filosofía moderna, quedó desmantelada a través de la filosofía nietzscheana. La arbitrariedad en la postulación de una realidad originaria –incluso una que se tome por fáctica o histórica– dejó ver la imposibilidad de presentar la *cosa-en-sí*. Esa comprobación de la ilegitimidad de una postura esencialista posibilitó la apertura de una crítica de la realidad como simulacro. Así, las fórmulas clásicas dialécticas esencia/apariencia, original/copia, modelo/simulacro quedaron develadas como dicotomías ilegítimas, posibilitando la crítica de la realidad como un cuerpo-fantasma: imágenes en lucha que se sustentan a sí mismas sin necesidad de remisión a un logos que las exceda.

De esa apertura critica posibilitada por Nietzsche nace una corriente fuerte que viene hasta la filosofía contemporánea y que, como el filósofo alemán, logra minar las seguridades metafísicas

[18] Es justo en este punto hacer una precisión. Al hablar de realidad y de verdad en un mismo registro no se quiere hacer una homologación o postularlas como equivalentes. Más bien, se las quiere mostrar como dos factores de un mismo problema. El problema de fondo en esta relación es el sentido que se le otorga a la realidad en orden a la función verdad. Esta función verdad tiene, según lo que se ha planteado, dos modalidades principales: representacional y no representacional. La primera de ellas es la que asume una verdad absoluta, esencial, inmutable (una verdad plenamente moderna); la segunda, asume una verdad como apariencia, como simulacro, como devenir (una verdad después de la crítica nietzscheana). En ese orden, la realidad adquiere un cariz distinto según la racionalidad de verdad que se plantee. De manera resumida, una es la realidad-verdad moderna y otra la realidad-verdad nietzscheana.

de la filosofía moderna. Esa idea de la realidad como simulacro es retomada por el filósofo Gilles Deleuze como mecanismo de análisis de los discursos.

De la *Lógica del sentido* (1989) se puede mostrar brevemente, para los propósitos de esta presentación, el análisis que hace Deleuze de la "inversión del platonismo" que, a su juicio, logra Nietzsche[19]. Dice el francés:

> El motivo de la teoría de las ideas [planteada por Platón] debe ser buscado por el lado de una voluntad de seleccionar, de escoger [...] La finalidad de la división no es, pues, en modo alguno, dividir un género en especies, sino, más profundamente, seleccionar linajes: distinguir pretendientes, distinguir lo puro y lo impuro, lo auténtico y lo inauténtico. (p. 255)

Para Deleuze, ese modelo analítico platónico, presentado como una herramienta inocente para la sistematización de las especies y los géneros de las cosas, resulta ser, al final, un mecanismo arbitrario de selectividad por el cual se logra el establecimiento de jerarquías para los discursos. El carácter arbitrario de ese mecanismo obedece a una condición particular de la figura-modelo que permite el ejercicio de selectividad, organización y contrastación. En la analítica platónica, la figura-modelo operada para la distinción y la ponderación de lo auténtico y lo inauténtico –de lo puro y lo impuro– es el mito; su condición particular: el ser ella misma un fantasma o una ficción discursiva.

En la analítica platónica, la generación del mito –postulado desde esta perspectiva como una idea metafísica sobre el orden de las cosas– posibilita un modelo por el cual se puede juzgar la verdad o la falsedad de los objetos: "El mito construye el modelo inmanente o el fundamento-prueba según el cual deben ser juzgados los pretendientes y su pretensión medida. Bajo esta condición, la división persigue y alcanza su propósito [...]: la autentificación de la idea, la selección del linaje" (p. 257).

La crítica que expone Deleuze al respecto es que ese mecanismo clasificatorio solo adquiere legitimidad y funcionamiento en orden a un gesto oculto o transparente que no aparece en la formalidad del sistema. Ese gesto oculto o disimulado del mecanismo es la ponderación del mito como forma última y absoluta de la verdad cuando resulta ser, puesto bajo crítica, sólo una

[19] Esta inversión, advierte Deleuze según la lógica de Nietzsche, no se asume como una superación dialéctica sino, más bien, como una fisura –ejercicio de crítica– de ese sistema metafísico.

ficción cristalizada y regularizada. Ese gesto disimulado –una especie de moralidad de la verdad– es el que permite activar el sistema que privilegia o pondera una supuesta copia del original sobre un supuesto simulacro: imposición de la "verdad" sobre la mentira.

Ahora bien, es desde ese panorama de la cristalización arbitraria del método platónico donde Deleuze, como lector de Nietzsche, plantea el escenario crítico de la victoria del simulacro sobre la idea metafísica de la verdad o de la originalidad. Para abreviar, hay que decir que la propuesta del filósofo francés, habida cuenta de la ficción del mito –es decir, del gesto oculto y normalizado–, arriba a la consideración de que no hay posibilidad de distinguir entre una verdad esencial y una perversión de la verdad tal como lo creía Platón. Para Deleuze, "invertir el platonismo significa mostrar los simulacros, afirmar sus derechos entre los iconos o las copias. El problema ya no concierne a la distinción Esencia-Apariencia o Modelo-copia. Esta distinción opera enteramente en el mundo de la representación; se trata de introducir la subversión en este mundo". (p. 263)

Fisurada así la legitimidad de la distinción entre lo puro y lo impuro, lo auténtico y lo inauténtico, en el campo de la "inversión del platonismo" se abre la posibilidad crítica de visibilizar la rebeldía del simulacro frente al supuesto "modelo original" platónico. Esta apertura crítica permite ver la agresión o violencia con la que el simulacro –fantasma o engaño– infringe la regla del padre –la regla del mito–. El simulacro, como perversión del logos-mito, suplanta infinitamente a ese supuesto padre; ya no hay modelo u original sino pura dispersión infinita de copias pervertidas.

Así expresa Deleuze la victoria del simulacro:

> El catecismo, tan inspirado del platonismo, nos ha familiarizado con esta noción: Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza, pero, por el pecado, el hombre perdió la semejanza, conservando sin embargo la imagen. Nos hemos convertido en simulacro, hemos perdido la existencia moral para entrar en la existencia estética. La observación del catecismo tiene la ventaja de poner el acento en el carácter demoníaco del simulacro. (p. 259)

La realidad –el mundo– queda entonces convertida en el gesto de la infinitización de los simulacros por el acto de negación de la presencia del padre (la verdad). A través de la crítica de la realidad como simulacro, la *pura inmediatez*, la copia de un objeto anterior al lenguaje, prístino y esencial –la lógica de la representación–, quedan develados en su carácter ficcional.

Ya no hay posibilidad de decir: ¡Así es el mundo! ¡Esta es su forma acabada! Por el contrario, desde esa apertura crítica, sólo se puede entender el mundo como juego de la apariencia, es decir, como perpetuación del engaño.

Desde esa perspectiva, esa postulación de la realidad como escisión de la realidad absoluta postulada en el régimen moderno queda presentada, tal como quedó el sujeto en el apartado anterior, como una figura fragmentada y, por lo tanto, ilusoria. La realidad como absoluto resulta ser también, al final, como el sujeto, un instrumentillo ficcional que sólo puede funcionar en un régimen de la racionalidad representacional.

3. De la lógica del absoluto a las implicaciones en el análisis

Hasta aquí, a partir de la revisión del carácter fundamentalmente histórico de la teoría literaria se ha puesto bajo crítica su indispensabilidad como forma de análisis de los textos literarios. Ese ejercicio se ha hecho a través de la postulación de las categorías sujeto y realidad –posibilitadoras de su emergencia, formación y funcionamiento– como ficciones discursivas.

Los tres elementos posibilitados por el sistema romántico-hegeliano como forma de sistematización de la escritura quedaron develados, por este ejercicio crítico, como figuras-mito que cumplen la función solapada –oculta, transparente– de presentarse como autenticidad, como *primum* y como esencia para el juzgamiento de los textos literarios. Como se dijo, esas figuras-mito, como ideas metafísicas arbitrarias, son posibilitadas únicamente en el campo dispuesto por la racionalidad de la representación.

En ese sentido, si se entiende que la teoría, el sujeto y la realidad son sólo posibles en el marco de ese tipo de racionalidad, se comprenderá también que su función, tal como la postuló Jean-Luc Nancy, es organizar y presentar, a través de una mirada atomista y metafísica, su propia imposibilidad –ausencia– como objeto primero o esencial. Esa cortina o fantasma representacional logra, al final, de manera arbitraria, el ocultamiento de un conjunto de fuerzas y potencias que son producto del deseo y de la voluntad de poder. Por medio de las categorías metafísicas de sujeto y de realidad –dada la visibilización como ausencias presentadas– se logra ocultar la potencia creadora que le pertenece al lenguaje.

La resultante general de ese panorama, respondiendo a las sospechas que permiten la elaboración de este trabajo, es que por medio de esa racionalidad de la literatura como representación queda posibilitada la solución sintética –jerarquizada– de la relación entre literatura y realidad. En el marco de ese tipo de racionalidad, el texto literario queda postulado arbitrariamente como un segundo acto –un segundo gesto– respecto a una "realidad primera" esencial y acabada.

Finalmente, para seguir, lo que resulta problemático a partir de la cristalización de ese sistema arbitrario –teniendo en cuenta, como se dijo, los problemas inmediatos en este trabajo– es que incluso hasta hoy, en la contemporaneidad de los estudios y análisis literarios, la racionalidad de la literatura como representación sigue funcionando anónimamente a través de una serie de dispositivos dispuestos por la teoría literaria. A juicio de lo que se propone aquí, esas remanencias o proyecciones cristalizadas de la racionalidad de la representación son, en términos de Deleuze, *formas-calco* que se imponen arbitrariamente para el análisis de los textos literarios[20].

3.1. La generación del *calco*

Si alguien se propusiera hacer una historia o una genealogía de la racionalidad de la representación encontraría que varios discursos –no sólo en el campo de la literatura y de las artes sino, en general, en las dinámicas sociales y políticas[21]– tienen su soporte y hallan su posibilidad en ella. Esto queda justificado, al menos parcialmente, porque la racionalidad de la representación es el legado más grande que en la contemporaneidad se heredó del sistema occidental: la relación necesaria del sujeto y de la vida en general con una lógica del sentido.

---

[20] Es justamente allí donde la herramienta metodológica *racionalidad* cobra importancia. Esta herramienta permitirá entender que ese conjunto de reglas –mecanismos y conceptos– de visibilidad y análisis de las obras literarias dispuesto por la teoría literaria no es susceptible de ser encontrado de forma lineal y homogénea durante grandes periodos históricos. Permite asumirlo, por el contrario, como un conjunto que emerge de forma fragmentaria y dispersa en el devenir de la historia. De allí que, por medio del concepto de racionalidad, se puedan identificar remanencias, proyecciones, desfases, renovaciones y transformaciones del conjunto de reglas para la distribución de los objetos. Así mismo, este enfoque permitirá el desmarque de categorías como *tradición* –conjunto sistemático, lineal y volitivo de paradigmas– o del análisis de bloques históricos perfectamente rastreables en términos cronológicos –es decir, "rostros de época" o relaciones generales homogéneas–.

[21] Gianni Vattimo, sugirie, por ejemplo, que el cristianismo, en su forma moderna, hace parte de esa mirada de la representación. Esto, en *Más allá del sujeto* (1992).

Pues bien, este tipo de racionalidad, como se anunció antes, puede ser identificado en su funcionamiento anónimo en algunos de los dispositivos de análisis teóricos contemporáneos[22]. Esto quiere decir que algunas modalidades de análisis literario ponen a operar discretamente las reglas y las funciones del pensamiento representativo, materializándose, según se pretende mostrar, como *figuras-calco*: rejillas de sistematización regular –normativizadas, legitimadas– que definen los objetos, métodos y finalidades para el análisis de los objetos del discurso.

Esta noción de calco será fundamental para entender la lógica de la repetición que promueve la racionalidad de la representación. El *calco,* categoría desarrollada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas* (2004), es entendido como una rejilla estatuida que reproduce sistemáticamente modos de hacer y de pensar frente a un objeto. En tanto rejilla, es un objeto inamovible y estático: una mera repetición sistemática de modos de operar, de visibilizar y de analizar. En tanto reproducción de una lógica estatuida –principio explicativo–, Deleuze y Guattari lo entienden "como una foto, una radiografía que comenzaría por seleccionar o aislar lo que pretende reproducir, con la ayuda de medios artificiales, con la ayuda de colorantes o de otros procedimientos de contraste". (p. 18)

Esta estructura de pensamiento –forma metodológica sistemática– se deja ver como un modelo estructurado y generativo que actúa, antes que por intuición, búsqueda o sospecha, por la activación de centralidades y operaciones estatuidas: directrices esquemáticas que dicen cómo proceder frente a los objetos. Por lo tanto, el calco es una forma sedimentada, estabilizada y regularizada; no presenta anormalidades o fugas porque actúa como réplica de las certezas de un modelo precedente. Para los franceses, el calco funciona mediante la dependencia a una centralidad, esto es, un eje coordinador que calcula sistemáticamente cada uno de los movimientos originarios. No hay allí posibilidad de desvío; en el calco sólo hay repetición de reglas precedentes.

La estructura que opera este esquema es, según Deleuze y Guattari, la del árbol. Una lógica que endurece, estratifica y normaliza las maneras de relacionamiento con las cosas. Endurecimiento que se traduce como una suerte de "manual de uso", de rejilla para la operatividad de fines esperados. Dicen los franceses en *Mil mesetas*:

[22] Este apelativo de discreto o de anónimo no supone su solución en la dicotomía consciente o inconsciente. Su carácter obedece a que, en lo fáctico, se quiera o no, las reglas de la representación literaria funcionan.

> Resulta curioso comprobar cómo el árbol ha dominado no sólo la realidad occidental, sino todo el pensamiento occidental, de la botánica a la biología, pasando por la anatomía, pero también por la gnoseología, la teología, la ontología, toda la filosofía. (p. 23)

Pues bien, en el contexto de este trabajo, se considera que la teoría literaria ha establecido unas *formas-calco* que determinan la visión y el análisis de las obras literarias. Unas *formas-calco* que, para el caso que nos ocupa, han sido la prolongación y materialización de la racionalidad de la representación a partir de la ponderación de modelos para el desarrollo de las funciones analíticas de la teoría literaria[23].

Se considera además que, en la misma lógica que permite entender el concepto de racionalidad, este calco se prolonga y se alimenta en series discontinuas y fragmentadas. Aquí y allá de la historia de la teoría literaria, el calco se va alimentando del sedentarismo de nuevos calcos que refuerzan sus marcos y que, en su regularidad, legitiman y justifican su existencia. Apoyado en Deleuze y Guattari, se puede decir que el calco "inyecta redundancias, y las propaga […] El calco sólo reproduce los puntos muertos, los bloqueos" (p. 18).

Ahora bien, en este punto es preciso establecer específicamente una *forma-calco* de qué y para qué. Pues bien, la apuesta en la segunda parte de este trabajo, como se señaló en la introducción, es mostrar la categoría Nueva Novela histórica como *forma-calco* operada desde la racionalidad de la representación para la lectura de *La carroza de Bolívar*. Aquí se parte de la hipótesis de que la Nueva Novela Histórica, como *non plus* ultra teórico de ese tipo de racionalidad, permite la legitimación y normalización arbitraria de un sistema fijo para análisis de la novela. Hay que precisar, de igual manera, que en la medida del desarrollo de ese planteamiento, atendiendo a la característica "asociativa del calco" –síntesis y potenciación de calcos precedentes–, se intentará presentar la línea de filiación con otras instancias de legitimización del mismo calco, específicamente, con la categoría Novela Histórica en su formulación clásica.

Como se mostrará, en estos dos dispositivos queda evidente el calco de la racionalidad de la representación por la puesta en funcionamiento de las categorías de sujeto y de realidad. El uso y justificación del sistema-sujeto y del sistema-realidad sustentan estructural y funcionalmente ese campo de análisis y, como tal, reproducen un sistema regular de la representación –

[23]Jimmy Ortiz, en *Análisis ontológico de la literatura: aproximaciones al ser-lenguaje en la literatura colombiana* (2014), hace una reflexión muy interesante acerca de las *formas-calco* que ha establecido la teoría literaria para el análisis de algunas obras colombianas.

justificación de la regla según la cual todo texto literario obedece y se relaciona de maneras particulares con un contexto de lo real que lo precede–.

De manera concreta, este ejercicio se hará a través de la revisión de dos funciones que resultan ser las herramientas materializadas en la literatura para responder a la noción de sujeto y de realidad: la *función autor*[24] y el concepto de *contexto de lo real*[25].

El ejercicio de crítica sobre esa *forma-calco* denota fundamentalmente la molestia insinuada en este trabajo sobre las estructuras y dogmas repetidos en algunos análisis propuestos desde los estudios literarios. En el desarrollo del trabajo esta molestia se fundamentará de manera más clara.

[24] Esta categoría de análisis es desarrollada por Michel Foucault en *¿Qué es un autor?* (2010). Según el filósofo francés, para la crítica moderna "el autor es lo que permite explicar tanto la presencia de ciertos acontecimientos en una obra como sus transformaciones, sus deformaciones, sus modificaciones diversas (y esto por la biografía del autor, la ubicación de su perspectiva individual, el análisis de su pertenencia social o su posición de clase, la puesta al día de su proyecto fundamental). El autor es asimismo el principio de una cierta unidad de la escritura […] lo que permite superar las contradicciones que pueden desplegarse en una serie de textos" (p. 64).
Jimmy Ortiz, en *Análisis ontológico de la literatura: aproximaciones al ser-lenguaje en la literatura colombiana* (2014), plantea algunos puntos importantes para entender esta noción: «Primero, esta función constituye y remite a un punto originario o de partida; segundo, hace existir un sujeto de enunciación donde los enunciados producidos están sujetos a él y dependen de él; tercero, se identifican unos poderes establecidos sobre la palabra bajo la forma totalizante del ´Yo`" (p. 37).
Para precisar, la *función-autor* es la categoría crítica que permite identificar los usos arbitrarios del discurso autor como mecanismo de análisis literario.

[25] Este concepto no merece más explicación que la que se dio respecto a la forma de absolutización de la realidad. Se concibe, entonces, como una noción puramente moderna que confía en la verdad como método de codificación de los hechos.

CAPÍTULO II

CRÍTICA DE LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA Y LA NOVELA HISTÓRICA COMO MODALIDADES DE LA RACIONALIDAD DE LA REPRESENTACIÓN

> *En cuanto se presiente que la escritura literaria –los géneros, los signos, el uso del pretérito y de la tercera persona– no es una mera forma transparente, sino un mundo aparente en donde reinan los ídolos, dormitan los prejuicios y viven, invisibles, las potencias que lo alteran todo, entonces es una necesidad para cada uno intentar liberarse de ese mundo y una tentación para todos arruinarlo, con el fin de reconstruirlo puro de todo uso anterior, o, mejor aún, de dejar el sitio vacío.*
>
> **Maurice Blanchot**
> *El libro que vendrá*

Hasta este punto quedó presentado un marco para entender cómo la literatura, en cuanto absolutización, es posible y legítima gracias a la racionalidad de la representación. Quedó planteado también que las figuras que materializan su pertenencia a la mirada representacional son el sujeto y la realidad –categorías formales para el poder de juicio sobre el texto–.

Sin embargo, ese ejercicio fue sólo un repaso breve sobre una postura crítica muy amplia de la filosofía contemporánea. Como se advirtió en la introducción, un ejercicio histórico juicioso y completo alrededor de lo que implica la literatura y, específicamente, la teoría literaria como discurso, resultaría sumamente extenso y desbordarían los objetivos fundamentales de este trabajo. Por esa razón, en el primer capítulo solo se presentó un panorama breve para entender la teoría literaria como un discurso histórico y ficcional, y la racionalidad como una herramienta metodológica que permite analizar su funcionamiento. Lo que sigue ahora, con el diseño de esos conceptos y de esas herramientas, es proceder respecto al problema de primera mano

postulado en este trabajo: la reflexión sobre las perspectivas teóricas –*formas-calco*– que se han instaurado en torno a *La carroza de Bolívar.*

Desde ese panorama, dado que la preocupación expresa no parte de un problema lejano sino, más bien, de un problema presente, en este capítulo se hará la revisión de las instancias de potenciación de las *formas-calco* más visibles –los dispositivos y juicios más contemporáneos– hasta llegar a los sedimentos que las anteceden. Esto quiere decir, en términos metodológicos, que no se partirá de los cimientos más fuertes sino, al contrario, se partirá del discurso más fresco: las formas teóricas –categorías de análisis– que se han posado directamente sobre *La carroza de Bolívar*.

Lo que esto permitirá visibilizar en términos del desarrollo argumental es que los dispositivos de análisis que han dictaminado o enjuiciado *La carroza de Bolívar* hacen que pasen por naturales y necesarios una serie de supuestos arbitrarios por los cuales ellos pueden actuar. Las categorías de sujeto y de realidad, puestas a operar de forma automática, son naturalizadas y dadas por sentado – dejan en anonimato la procedencia de sus herramientas y su justificación como teoría literaria– para ejercer un poder especial sobre la novela.

Así, para efectos del desarrollo de este capítulo, se hará un ejercicio de carácter histórico por el cual se mostrarán las líneas de filiación del dispositivo Nueva Novela Histórica (en adelante NNH) con la racionalidad de la representación. Este recorrido, como se anunció en las primeras páginas del trabajo, intentará partir de ese registro genérico –primero, a partir de la sentencia de *La carroza de Bolívar* como NNH, y segundo, a través de la reflexión de esa categoría desde las propuestas de Seymour Menton, Noé Jitrik y María Cristina Pons–, pasando por el concepto de Novela Histórica (en adelante NH) –desde las propuestas de Lukasz Grützmacher, Mijaíl Bajtín y George Lukács–, para desembocar, a manera de comprobación de lo expuesto en la primera parte, en los postulados modernos de la racionalidad de la representación.

1. La carroza de Bolívar como Nueva Novela Histórica

La carroza de Bolívar ha sido dictaminada y analizada según la categoría NNH desde distintos nichos de análisis. En particular, su dictamen ha emergido de manera más amplia desde la academia literaria.

Carolina López, en *La nueva novela histórica ficción-realidad del héroe* (2017), dice:

> *La carroza de Bolívar* es una obra publicada en 2012, se enmarca en la Nueva Novela Histórica, la cual tiene sus orígenes en Latinoamérica en 1949. Evelio Rosero en su obra evidencia su investigación en fuentes históricas para tomar referencias sobre la vida de Simón Bolívar y así presentar una trama que se entreteje entre la verdad y la farsa, entre la apariencia y la burla para carnavalizar al héroe Simón Bolívar. (p. 257)

En *Carnaval y sociedad anómica colombiana en* La carroza de Bolívar (2013), Jorge Verdugo Ponce dice:

> Dentro del listado de Nuevas Novelas Históricas colombianas se publica, a comienzos del año 2012, la novela *La carroza de Bolívar* de Evelio Rosero Diago, escritor de ascendencia nariñense. Esta obra revela la compleja realidad de la sociedad colombiana en permanente crisis debido a su fundación a deshora, construida sobre una enorme mentira, la de Simón Bolívar. (p. 1)

Finalmente, James Toro dice en *Objetos, carnavalización y memoria colectiva en* La Carroza de Bolívar que la novela de Rosero es una NNH porque:

> Menton aduce que a menudo la NNH juega con los conceptos bajtinianos de lo dialógico, la heteroglosia, la parodia y lo carnavalesco, algo en lo que *La carroza de Bolívar* incurre todo el tiempo. [Por ese medio] la obra logra desmitificar el aura sacra que se ha venido contando en los libros de historia acerca de la figura de Bolívar. (s.f., p. 18)

En la macro-estructura de estas propuestas académicas en torno a la novela se pueden visibilizar, por lo menos de manera inicial, algunos puntos en común. La evidencia de la operatividad de *La carroza de Bolívar* como NNH se presenta en López, Verdugo y Toro a través de dos ejes principales:

Primero: subversión del discurso de la historia oficial a través de la ficción. Para los autores, Rosero, a través de su novela, cuestiona las formas de la narración y presentación del pasado latinoamericano estatuidas por la historia oficial[26]. *La carroza de Bolívar,* a través del

[26] Para los autores, *La carroza de Bolívar* se presenta como una transgresión de los límites impuestos tradicionalmente para la relación de los hechos del pasado (límites de la estructura clásica de la Novela Histórica). Esta estructura tradicional de composición admite y posibilita una relación de "naturaleza estable" entre texto literario e historia: los objetos de lo real se usan en la ficción de forma natural sin que lleguen a ser objeto de crítica ni reevaluación.). La transgresión del esquema canónico por parte de

desmantelamiento de ese tipo de historia –mitificada y aceptada por un mecanismo de regularización social–, configura un nuevo lugar para el relato y la interpretación de los hechos del pasado. Desde esa perspectiva, la historia oficial queda desmantelada, en cuanto mecanismo para la relación ideológica de los hechos, como un acto de la escritura fragmentario e incompleto. Para los autores, *La carroza de Bolívar,* como superación de ese esquema, abre la posibilidad de aclarar ciertos espacios oscuros en la relación de los hechos pasados, además de potenciar un lugar para la imaginación y la creación de nuevas formas de explicación de la historia (forma reivindicativa de algunos hechos concretos que fueron desterrados de la historia oficial y espacio alternativo para la reflexión y construcción de la identidad latinoamericana).

Segundo: juegos y herramientas de la escritura contemporánea. En dos de los juicios presentados se postula que la novela de Rosero es una NNH porque se escribe con un claro carácter irónico, dialógico y carnavalesco (carnaval tomado desde la perspectiva de Bajtín). Según ese criterio, en *La carroza de Bolívar* no se cuenta la historia de Simón Bolívar desde una postura ideológicamente neutral y acorde a la figura consolidada por la historia oficial, sino que se lo muestra a través de la parodia y la ambigüedad. Ninguno de los personajes que aparecen en la novela tiene un tratamiento puramente descriptivo y transparente, sino que se presentan siempre como objeto de críticas sutiles y mordaces por parte del narrador[27].

Con ese panorama inicial del ejercicio dictaminador, aunque limitado, se podrá iniciar el recorrido anunciado. En adelante, el trabajo se centrará en presentar la NNH y NH como proyecciones de la racionalidad de la representación. Hay que decir, sin embargo, que en el inicio del tercer capítulo de este trabajo se verá, con más profundidad, otros criterios de juicio de parte de la crítica sobre *La carroza de Bolívar.* En ese momento se podrá volver, con más elementos de juicio, a las *formas*-calco que se han posado sobre la novela.

---

la NNH queda evidente en la apertura de su posibilidad para cuestionar el valor absoluto de la historia oficial como fuente de explicación del devenir histórico.

[27] Se puede decir que López, Verdugo y Toro concuerdan, en el grueso de sus trabajos, que en este tipo de novela se usan algunas estrategias de la ficción para replantear el vínculo entre historia y literatura, entre ellas: el uso de lenguaje irónico en la narración histórica; la aparición de personajes anacrónicos; la configuración del pasado a partir de las imágenes del presente; la intromisión de un autor ficticio; y la relación intertextual con textos de autores contemporáneos que han tratado el tema de Bolívar. Todas estas características se basan, fundamentalmente, en la propuesta de Seymour Menton (1993).

La carroza de Bolívar en este punto, como se dijo, fungirá como detonante. Por lo tanto, sólo será retomada de forma directa en el tercer capítulo.

2. Análisis de los dispositivos-calco: Nueva Novela Histórica y Novela Histórica.

Seymour Menton, en *La Nueva Novela Histórica de la América Latina*, *1979-1992* (1993) asegura que "en el sentido más amplio, toda novela es histórica, puesto que, en mayor o menor grado, capta el ambiente social de sus personajes, hasta de los más introspectivos" (p. 32). Esa es, según Menton, la generalidad de toda novela: su cercanía con un contexto social objetivo que se toma como materia para la construcción estética. La modalidad de la novela –más aún, de la NH– surge de una relación inmediata y no negociable con la realidad. Ese es su punto de partida: la condición *sine qua non* de la creación.

En ese orden, postulada inobjetablemente esa pertenencia del texto literario a la realidad, lo que cabría preguntar en el marco de la comprensión de la novela como mecanismo de captación de lo real es, primero: ¿qué capta y con qué criterio? y, segundo, si esa captación posee un operador, esto es, un autor que regule las formas de presentar el ambiente social que se alega.

La resolución a estas primeras preguntas será el objeto de los siguientes dos apartados. Primero, se hará una revisión de la regularización y aceptación de la *función-autor* como mecanismo para el análisis de la obra literaria. Segundo, se presentará una reflexión sobre la especificidad de la relación entre realidad y ficción que funciona al interior de la categoría NNH y NH.

Este abordaje no presentará en detalle los planteamientos teóricos de la NNH ni de la NH. Más bien, de acuerdo con los objetivos expuestos, presentará sólo algunos problemas fundamentales que resultarán claves para entender los dos dispositivos dentro del registro propuesto.

2.1. La *función-autor* en los dispositivos teóricos

La categoría NNH funciona como una herramienta de clasificación sistemática. No es sólo un instrumento para el análisis o interpretación de ciertas obras literarias. Es, sobre todo, una herramienta para la configuración y distribución de un texto literario según unos presupuestos teóricos específicos.

Bajo ese concepto se determina *a límine* si una novela *es* o *no es* histórica. El criterio activado opera en el marco de una "esencia" de la obra literaria, como si la obra, desde siempre, hubiese *sido* o buscado algo en específico.

Así, el tipo de teoría movilizado por la NNH legitima la localización de un *punto de partida* u *origen* de la escritura. Punto de partida que se halla, básicamente, en la intención de un sujeto que organiza su voluntad a través de la escritura. En este campo teórico se asume al autor como centralidad en la producción del texto por lo menos en dos vías: la primera, conciencia para la presentación de un mensaje por medio de su obra –esto desde la perspectiva de que la obra de arte es fundamentalmente comunicativa–; y la segunda, la escogencia y la evaluación de las implicaciones del género escogido.

Estos dos criterios, el de la voluntad y el de la vocación estructural de los géneros literarios, posibilitan el ordenamiento sistemático de las novelas que se tienen por históricas. La confianza en la intención del autor –al que se interroga para saber la esencia de la obra– junto con la racionalización de las "técnicas", "tendencias" y "estilos" en la escritura, permite que se produzcan listados estructurados –con fechas, características y nombres precisos– de NNH. Así, el texto literario, bajo la preeminencia objetiva de la esencia –vía el criterio de autor–, se muestra perfectamente clasificable. El hecho de que una obra *sea* histórica o *no lo sea* no se presenta en este campo como una posibilidad –es decir, una de las herramientas para la interpretación o análisis– sino como una premisa inobjetable. Para este tipo de crítica, las NNH *nacen como tal*[28].

[28] La intención de la que parte la obra para *ser*, ese juego de las decisiones previo a la escritura, es la materia por la cual el teórico juzga la NNH y la NH. Lo que es en principio una vocación para la creación literaria –formas para la construcción de una novela– se cristaliza como mirada teórica. Así, las dos categorías no sólo determinan una forma de escribir específica –ese sería su primer estrato, es decir, su forma en cuanto género–, sino también una forma de leer: un registro para ejercer la crítica. Se revisará esto más adelante.

La cristalización de esa forma de ponderación se puede ver, en primera instancia, a través de la postulación de esa categoría por parte de Seymour Menton y Noé Jitrik.

Para Menton, la NNH es un concepto que sirve para reunir un gran conjunto de obras literarias producidas en América Latina desde 1979 (1993). Para el crítico estadounidense, su existencia formal fue posible gracias al surgimiento de unas técnicas específicas de la escritura inauguradas por algunos escritores latinoamericanos del último cuarto del siglo XX.

Una de las primeras acciones de Menton para justificar su categoría como herramienta de clasificación y de análisis es el establecimiento de la diferencia que esta guarda con la NH tradicional. Para tal efecto, Menton pone en funcionamiento un criterio de autor: la NH es el tipo de novelas "cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir, un pasado no experimentado directamente por el autor" (p. 32) y la NNH es la novela que "presenta sucesos y personajes conocidos directamente por el autor". (p. 40)

La misma operación para la afirmación de la categoría es sugerida por Noé Jitrik en *Historia e imaginación literaria* (1995). Allí, Jitrik distingue dos tipos de contexto de la práctica de la creación literaria: contexto de la realidad referida por la novela y contexto de la escritura –momento específico en que el autor escribe–. Para Jitrik, "cuanto temporalmente más cerca esté el referente al autor más posibilidades existen de que su contexto comparta el contexto de la escritura; si, en cambio, está lejos, se produce un juego de contextos que exige decisiones" (p. 68).

Para que quede clara la homologación del gesto en estas dos perspectivas hay que mencionar, primero, que lo que entiende Menton como NH es referido por Noé Jitrik como novela arqueológica: "intento estético de hacerse cargo del contexto referencial desde los medios de que se dispone en un momento muy diferente" (p. 68); y segundo, que lo que entiende Menton por NNH es asumido por Jitrik como novela catártica: "en la que se canalizan necesidades analíticas propias de una situación de cercanía [y en donde] predomina un deseo del autor de entender incluso su propia participación tanto como el fenómeno a referir" (p. 69).

Lo que queda evidente por medio de estas dos propuestas es que se comprende que la distancia, la voluntad y el posicionamiento del autor como progenitor hacen parte de los criterios fundamentales que definen la estructura y la forma del texto literario.

Justamente, ese mismo conjunto de criterios es el que le permite decir a Menton que la NNH se puede justificar como fenómeno literario por una lógica de movimiento homogéneo, casi consciente y unitario, de los escritores latinoamericanos. Para Menton, en un momento preciso de la historia, la forma de hacer NH se modificó sustancialmente respecto al esquema clásico. La publicación de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier en 1979 se convirtió en el paradigma de dicha transición. Según el teórico estadounidense, la aparición de esta novela fecundó una nueva tendencia –al parecer, homogénea y sistemática– en la escritura latinoamericana del siglo XX. Los escritores, según dicho criterio, quedaron sintonizados –diríase fortuitamente– en la lógica de la producción de novelas con características similares.

De esa forma, la NNH se configuró como un nuevo paradigma de la creación. Los escritores, así como los críticos, pusieron su punto de mira en ciertos rasgos genéricos que definen y configuran ese nuevo paradigma:

> La subordinación de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas […], la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos […], la ficcionalización de personajes históricos […], la metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación […], la intertextualidad y los conceptos bajtinianos de los dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. (p. 43)

Todos ellos, si se revisa, del lado de la voluntad, de la consciencia y de la ideología particular de la figura autor. De allí la evidencia, desde un primer panorama, de la legitimación de la remisión dialéctica a esta figura para el análisis tanto de las NNH como de las NH.

2.1.1. Objeciones al concepto de autor como forma clasificatoria

Al interior de las propias conceptualizaciones sobre la NH aparece una crítica al sistema de definición de la NNH propuesto por Seymour Menton. Lukasz Grützmacher, teórico de la NH, intenta mostrar en *Las trampas del concepto "La nueva novela histórica" y de la retórica de la historia postoficial* (2006) las fisuras y las incoherencias de la formulación mentoniana. Su reserva se traduce, a lo largo del texto, en un rechazo total de la categoría NNH como herramienta para la clasificación y análisis de las obras literarias bajo el argumento de que no

hay "nuevas" novelas o "nuevas" formas de novelar sino, más bien, tendencias: caminos distintos por los cuales se encauzan las NH en su generalidad.

Después de criticar lo liviana que resulta la argumentación de Menton, Grützmacher postula que las categorías propuestas como "nuevas" por el teórico estadounidense son formulaciones ya hechas por Georg Lukács en su teoría sobre la Novela Histórica. Entre ellas sitúa, por ejemplo, el criterio según el cual la NNH revela la imposibilidad de conocer el curso de la historia en sí mismo permitiendo la libre interpretación de los hechos (p. 146), idea anticipada por Lukács en 1966; o, también, aquel que la define como excepcionalmente intertextual y dialógica, cuando:

> La intertextualidad no es un rasgo distintivo, puesto que toda novela histórica es intertextual por excelencia […] y la dimensión dialógica la podemos encontrar en todo discurso, también en la novela histórica "tradicional" que, en la mayoría de los casos, polemiza con otros textos. (p. 146)

Así, para Grützmacher, los seis rasgos que describe Menton no dan cuenta de una transición o de un cambio significativo en las formas de novelar. Considera, además, que el criterio de autor que usa para la separación de los paradigmas es apresurado y confuso:

> Menton se limita a discutir el problema de la distancia temporal entre el autor y la historia narrada y queda satisfecho con la definición de Anderson Imbert, para quien las novelas históricas "son las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista. (p. 145)

Este primer reproche resulta interesante por cuanto incluso al interior del propio campo de producción intelectual –campo común por pertenecer al de los análisis de la NH– la NNH es cuestionada en su supuesta "naturaleza distinta" y por lo irrisorio que resulta clasificarla por un criterio de autor tal como el de Menton. Al final, desde esa perspectiva, la llamada NNH sería únicamente una prolongación de la NH, esto es, una extensión.

Ahora bien, hay que mencionar que pese a que Grützmacher dedica gran parte de su texto a la crítica de la categoría de Seymour Menton, en su propuesta logra, en cuanto que es teórico de la NH, ajustar y precisar los linderos de ese género moderno de una manera muy similar a la del teórico estadounidense. Al parecer, su diferencia con Menton radica, sobre todo, en un asunto formal nominal, lo que permitiría decir, como evidencia de la continuidad o la filiación,

que la base teórica de Grützmacher es casi la misma base teórica sobre la cual actúa Menton. La NH y la NNH, puede decirse, sin que esto altere en mayor medida el ejercicio planteado, son similares –o acaso lo mismo– en términos discursivos.

2.1.2. La Novela Histórica como convención

Para Grützmacher, la Novela Histórica "es una convención que consta de reglas que determinan la accesibilidad e inteligibilidad del mundo histórico presentado en la novela; técnicas para transformar en históricos los elementos del mundo presentado; [y] modos de vincular el texto ficticio con las fuentes historiográficas" (p. 145).

Esta consideración de la NH como convención permite asumirla, de la misma forma que en Menton, como un conjunto de técnicas de racionalización –distribución, juego, etc.– de los elementos de la realidad por parte del autor. Tanto en Menton como en Grützmacher, la NH se perfila como un conjunto de procedimientos o de herramientas –en la creación y en la recepción crítica– para establecer relaciones con un material preexistente.

Con esto queda claro que la NH –y, si se quiere apuntalar su filiación, también la NNH– queda comprendida, básicamente, como un proceso de trasformación de una realidad primera a través de una serie de herramientas composicionales. Por medio de la activación de ese juicio, la novela queda racionalizada como un mecanismo para la transitividad de contenidos –momento histórico con el que juega– y de modalidades composicionales –formas de narrar; disposiciones y decisiones de un emisor con respecto a la historia–.

En cuanto mecanismo para la transitividad, el texto literario, en el campo de la crítica que lo juzga como NH, queda postulado como un acto comunicativo: herramienta para la transmisión de mensajes entre sujetos. De esto da prueba Grützmacher: "En el texto de toda novela histórica hay indicios de historicidad. El lector, al identificar dichos indicios, reconstruye toda la convención de la novela histórica e interpreta el texto dentro de ésta" (p. 145).

Desde esa perspectiva, el lenguaje literario materializado en la NH es posible solo bajo la condición de la comunicación. La rejilla establecida en cuanto convención queda planteada como un dispositivo que ofrece herramientas para que la realidad –fuente para la producción–

sea operada en el texto literario. Además, en cuanto dispositivo que funciona también para la mirada teórica, permite que el texto literario entre en un régimen de accesibilidad e inteligibilidad para el lector quien, sólo por ese medio, puede interpretar su sentido, su estructura y su intención. La inteligibilidad y la accesibilidad movilizada por el concepto de NH se convierten técnicamente en vueltas dialécticas para la comprensión de un origen. Cada imagen del texto literario, según las funciones operadas por este tipo de teoría, encuentra su fuente, filiación o motivo necesariamente fuera de ella.

Finalmente, al respecto de la naturaleza de la NH como convención, Grützmacher enfatiza a lo largo de toda su propuesta que el texto literario está determinado necesariamente por las intenciones y los horizontes de los autores. Respecto a las tendencias de NH hispanoamericana, dice:

> Lo más sintomático resulta ser la actitud crítica de los escritores contemporáneos frente al discurso de la "historiografía oficial". Al parecer, uno de los móviles que con más frecuencia llevan a los novelistas hispanoamericanos a concentrarse en los temas históricos es el deseo de cuestionar y reescribir la versión estereotipada del pasado. (p. 148)

Así, por la aceptación de este tipo de planteamientos, queda legitimado el direccionamiento del análisis de la teoría literaria hacia la interpretación de esa voluntad primera. En la teoría que fundamenta la categoría de NH, el texto literario queda dictaminado principalmente como un conjunto de elecciones. El autor, polo directo para el establecimiento de la relación con lo real, planifica el mensaje y dispone de las herramientas –convenciones, códigos, rejillas– para llevarlo a cabo[29]. Se entiende, entonces, cómo desde este campo teórico el autor se convierte en uno de los focos de la clasificación y campo justificado para el análisis literario.

2.1.3. La convención formalizada: el género literario

Hay un concepto que formaliza este terreno analítico en la teoría literaria tal como se ha visto hasta ahora. En él se ampara la naturaleza de la NH y se logra entender, en el espectro de la

[29] La operación específica con respecto al objeto de lo real es circunstancial. Desde la producción de las novelas históricas más tradicionales hasta las tendencias en la escritura contemporánea se registran distintos matices en la operación con la materia (se copia, se transforma, se desmiente, etc.). Sin embargo, en cada una de ellas, se posiciona la voluntad del autor como creador y criterio para el análisis.

teoría, el concepto de convención. Esta "fórmula clasificatoria" o "modelo acabado" es el concepto de género.

Según María Cristina Pons, en *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX* (1996):

> Los géneros tienen sus métodos y medios de percibir y conceptualizar una realidad. Así considerado, el género se constituye en un orden literario que entraña una evaluación de lo social, y un contenido ideológico, en la medida en que el texto literario pone al servicio del sujeto ciertas formas verbales y genéricas que reproducen y circulan actitudes hacia la realidad (p. 45).

Dicha justificación, propuesta en el marco de la teoría bajtiniana, supone que el género, además de disponer de una serie de convenciones genéricas o de rasgos formales de creación y de lectura, conlleva también unas disposiciones y actitudes frente a los objetos de lo real. Según Pons, el género –la NH de manera más específica– obedece a unas ciertas demandas contextuales que se modifican de acuerdo a la particularidad del mensaje que se quiere comunicar, lo que lo convierte, al final, en una herramienta de comunicación.

En ese sentido, pensado como herramienta comunicativa, este dispositivo es presentado al escritor como un conjunto sistemático de posibilidades de operación de lo real: "Los géneros tienen métodos y medios de percibir, conceptualizar y evaluar una realidad, son portadores de un contenido ideológico, y proveedores de una forma y un ´lenguaje` que expresan una determinada actitud hacia la realidad" (Pons, p. 18), lo que postula al texto literario como la configuración estética de una actitud o de un contenido ideológico.

Desde esta perspectiva, la condición *sine qua non* del texto literario es la preexistencia de un saber organizado y acotado. Organización y acotación que, según se ha revisado, pasa necesariamente –si se quiere, totalitariamente– por las manos del escritor. Al respecto, Noé Jitrik afirma que:

> La novela histórica refiere, ante todo, determinado tipo de saber que, por fuerza, es anterior, es adquirido […] En algunos casos, el saber es de un mínimo hecho que la novela completa mediante otros saberes, aunque, desde luego, la referencia no es pura y mecánica traslación sino "mediación". (15)

Ese saber, como contenido fundamentalmente ideológico, es la "mediación autoral"; mediación por la que se legitima, finalmente, la racionalización del texto literario como instrumento teleológico, esto es, como previsión y consumación de su gesto en la práctica comunicativa.

2.1.4. Análisis parcial de la *función-autor* como calco de la racionalidad de la representación

En resumen, de acuerdo al panorama presentado, es posible verificar cómo en el campo de posibilidades dispuesto por la categoría NH –y por extensión, la NNH– se justifica la *función-autor* como herramienta para el análisis de las obras literarias. Al respecto se pueden presentar al menos tres conclusiones parciales:

En primer lugar, en términos metodológicos, que pese a que se establece una diferencia entre el concepto NNH y NH, las dos posturas funcionan con un mismo esquema de funciones –las dos vías operan la misma confianza en el sujeto–. Tanto la forma nueva como la clásica confían en que el autor es el umbral para la explicación de la relación entre el referente y el referido; su figura resulta ser, al final, el primer nicho bajo el cual se justifica la relación con lo real. La operatividad de la *función-autor* en las dos vías presentadas asegura el marco de justificación de la potencia representativa de los textos literarios[30].

En segundo lugar, respecto a la "naturaleza" del texto literario en cuanto convención, queda evidente, apoyado en lo revisado en el primer capítulo, que la legitimidad de las categorías por las cuales el texto literario puede determinarse *per se* como una convención –de manera particular, el sujeto– queda transparente o aceptada sistemáticamente en su normatividad. La imposición del concepto *convención* –esencia u origen– según el cual es entendida la NH y NNH queda disimulada –incluso, podría decirse, armonizada– por su perfecta aplicabilidad y funcionalidad. Esa dimensión sistemática por la que se muestra una aplicabilidad armónica del sistema hace que esa *forma-calco* de análisis se normativice y regularice como condición necesaria del texto literario.

[30] Esta demostración de la filiación de las dos categorías permite entenderlas como la operación de una misma racionalidad. Para efectos de la acotación en la demostración, en adelante se hablará de manera más focalizada sobre la Novela Histórica.

En tercer lugar, que la labor del crítico queda justificada en la medida en que el texto literario se presenta como un entramado de sentidos interpretables. Al aceptar que la escritura no es un ejercicio literario sino, fundamentalmente, un ejercicio de carácter ideológico, el teórico queda autorizado para ver en los signos dispuestos por el lenguaje mensajes codificables. Su tarea, en ese orden, es la de presentar lo más claro posible una interpretación del texto en el marco del sentido con que fue creado y las herramientas por las cuales fue llevado a cabo[31].

2.2. Problemas en torno a la Novela Histórica y su relación con el concepto de realidad

En el ejercicio de revisión del relacionamiento de la NH con el concepto de realidad aparece de entrada un problema complejo que es necesario explicitar y para el cual hay que generar un camino para su comprensión. El impedimento para analizar directamente el concepto de NH –en su relacionamiento con el concepto de lo real–es la aparición formalizada y regularizada de un género contemporáneo que, sólo a primera vista, parece ser la superación de la forma clásica: la Novela Histórica Posmoderna –Nueva Novela Latinoamericana o Metaficción Historiográfica, según otras versiones–[32].

El problema que presenta la NHP en este punto obedece a que, comprendida como género, se postula ella misma como una supuesta superación de la forma clásica de la NH. En cuanto género posmoderno, la NHP alega una distancia sustancial de la NH (tanto en sus formas composicionales como en la dimensión ideológica con la que juega). Ignorar este primer estrato

[31] Esta función de la mirada teórica –el espesamiento del *Homo criticus,* según se revisó en el capítulo I– se justifica por la legitimación del autor como punto de origen de la escritura. En la teoría se normativiza un ejercicio de tipo dialéctico: remisión a un objeto externo al lenguaje para la comprensión de su sentido. El lenguaje, en el campo de la NH, es visibilizado como la materialización de un proceso referencial. Antes que ser una actividad literaria –la creación de imágenes autónomas–, el texto literario es entendido como un mecanismo comunicativo. La intención y las decisiones respecto al manejo del referente son las claves para el análisis literario.

[32] Por su extensión, en este trabajo no se discriminarán los conceptos de Metaficción Historiográfica, Nueva Novela Latinoamericana o Novela Histórica Posmoderna porque se considera que en cada una de ellas el eje central de la argumentación es una puesta bajo crítica del discurso histórico como discurso objetivo. Se entiende que hay matices entra las apuestas, pero por motivos de extensión, se sintetizará su nexo a través de la característica presentada. Ese conjunto se denominará en adelante Nueva Novela Posmoderna (NNP).

del discurso genérico sería eludir el problema de los dictámenes contemporáneos sobre las novelas latinoamericanas.

Por esa razón, el primer apartado de esta sección tendrá que ver con la revisión de la estructura de este dispositivo genérico con el fin de mostrar las implicaciones respecto al propósito general: relación género/realidad.

Es importante mencionar que esta revisión no partirá de un punto ciego o neutral. El ejercicio de revisión partirá de la sospecha de que la NHP y NH terminan perteneciendo, pese a sus diferencias nominales, a un mismo registro de la racionalidad representacional. (A juicio de este trabajo, la NHP es lo mismo que resulta ser la NNH para la NH: prolongación o proyección que, finalmente, tiene el mismo campo y las mismas bases de legitimidad y de funcionamiento).

De manera más clara, lo que se quiere mostrar es que esa supuesta superación de la Novela Histórica Posmoderna respecto al modelo clásico no resulta tan evidente porque no hay ningún cambio en la aplicabilidad del calco representacional. En el panorama de los ocultamientos y naturalizaciones, esta vez, a través de una supuesta puesta en forma de "los juegos del lenguaje" y "juegos con la historia oficial", la NHP logra pasar por transparentes y normalizados algunos presupuestos de la racionalidad de la representación.

En la segunda parte, ya postulada la filiación de la NH y la NHP, se presentará un breve recorrido genealógico desde donde se podrá ver el funcionamiento de la aparición de la NH. Este abordaje se hará fundamentalmente desde la apuesta de Lukács y tendrá como fin mostrar la forma por la cual el teórico húngaro, además de postular el "nacimiento de un género", también distribuye estrictamente las formas de su lectura y de su codificación. Esta revisión servirá para abordar, en el último apartado, los modos en que se sugiere y se moviliza una relación con la realidad absolutizada en el marco de este dispositivo de análisis teórico.

2.2.1. La Novela Histórica Posmoderna como instancia de la racionalidad de la representación

La categoría NHP hace alusión a la producción y análisis de novelas que incorporan en su estructura y en su funcionalidad el argumento según el cual la historia es una escritura ficcional

de los hechos –desconfianza hacia la versión de la historia postulada por la modernidad: historia que dice ser de sí misma objetiva y veraz–. Su propuesta va a nacer, entonces, de la re-narrativización de los hechos del pasado desde una mirada crítica. Básicamente, la NHP es la reescritura o reformulación en la ficción de lo que se tiene por verdad en el campo de la historia oficial.

Dada esa formulación del ejercicio de reescritura crítica de los hechos del pasado, lo primero que queda evidente en este campo teórico en términos metodológicos es la utilización de la *función-autor* como método de remisión dialéctica. La noción fundamentalmente interpretante que emerge de esa "reescritura crítica" supone la racionalización de lo real como un conjunto de hechos brutos que deben ser codificados y organizados por el autor. El autor de NHP debe partir de lo real –en su forma de acabada o inteligible– para organizar, por las formas del relato, una perspectiva del hecho histórico. Dado que esa *función-autor* es muy similar a la presentada en el apartado anterior, se pasará directamente a analizar su incidencia en la racionalización del concepto de realidad.

Según María Cristina Pons (1996):

> La reciente producción de novelas históricas se caracteriza por la relectura crítica y desmitificadora del pasado a través de la reescritura de la Historia. Esta reescritura incorpora, más allá de los hechos históricos mismos, una explícita desconfianza hacia el discurso historiográfico en su producción de las versiones oficiales de la historia. (p. 16)

De acuerdo con Pons, dentro de las tendencias y las intenciones de este tipo de novelas contemporáneas se encuentran: reconstruir el pasado histórico, recuperar los silencios que han quedado en la historia, presentar el pasado histórico oficialmente documentado desde una perspectiva crítica y mostrar el lado anti-heroico o anti-épico de la historia (1996).

De ese juicio de Pons respecto a la NHP se puede decir, por lo menos en torno a los verbos tan matizados de re-leer y re-construir el pasado, que parece haber en ese campo teórico un afán discreto pero potente para la restitución de una verdad oculta. La regularidad del *re* y la expresa desconfianza en la escritura ponen a la NHP, más que como una relativización de la historia en su veracidad, como una crítica de la historia oficial y, por lo tanto, una reivindicación por la literatura de una verdad solapada.

Esto parece ser confirmado por Fernando Aínsa que, en *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina* (2003), dice que "la nueva ficción se ha embarcado en la aventura de releer la historia, recorriendo con una mirada crítica el período colonial, el de la ilustración y la independencia y, con un sentido revisionista, el siglo XIX e inicios del XX" (p. 47). Para Aínsa, esta obsesión de los novelistas nace fundamentalmente del deseo de cuestionamiento y, como motivo de creación, de reescritura de la historia sedimentada, lo que permite ver que en ese campo teórico no se presenta la imposibilidad de la consecución de la verdad histórica sino, más bien, una suerte de democratización de sus versiones por la literatura, esto es, la posibilidad de presentar las caras del hecho de acuerdo a los filtros subjetivos de quien narra.

Así, en el registro teórico proyectado por la NHP, si bien se presenta un gesto de relativización de la historia, esa relativización es postulada solo como evidencia de que hay múltiples miradas de la historia y no solo una. Por lo tanto, no queda presentado allí un criterio para la desmitificación o imposibilidad de la verdad sino más bien una diversificación de esta que obliga a pensarla como producto subjetivo.

De allí puede decirse, en términos de lo que se quiere mostrar en este apartado, que en este campo teórico se insiste en una remisión a lo real como hecho fáctico para su representación en la literatura. Lo que queda evidente en la teoría que pone a funcionar la NHP no es una superación de la mirada representacional de la literatura, sino más bien la diversificación de esa realidad postulada. El problema allí no está situado en el campo de la revisión del relacionamiento de la literatura con la realidad –la relación de subordinación se mantiene–, sino, más específicamente, en el cambio de la noción de realidad en la que esta pasa de ser única y objetiva a diversa y subjetiva.

Lo que está en el fondo de esa nueva paradigmática operada por la NHP es un cambio del concepto de historia-realidad en un sentido político –la democratización de las miradas sobre lo real– y, sobre todo, en un sentido estilístico y retórico. En ese tipo de juicios posmodernos hay una explicitación reiterada –vista aquí en Menton y Pons, pero extendida en Hayden White y Linda Hutcheon– de la existencia de nuevas herramientas del lenguaje que sirven para narrar aspectos oscuros –por lo tanto, potencialmente reales– de la historia.

Respecto a la superación de la estructura de la NH clásica, dice Pons citando a Brian McHale:

> La violación de estas limitaciones se lleva a cabo en la ficción histórica posmodernista, según McHale, a través de ciertas estrategias y procedimientos narrativos como son, entre otros: contradiciendo el documento público o la historia oficial sacando a la luz lo que fue suprimido o el lado oculto de la Historia […] intercalando lo histórico y lo fantástico [y] parodiando las convenciones de la novela histórica "clásica". (1996, p. 25)

Lo que se ve allí es una labor fundamentalmente reivindicativa de una verdad histórica oculta. Una sustitución, incluso dialéctica, de una verdad por otra: la de la oficialidad por la de la periferia[33].

De ese panorama presentado puede decirse que en el campo teórico que moviliza la NHP, pese a que se insiste en que hay un cambio en la paradigmática de la escritura y se pone en juicio la concepción moderna de la historia, sigue funcionando un mecanismo ya descrito de la racionalidad de la representación en el que se justifica una operación dialéctica para la comprobación de la realidad en el texto literario.

Finalmente, esto deja ver que la NHP es entendida también, como la NH, como una convención para la creación y para la interpretación del sentido de lo real. Pese a que hay una reflexividad sobre el concepto de historia –su origen y sus funciones– hay una remanencia en el calco de la racionalidad de la representación que sigue viendo el texto literario como *un segundo movimiento* respecto al espectro de lo real. (Hay que decir, sin embargo, que este relacionamiento por parte de la NHP con lo real tiene sus matices; matices que aquí no se pueden mencionar por su extensión. Vale la pena advertir que en este apartado no se está diciendo que la NH y sus versiones posmodernas sean lo mismo. Se está mencionando, más bien, que pertenecen a una misma centralidad –*forma-calco*– por cuanto las dos activan sistemáticamente los presupuestos de la racionalidad de la representación).

Lo presentado en este apartado permite, ahora sí, revisar de lleno la relación entre realidad y literatura sugerida por la propia NH clásica. Esto porque, como se vio, tanto el *non plus ultra* –en este caso, la NNH y la NHP– como la versión clásica de la Novela Histórica movilizan la

[33] Es en esa desconfianza y apertura enunciativa en donde creo que radica, por lo menos en alguna medida, el enfoque posmoderno de este tipo de miradas: en la postulación de varios lugares de la escritura en contra de uno sólo, hegemónico y occidental, postulado por la modernidad.

función-autor y un relacionamiento explícito con lo real como antecedente y forma de análisis del texto literario.

2.2.2. Régimen de surgimiento de la Novela Histórica: breve lectura desde una perspectiva genealógica

El análisis de la forma por la cual se presenta el surgimiento de la NH puede servir, en primera instancia y parcialmente, para la reflexión en torno a los criterios por los cuales se estatuye una relación jerárquica entre texto literario y realidad en este campo teórico. Para llevar a cabo ese análisis, se hará en este apartado un recorrido por la lógica presente en la formulación del surgimiento de la NH, destacando, desde una perspectiva genealógica, el marco general de su nacimiento y la forma en que, en un proceso paralelo, se plantea el mecanismo de análisis literario propio y específico del género. Se plantea este recorrido como genealógico porque se desarrollará a partir de la sospecha de que, al tiempo que se mencionan las circunstancias del origen de esta nueva forma de escritura –una postulación histórica–, a través un gesto disimulado y oculto, se justifican los límites para su interpretación y análisis –una postulación teórica–. El marco para entender el concepto de NH será principalmente la propuesta de Georg Lukács.

Según Lukács, en *La novela histórica* (1971), la NH clásica nació a principios del siglo XIX en el marco de una serie de circunstancias de orden social, ideológico y político que modificaron las formas por las cuales el sujeto comprendía su relación con la historia. Para Lukács, en el siglo XIX, gracias a la Revolución francesa, se da una intensificación del historicismo –esto es, una intensificación por parte del sujeto de la conciencia de época–. La historia, que antes de las guerras napoleónicas era considerada como una serie de hechos completamente aislados e incoherentes, cobra unidad y, sobre todo, reconocimiento por parte de los sujetos individuales que asumen el devenir de los hechos históricos como influencia directa en su vida cotidiana.

Para Lukács, en el siglo XIX se fortalece "la idea de que hay una historia, de que esa historia es un ininterrumpido proceso de cambios, [y que] interviene directamente en la vida del individuo" (p. 20). En términos generales, el movimiento filosófico y político gestado en el siglo XIX posibilitó la aparición de la noción de sujeto como unidad de identidad y, en consecuencia, la noción de conciencia histórica como su facultad y correlato. La creación de la noción de sujeto

–en el marco del reconocimiento de su identidad, de la conciencia de la posibilidad de ser *creador,* y de la confianza-en-sí-mismo–, permitió la aparición formal de la conciencia de época, esta es, la posibilidad de la (re)construcción de un espíritu absoluto. La noción de sujeto permitió ver la Historia –la época– como una forma de condicionamiento y de subjetivación colectiva. El sujeto, en términos filosóficos, deja de ser entendido como un ente aislado y fragmentado para ser comprendido como una unidad influida directamente por la época en que se sitúa.

De igual forma, al tiempo que el sujeto adquiere este carácter, también la historia adquiere unidad y sentido: para cada época de la historia un espíritu –formas de ser y de actuar– específico. Dice Lukács: "De estas ideas surge por primera vez un intento de distinguir periodos racionales de la historia; es un intento por comprender racional y científicamente la peculiaridad histórica del presente y su origen" (p. 26).

En ese contexto filosófico, Lukács ubica la aparición de la NH como modalidad de la representación de lo real. En el marco de la posibilidad de la objetivación y la sistematización de la historia –la elaboración sistemática de sus sentidos y de sus progresiones–, la NH, según Lukács, se convierte en una herramienta para el dominio poético de la realidad. La NH surge como el género que responde a esa nueva demanda histórica.

En el desarrollo específico de esa postulación, Lukács menciona que es Walter Scott quien crea formalmente la NH clásica. Las obras de Scott, según Lukács, poseen una auténtica objetividad histórica por medio de la cual se exponen las grandes crisis de la vida cotidiana de una época particular: "revelando las condiciones de vida reales, la creciente crisis vital y real del pueblo, Scott expone todos los problemas de la vida popular que desembocaron en las crisis históricas plasmadas por él" (p. 26). La nueva forma de la novela inaugurada por el escritor escocés usa como fundamento los aspectos de lo real para, en suma, elaborar y representar poéticamente las determinantes esenciales de su época:

> Poco importa, pues, en la novela histórica la relación de los grandes acontecimientos históricos; se trata de resucitar poéticamente a los seres humanos que figuraron en esos acontecimientos. Lo importante es procurar la vivencia de los móviles sociales e individuales por los que los hombres pensaron, sintieron y actuaron precisamente del modo en que ocurrió en la realidad histórica. (1971, 44)

Desde esta perspectiva, a la literatura se le delega la representación poética de un espíritu esencial, común y objetivo. La historia –acotación del mundo de lo real–, asumida antes del siglo XIX como fragmentada y sin aparente unidad, adquiere coherencia y significado y es susceptible de ser plasmada por medio de la NH.

Hasta ahí, desde ese breve panorama presentado, se puede comprobar la postulación "histórica" del nacimiento de la NH[34]. Es "histórica" –en su sentido más lato– porque da cuenta de una serie de acontecimientos ocurridos en la historia y plantea sus relaciones con el fenómeno específico estudiado.

Ahora bien, lo interesante en este punto es que además de plantear los linderos conceptuales de eso que él entiende como NH, Lukács, como en un doble movimiento, plantea también un modelo teórico para analizar el género naciente. Es decir, además de que presenta la historia de un fenómeno literario específico, diseña –normativiza, dictamina– también los linderos de una mirada teórica que será la forma "más adecuada" –sino la única– para su análisis.

Dice Lukács, frente al nuevo paradigma de la escritura logrado por Walter Scott, que el poeta escocés logró:

> Plasmar la realidad histórica tal como realmente había sido, con autenticidad humana pero de tal modo que el lector de épocas posteriores pudiese revivirla […] De lo que se trata en la novela histórica es de demostrar con medios poéticos la existencia, el "ser así" de las circunstancias históricas y sus personajes. (pp. 42-46)

Y, más adelante:

> [Scott] a la vez que renueva de modo original las viejas leyes de la poesía épica, encuentra también para la novela histórica el único medio posible de reflejar adecuadamente la realidad histórica, sin monumentalizar románticamente las figuras significativas de la historia ni rebajarlas a los niveles de las menudencias privadas y psicológicas. (p. 51)

Como se ve, en la explicación lukácsiana de la NH –en medio de la apología que hace de Scott– se utilizan conceptos como autenticidad, *ser-así,* reflejo adecuado, verdad y realidad de los hechos que resultan, en el fondo, mecanismos para la explicación de los fenómenos por una vía

[34] Se pone este concepto de histórica entre comillas por la diferenciación que se hizo en la introducción de este trabajo a través de la propuesta de F. Nietzsche.

metafísica (puede decirse metafísico en el sentido que le atribuye Jean-Luc Nancy a la mirada representativa). En esta propuesta teórica, en cuanto metafísica, se pone a funcionar un análisis de tipo dialéctico que consiste básicamente en la remisión a un criterio de objetividad –universal y total– que fundamente la explicación sobre un fenómeno particular (aquí van apareciendo resonancias de los fenómenos presentados en el capítulo I. Por ejemplo, esta idea de lo objetivo puede dialogar perfectamente con el concepto de mito o de original desarrollados por Platón). En este tipo de análisis dialéctico, el objeto analizado es contenido por un concepto mayor que lo comprende y lo explica. Sólo desde el fundamento metafísico –exterior y esencial– se puede explicar la naturaleza y las finalidades del objeto analizado.

La NH, desde esta perspectiva, requeriría analíticamente un factor externo –en este caso, la realidad objetiva, única y verdadera– para ser entendida. Únicamente estos conceptos son los que permiten a Lukács juzgar a Walter Scott como un poeta objetivo. El marco analítico según el cual existiría una *historia verdadera* o *esencial* permite comprobar la agudeza del poeta y la claridad en la descripción de los hechos históricos. Así, la ponderación de poeta de la historia que recae sobre Scott requiere previamente y, ante todo, una evaluación sistemática de la esencia de la época que es poetizada. El argumento según el cual Scott logra recoger la esencia de una época particular funciona siempre y cuando el marco analítico desde donde se enuncie permita considerar que hay fundamentos espirituales colectivos y un máximo de conciencia histórica de época.

En términos epistemológicos, esto muestra que Lukács pone en la noción de sujeto y en la de conciencia de época no sólo el peso argumentativo del origen de la novela histórica, sino, además, la fuerza argumentativa de su propia formulación teórica. Es decir, el sujeto y la conciencia de época no sólo movilizan la explicación histórica del origen de dicho género, sino que, además, movilizan todo su aparato de análisis teórico. La confianza en el sujeto y en la totalidad de una época le permite a Lukács la remisión dialéctica para la comprobación del grado de objetividad del poeta. Desde esta perspectiva, la NH no sólo tendría en la noción de sujeto y de conciencia de época su posibilidad de aparición, sino, además, su método explicativo.

Dado que la aceptación de estos conceptos sostiene la remisión dialéctica como fundamento explicativo de la NH, se entiende por qué desde esta perspectiva no sólo no podría haber NH

sin espíritu objetivable sino que, además, no podría haber un análisis teórico de ella sin el juicio que admita al sujeto y al espíritu de época como criterios legítimos para el análisis literario.

2.2.3. La Novela Histórica clásica y la absolutización de lo real

Ahora bien, después de esta revisión previa del discurso sobre el surgimiento de la NH y sobre la ponderación de su rejilla de análisis, se reflexionará acerca de la forma de relacionamiento que se establece entre literatura y realidad en la teoría que moviliza este dispositivo. Para tal efecto, se analizarán en sus líneas generales algunos aspectos de una teoría de la NH desde la propuesta de Georg Lukács, Noé Jitrik y María Cristina Pons (será este un recorrido que irá de la formulación más sistemática y clásica a la más contemporánea). Se tratará de ubicar los puntos de imbricación de estos postulados con el propósito de mostrar, en su generalidad, las líneas de filiación en cuanto *formas-calco* de la racionalidad de la representación.

En *La novela histórica* (1971), Georg Lukács postula las bases para el análisis teórico de ese género literario. La mayoría de los estudios sobre NH mantienen un diálogo con este texto porque es un estudio consagrado totalmente al género y, además, porque plantea de manera sistemática su origen y sus características principales. En ese texto Lukács se ocupa, entre otras cosas, de definir las condiciones de emergencia de ese nuevo tipo de novela recurriendo al análisis de factores de orden social y cultural.

Lukács considera que la diferencia entre el proyecto de novela creado por Walter Scott y las novelas producidas antes del siglo XIX radica en el potenciamiento y desarrollo del sentido histórico. Para Lukács, en las novelas de Scott, los personajes, los lugares y los contextos presentados son profundamente coyunturales: obedecen a problemas específicos de lo real situados en una época precisa de la historia:

> Y así se convierte Walter Scott en el gran poeta de la historia gracias a una intuición mucho más profunda, auténtica y diferenciada de la necesidad histórica que la que cualquier otro poeta anterior pudo haber tenido. La necesidad histórica es en sus novelas rigurosa e inexorable, pero sin constituir un hado trascendente. (1971, p. 65)

Para Lukács, la NH plasma –por encima de la mención o del testimonio específico– la necesidad histórica específica de una época. El poeta del pasado se convierte en el hermeneuta de la

historia a través de la plasmación del paisaje real de un momento específico. El pasado se presenta a él como un conjunto regular y específico de formas de ser y de actuar que es susceptible de ser representado en la obra literaria. El espectro de las épocas pasadas se convierte, frente al poeta del pasado, en un objeto potencialmente reconocible y sistematizable a través del texto literario.

Ahora bien, respecto a esa presentación formal del rostro de época, dice Lukács que la novela, en cuanto retrato fidedigno de la espiritualidad de una época, debe mostrar la concurrencia entre fenómeno y esencia, individualidad y ley, inmediatez y concepto. En *Problemas del realismo* (1966) dice:

> En todo gran arte [la meta consiste] en proporcionar una imagen de la realidad en la que la oposición de fenómeno y esencia, de caso particular y ley, de inmediatez y concepto, etc., se resuelva de tal manera que en la impresión inmediata de la obra de arte ambos coincidan en una unidad espontánea, que ambos formen para el receptor una unidad inseparable. (p. 20)

De allí la NH queda comprendida como un conjunto organizado y orgánico: la coherencia unitaria entre el espíritu de una época y la particularidad de los individuos. La NH resulta ser, al final, el reflejo de la vida misma como un sistema coherente. Dice Lukács:

> El efecto del arte, la absorción completa del espectador en la acción de la obra de arte, su entrega total a la peculiaridad del ´mundo propio` de ésta, se basa precisamente en el hecho de que la obra de arte brinda un reflejo de la realidad más fiel en su esencia, más completo, más vivo y animado del que el espectador posee en general. (p. 21)

Este contexto presentado a través de Lukács, sumado al del apartado 2.2.2., parece ser el sustento y la referencia principal de los trabajos sobre la NH en sus distintas instancias[35]. La naturalización del vínculo de la literatura como representación con la realidad en una dimensión jerárquica parece ir apareciendo progresivamente. En esa misma línea, y con el fin de mostrar más claramente las funciones para la activación de este criterio, se revisarán tres aspectos que articulan dicha justificación. El primero, el criterio que le otorga a la NH –en sus distintas instancias– la potencia para la representación de un espíritu colectivo de época. El segundo, la legitimación de la figura del lector como teórico y hermeneuta. Y el tercero, la

[35] Los autores citados en el apartado 2.2.1. de este capítulo reconocen en algún momento su deuda con Lukács. Esto se puede explicar a partir de la demostración de la línea de filiación del género clásicos y sus proyecciones posmodernas.

reflexión focalizada sobre la propia absolutización de la realidad y los modos de presentarse en la teoría.

2.2.3.1. Delegación para la representación de un espíritu colectivo

Lukács es enfático en referir la potencia representativa de la novela frente a un espíritu o una forma colectiva de *ser*. Esa potencia representativa, como se vio, no alude necesariamente a la presencia de elementos comprobables de la historia real sino a la posibilidad que tiene la NH de presentar las necesidades –la esencia, las condiciones, las leyes de regulación– de una época particular.

En ese orden, Lukács –llevando a la máxima expresión el pensamiento hegeliano– asume la obra literaria como la representación de un conjunto sistemático y coherente de formas de ser y de actuar de un colectivo o grupo de personas específico. El conjunto de una época se define, según este campo teórico, por su coherencia interna y por su síntesis en un espíritu común. Esa especificidad es representada, en un grado de coherencia superior, a través de la NH.

Ahora bien, puede decirse que la consideración de la potencia representativa del espíritu colectivo de la NH resulta una constante en el conjunto de los estudios en este campo teórico. Este criterio hace parte, podría decirse, de un fundamento o de una condición axiológica teórica –*forma-calco* en los términos de este trabajo–.

María Cristina Pons dice: "En la novela histórica lo individual y privado se subordinan a lo colectivo y público. Es decir, la vida individual y privada de los personajes se subordina a, o es determinado por, el devenir histórico" (p. 58). Ese devenir histórico –acotado en la figura del referente– es una de las estructuras fundamentales de la NH en la medida en que remite a un sistema total de formas de *ser* de un colectivo o de un espíritu común. Para Pons –apoyada en Mijaíl Bajtín– el logro de la NH frente a los géneros que la precedieron fue "fusionar ambas secuencias temporales, donde la vida y destino de [los] héroes están determinados y afectados por los acontecimientos históricos de la época con los que interactúan" (59). De allí la preeminencia del pasado (referente) y su papel fundamental en la NH. Su potencia está en representar un espíritu común a través de las individualidades.

Uno de los aspectos más notables que se desprenden de esa posibilidad de captación y de presentación del espíritu colectivo de una época es que la NH deviene también herramienta para la reflexión sobre las formas del presente a partir de la racionalización del pasado. Dice Pons: "La representación del pasado no implica solamente recordar, sino también conocimiento histórico en cuanto que el pasado histórico representado tiene conexión, por interrumpidas transiciones históricas, con el presente desde el cual se produce la novela histórica" (60).

Desde esa perspectiva, para la NH queda abierta no solamente una potencia estética sino, además, una potencia política. Potencia política entendida como la posibilidad de que por ella el lector pueda comprender cómo ha llegado a ser lo que es en el presente por las condiciones del pasado.

Noé Jitrik, en *Historia e imaginación literaria* (1995), llama esta potencia específica de la NH *espacialización del tiempo*. Para Jitrik, el escritor de NH toma un tiempo concluido –cerrado sobre sí mismo, acabado– para darle organización y coherencia por medio del texto literario. La función atribuida por Jitrik a la NH es la misma atribuida por Pons: la literatura como una herramienta para la interpretación y de reflexión sobre los hechos vividos[36]. Al respecto dice Jitrik: "Así como el romanticismo se vuelca al pasado para paliar su angustia por el presente, la novela histórica intenta, mediante respuestas que busca en el pasado, esclarecer el enigma presente" (p. 19).

Presentado el texto literario en su dimensión política de representación del pasado, queda postulado en este régimen el enunciado según el cual la ficción no juega con materia inocente e inofensiva. En la medida que su objeto se mueve en el campo de una posible verdad, la NH debe dar cuenta de lo que *ha sido* del espíritu epocal. Las novelas históricas, a pesar de que tienen un grado ideológico y político subjetivo, también tienen la obligación de ser veraces con lo sucedido.

[36] Aspecto que es del todo evidente por lo menos desde la apuesta de la Nueva Novela Hispanoamericana postulada por Carlos Fuentes. Para revisar, remitirse a *La nueva novela hispanoamericana* (1969) o a *La gran novela latinoamericana* (2012). En el sustrato de esta perspectiva se presenta una racionalidad de la escritura fundamentalmente reivindicativa que busca explorar, a través de la revisión del pasado y de su construcción, las formas del ser latinoamericano presentes. Esta misma operación se puede ver en los fundamentos de la mayoría de apuestas de la teoría literaria latinoamericanista y en la apuesta filosófica decolonial.

De esta manera, queda activado en la base una especie de deber moral de responder a una necesidad histórica: conocer lo más cercano posible el pasado del espíritu colectivo de época.

2.2.3.2. El espesamiento de la figura del lector como teórico

Tanto en el campo teórico del concepto de la NH tradicional como en el campo de los análisis de la NH contemporánea se cristaliza la figura del lector como un teórico competente para el desciframiento o interpretación del sentido de lo representado.

Considerando, como se ha dicho, que la NH no es sólo una convención para la creación estética, sino, además, una forma específica de lectura de los textos literarios –*forma*-calco para el ejercicio teórico–, en este campo de la teoría también se configuran las herramientas con las cuales el lector debe acercarse a un texto literario de esa especie. De acuerdo a la generación de la *forma*-calco, en este campo teórico queda determinado que el lector debe acercarse a la novela con unos fines bien específicos y con unas herramientas de decodificación también explicitadas.

En el entendido de que la NH tiene un modo específico de *ser* y entabla una relación con lo real que pasa por la interpretación, se postula que el lector debe seguir los señuelos o luces que dispone la novela para la develación de su sentido. Al respecto dice Pons:

> La novela histórica trabaja con un pasado histórico documentado e inscrito en la memoria colectiva. Una de las características de la novela histórica es justamente que cuenta con un mínimo de conocimiento histórico del lector. Si un lector no reconoce como histórico un evento que se incorpora en la ficción, es difícil que pueda leer esa novela como histórica, aun cuando el evento no esté disfrazado sino visiblemente ficcionalizado. (p. 70)

Lo que se proyecta en este campo de la crítica es la figura de un lector competente o erudito: aquel que conoce los mecanismos por los cuales la obra literaria se relaciona con lo real y que logra descifrar su sentido profundo.

De este modo, queda legitimada la función del teórico literario: labor de búsqueda sistemática de las intenciones, de las configuraciones y de las perspectivas con las que fue construida la NH.

Su tarea es la de desenmarañar la arquitectura de la prosa, es decir, encontrar los mensajes encriptados que permiten ver la estructura global y la finalidad de la obra literaria:

> Lo que se quiere destacar es que la novela histórica no sólo "juega" con la tensión entre lo histórico y lo ficticio sino que espera del lector ("real" o "implícito") un determinado conocimiento histórico, a partir del cual entabla una relación entre lo que sabe y no sabe de la Historia, entre lo que ha quedado olvidado y se recuerda, entre lo que se reconoce y se desconoce de las versiones de la Historia. (p. 71)

Por supuesto, como ya ha quedado dicho, esta labor hermenéutica se justifica claramente por la legitimación de una analítica dialéctica que permite ver un objeto que antecede el texto literario. El lector teórico, según esta perspectiva, automatiza que la obra literaria no es autónoma, es decir, un ejercicio de creación de imágenes por y para sí misma, sino que depende de su contexto de producción[37]. Las imágenes que nacen en la novela no son suficientes para su análisis; el teórico competente debe investigar acerca de lo que está por fuera del lenguaje para entender cómo se configura el sentido global del texto. En ese orden, se hace visible el espesamiento del *Homo criticus* –del que se habló en el capítulo I– como revelador de la "oscuridad" de la escritura literaria.

2.2.3.3. Explicitación del mecanismo de relacionamiento entre texto literario y realidad

En este punto se puede presentar más explícitamente –aunque de manera breve– la relación particular que se naturaliza al interior de la teoría de la NH –junto con la mirada contemporánea–entre la obra literaria y la realidad. Será este apartado solo un apuntalamiento de algunos puntos ya esbozados.

Como se vio en Lukács, esta relación está plenamente justificada por la potencia adjudicada a la novela para representar los intereses y la espiritualidad particular de una época. De la misma manera, en los análisis contemporáneos, dicha relación sigue siendo la matriz para el ejercicio de la crítica.

[37] Esta forma de pensamiento se puede visibilizar claramente en las propuestas sociológicas. Por ejemplo, en *La institución literari*a (2014) de Jacques Dubois.

Noé Jitrik, en *Historia e imaginación literaria*, plantea que la estructura general de la NH obedece a la relación específica que establece entre referente y referido:

> El "referente", dicho sumariamente, es aquello que se retoma de un discurso establecido o desde donde se parte; "referido" es lo que ha sido construido con el material retomado o desde donde se partió, mediante ciertos procedimientos propios de la narración novelística. El referente es una imagen autónoma, el referido organiza otra nueva en la que aquélla, transformada, persiste y se reconoce. (p. 53)

Esto muestra que –como ya se ha mencionado de otras maneras– tanto en el proceso de creación estética como en el de la recepción crítica el movimiento de la NH es dialéctico: remite siempre a un producto acabado –autónomo, original–, que es transformado por mecanismos narrativos. Así, la jerarquización de la NH respecto a lo que se entiende por real es evidente. Lo real es siempre el *origen* de la novela; por tanto, se convierte en la fuente necesaria para su explicación[38]. Pese a que se entiende según esta teoría que la novela construye un mundo particular por medio de la ficción, es claro que su función es brindar un horizonte de sentido para entender el momento histórico que representa.

Por esa razón, en el sustrato de su construcción se encuentra el documento histórico –registro ontológicamente superior o primero que la novela–. Dice Pons:

> La novela histórica es escrita tradicionalmente con un propósito determinado: complemento o suplemento de la historia documentada, explicación, clarificación, cuestionamiento, etc. […] El pasado recuperado por la novela histórica tiene una cierta preeminencia y cumple un papel especial en determinar la manera en que la novela histórica re-construye la Historia. (pp. 54-58)

Acciones como la de reconstrucción, explicación, clarificación o incluso cuestionamiento implican necesariamente la ponderación del espectro de lo real como elemento indispensable para el análisis y la explicación. Ese saber explicador –el origen–, en palabras de Noé Jitrik, es un saber que está disponible, ordenado, normativizado y legitimado. La NH, ante la fuerza

[38] Se puede decir que esa forma de realidad como esencia encuentra su forma más acabada, para el caso de la literatura, en Georg Lukács –por supuesto, sin negar la herencia vasta de Hegel–. Desde esa vía, presentada en el apartado 2.2.2. se puede comprender más claramente ese concepto.

avasalladora de lo real –la fuerza del referente–, no puede asumir otro camino que el de relacionarse subordinadamente con él.

Además, se puede mencionar que en esa lógica de la representación de la realidad el texto literario queda racionalizado como un instrumento o artefacto de codificación. Dice Jitrik:

> Al emplearlo [el género] se conoce metafóricamente un aspecto de lo real o se ordena determinado desorden parcial de lo real. […] Esa finalidad cognoscitiva depende de la metáfora: se logra indirectamente porque la vía que sigue no es la de la reproducción directa sino mediada imaginariamente. (p. 65)

Esta dimensión cognoscitiva de la novela es posible a través de su justificación como codificadora y sistematizadora de lo real. Por medio de la NH los hechos reales, que en apariencia lucen desordenados e inconexos, se articulan y adquieren coherencia. Este juicio, en definitiva, hace parte de la herencia –*forma-calco*– que deja Lukács a los teóricos contemporáneos de la NH:

> El efecto del arte, la absorción completa del espectador en la acción de la obra de arte, su entrega total a la peculiaridad del "mundo propio" de esta, se basa precisamente en el hecho de que la obra de arte brinda un reflejo de la realidad más fiel en su esencia, más completo, más vivo y animado del que el espectador posee en general. (Lukács, 1966, p. 22)

2.2.4. El enfoque esencialista como formalización de la racionalidad de la representación

Si se quiere hacer una revisión de las líneas de filiación de los planteamientos presentados en todo este capítulo, se encontrará que no sólo Georg Lukács es el potenciador o replicador de las *formas-calco* de la racionalidad representacional. Uno de los autores que más consolida esa réplica de los modos de operar el texto literario bajo una paradigmática de la representación en la literatura es Mijaíl Bajtín. Puede decirse que las propuestas de Menton, Grützmacher, Jitrik y Pons hallan su posibilidad, unos más que otros, en la réplica de los modos por los que Bajtín

entiende el fenómeno literario[39]. Un par de notas muy breves sobre la propuesta de Bajtín serán oportunas para el cierre de este capítulo.

Lo que resulta destacable de la propuesta bajtiniana para el propósito expuesto es la forma de racionalización del análisis literario desde una perspectiva esencialista. Desde el tipo de juicio potenciado por Bajtín, se comprende que el texto literario tiene, desde su origen, una esencia genérica. Su origen y, en ese sentido, sus fuentes explicativas están en la elección particular de la forma de escritura para la organización y sistematización de las palabras. Dice Bajtín, en *El método formal en los estudios literarios* (1994), que "un artista debe aprender a ver la realidad mediante la óptica de un género. Ciertos aspectos de la realidad sólo pueden comprenderse en relación con los modos determinados de su expresión […] El género arroja luz sobre la realidad; la realidad ilumina al género" (pp. 214-217).

De esa comprensión de la literatura y del género queda evidente la operación de una racionalidad según la cual la idea –el motivo, la intención, la ideología o, en términos de Bajtín, la valoración– siempre precede a la materialidad del lenguaje –*calco* aceptado y regularizado en todos los autores presentados en este capítulo–. La valoración y, en consecuencia, la elección del género determinan *desde y para siempre* la forma de ser del texto literario. Es por eso que Bajtín afirma que el género es ante todo una herramienta para la orientación de las palabras: ordenación sistemática de un concepto de lo real (la idea) en la materia lingüística. Dice el teórico ruso en *Teoría y estética de la novela* (1989):

> La realidad prexistente del acto estético, conocida y valorada por el hecho, entra en la obra (más exactamente, en el objeto estético), donde se convierte en elementos constitutivo indispensable. En este sentido podemos decir: verdaderamente la vida no sólo se halla fuera del arte, sino también dentro de este, en su interior, en toda la plenitud de su ponderación valorativa: social, cognitiva, política, etc. (p. 35)

[39] Por supuesto, si se quisiera consolidar todo el espectro de las *formas-calco* activadas en esas propuestas teóricas, aparecerían muchos más autores en la lista. Entre ellos, por ejemplo, Gérard Genette, René Wellek y Austin Warren, Claudio Guillén, Tzvetan Todorov, entre otros.

Las palabras, por fuerza del gesto valorativo del género, quedan comprendidas como instrumentos con una finalidad, con un sentido codificable y, sobre todo, con un origen perfectamente rastreable[40].

Sumada a esa comprensión del género como punto de partida esencial del texto literario, queda comprendido también como la garantía o la evidencia de su *totalidad* y su unidad de sentido. Dice Bajtín:

> La poética debe tomar el género como punto de partida. El género es la forma tipificada de la totalidad de la obra, de la totalidad del enunciado. Una obra sólo es real en la forma de un género determinado. La importancia estructural de cada elemento puede comprenderse únicamente en relación con el género. (p. 208)

Lo que quiere decir, en definitiva, y en las propias palabras de Bajtín, que el género es la totalidad sustancial, y concluida del texto literario. Cada uno de los elementos organizados en el texto tiene su origen y debe su organización estructural al género. El género deviene entonces naturaleza orgánica del texto: elemento genético que está *desde el comienzo* en él[41].

En ese orden, se puede decir que la herramienta clasificatoria del género es la que justifica la búsqueda del origen o *la primera forma de ser* del texto literario. La normativa genérica –carácter fundante del texto– es la que *hacer ser desde el principio como tal* al texto literario. La creación comienza en la idea: planificación o valoración; en la lectura teórica del texto se justifica el ejercicio de la búsqueda de ese origen a través de las rejillas del género.

Este panorama del enfoque esencialista justifica la remisión dialéctica de la que se ha hablado durante todo el capítulo. El texto literario, según esta perspectiva, *es* antes de su escritura. Esto, básicamente, por la activación de la *función-autor* –que sabe qué es lo que va a hacer de su obra y que queda visibilizado como el progenitor de la línea ideológica del texto literario– y del

---

[40] En el fondo del planteamiento se encuentra la dialéctica bajtiniana *forma arquitectónica* y *forma composicional.* La forma arquitectónica es, de manera resumida, el conjunto que compone la visión de mundo, el sistema de valores y los axiomas originarios del autor. La forma composicional es la estructura-género por medio del cual se organizan esos criterios anteriores al texto. Esos contenidos –ideas previas y formas de estructuración de las palabras– resultan ser lo que entiende Bajtín como *contenido.* Para ampliar más sobre esta dialéctica, se puede revisar *Teoría y estética de la novela* de Mijaíl Bajtín.

[41] Perspectiva que también defiende Todorov: "Jamás ha habido una literatura sin géneros; ella es un sistema en continua transformación, y la cuestión de los orígenes no puede abandonar, históricamente, el terreno de los géneros en sí: en el tiempo no hay un 'antes 'de los géneros" (1978, p. 50).

establecimiento de la realidad como aspecto valorativo. La concepción de género no puede funcionar sin el sustento de la noción de sujeto y la de realidad acabada. El sujeto funciona como figura fundante y poder de decisión, y la realidad como el criterio de escogencia de la fórmula. Eso es justamente lo que ha quedado demostrado a partir del análisis y problematización del concepto de NH y de sus instancias contemporáneas.

2.3. Implicaciones generales del campo teórico presentado como racionalidad de la representación

Del panorama descrito anteriormente en el que se presentaron las claves para entender la NH como *forma-calco* de la racionalidad de la representación, se pueden extraer algunas conclusiones.

Primero. Que el concepto de NH, en términos epistemológicos, no queda expuesto únicamente desde su función operativa en cuanto género –una categoría de análisis en el conjunto de la teoría literaria o un perfil para la escritura– sino, además, como un dispositivo que pone a funcionar transparentemente ciertos conceptos y herramientas de la racionalidad de la representación por los que juzga *el ser* y el *deber ser* de los textos literarios.

Segundo. Que las categorías NNH, NHP y NH accionan en la base mecanismos similares para la justificación de la mirada sobre la literatura como representación. Con respecto a la NNH y la NHP se intentó mostrar que, a pesar de que desde esos registros teóricos se admite la parodia y la ironía como nuevas formas de relacionamiento con la realidad, se justifica finalmente la remisión dialéctica a un objeto localizado por fuera del lenguaje para el análisis literario. La parodia y la ironía, en tanto juegos del lenguaje sobre un objeto preexistente, justifican la vuelta a un objeto primario para la explicación del sentido y la estructura de la unidad discursiva.

Puede decirse, además, que la novedad principal que se ofrece en estos campos teóricos se encuentra en el cambio de la concepción de historia, pero no en un cambio en el concepto de la escritura literaria. La literatura, según el enfoque político y moral que se logró mostrar, sigue funcionando como marco para la reconstrucción de los hechos del pasado. Al texto literario se le puede seguir interrogando desde un régimen de verdad –de allí, la justificación de la literatura como ideología: lucha política, compromiso ético–.

Tercero. Que en este tipo de teoría, gracias a una división de tipo ontológico, es operada la dialéctica realidad/ficción como matriz para el análisis literario. Según el esquema de este tipo de análisis, el lenguaje que aparece en el texto literario no se basta a sí mismo para mostrar su orden y distribución. Al contrario, se asume que siempre remite a otro espacio fuera de él que lo origina y lo explica (mito como forma analítica). La ficción queda así entendida como el correlato de una realidad que es objetivable, una producción de segundo orden. De ese modo, a los ojos del teórico, la ficción y la realidad resultan perfectamente diferenciables en el texto literario: la realidad como elemento positivo –comprobable empíricamente, verdad fundante, síntesis total de un pasado– y la ficción como la herramienta para la generación de imágenes a partir de la base objetiva.

Cuarto. Todo el sustento del género como categoría esencial de la literatura se encuentra en la racionalidad de la representación. En este capítulo se hizo un esfuerzo por mostrar las reglas de formación y los modos de emergencia del género como proyección de los postulados modernos –indispensabilidad de la teoría, sujeto y realidad–. De esa forma quedó demostrado, atendiendo a la hipótesis central de este trabajo, que el enunciado según el cual un texto pertenece *per se* a una estructura de género literario –desde la cual se explica su origen y su sentido– es una *forma-calco* que tiene vigencia únicamente en el campo de posibilidades abierto por la racionalidad de la representación literaria.

Quinto. Que la NH, la NNH y la NHP, como *formas-calco* de la racionalidad representacional, ponen su confianza en la naturalidad del género como forma absoluta y única de análisis del texto literario. De esa confianza emerge la normatividad y la sistematicidad de las rejillas de análisis propuestas que direccionan condicionalmente las formas de *decir* acerca del texto literario –límites acerca de lo que se puede decir y lo que no respecto a la literatura–. En ese sentido, desde esos registros genéricos no se ven problemáticos ni arbitrarios los conceptos de sujeto moderno y de realidad absoluta; por el contrario, los naturaliza y aboga por ellos como justificación necesaria. Así, puede decirse que en ese campo teórico se hace transparente la forma por la cual queda condicionado el relacionamiento directo de la teoría con el texto literario; queda disimulado el movimiento por el cual la teoría se entiende como correlato necesario –positividad de una segunda palabra que juzga a toda costa el fenómeno literario–.

Ahora sí, con ese panorama presentado a partir del cual quedaron expuestas las formas de materialización de la racionalidad de la representación, se puede volver a *La carroza de Bolívar*

para evaluar los caminos y las implicaciones de una mirada no representacional. Ese será el trecho final de este trabajo.

CAPÍTULO III

LA CARROZA DE BOLÍVAR COMO DETONACIÓN E ILUSTRACIÓN DE UN PROBLEMA CRÍTICO

> *Sólo la ausencia pura —no la ausencia de esto o aquello, sino la ausencia de todo, en la que se anuncia toda presencia— puede inspirar, dicho de otra manera, trabajar, y después hacer trabajar. El libro puro está naturalmente vuelto hacia el oriente de esta ausencia que, más allá o más acá de la genialidad de toda riqueza, es su contenido propio y primero. El libro puro, el libro mismo, debe ser, por virtud de lo que es en él más insustituible, ese «libro sobre nada» con el que soñaba Flaubert. Sueño en negativo, en gris, origen del Libro total que obsesionó otras imaginaciones.*
>
> **Jacques Derrida**
> *La escritura y la diferencia*

A este tercer capítulo se llega con el desmantelamiento de la categoría NH –por ende NNH y NNP– como única forma de análisis del texto literario. La ponderación de *La carroza de Bolívar* desde su vocación histórica –presentada en las primeras páginas del capítulo I– queda injustificada e inoperante ante una analítica que elida la idea de sujeto consciente y de realidad absoluta como formas de análisis de los textos literarios.

Teniendo ya ese mapa del accionar teórico, el propósito de esta tercera parte es proponer una crítica a la racionalidad de la representación a través de la presentación de un modelo analítico de la escritura como forma de la voluntad de poder y como potencia para la creación de simulacros. El objetivo es establecer un mapa de contraste de dos formas particulares de asumir la escritura –representacional y no representacional– y mostrar las eventuales consecuencias que podría tener para las formas de lectura de *La carroza de Bolívar.*

Para tal efecto, este último capítulo se dividirá fundamentalmente en dos partes. En primer lugar, se hará una revisión de algunos aspectos de la crítica literaria sobre *La carroza de Bolívar* para mostrar sus modos de funcionamiento en el marco de una racionalidad de la representación literaria (presentación para apuntalar lo esbozado en el apartado 1 del capítulo II). Este ejercicio se hará principalmente desde el análisis de algunas columnas de revistas especializadas en arte y de trabajos académicos sobre *La carroza de Bolívar* y Evelio Rosero[42].

En segundo lugar, a partir de la crítica a estas *formas-calco* de análisis se presentará un camino para la reflexión sobre –y desde– una vía no representacional de la literatura y de la crítica literaria. Esta reflexión se hará a través de las propuestas de Friedrich Nietzsche, Maurice Blanchot, Jacques Derrida y Gilles Deleuze, quienes proponen, desde una analítica posestructural, una perspectiva que fragmenta los criterios modernos y representacionales de sujeto y realidad para el análisis del fenómeno literario. En el marco de ese ejercicio crítico será expuesto el ejercicio de la escritura como potencia para la creación de las formas de lo real[43].

Esta presentación estará acompañada de la reflexión sobre las imágenes y las problemáticas que ofrece *La carroza de Bolívar* como campo ilustrativo del problema crítico-teórico. Se espera que la novela alumbre algunos caminos que serán útiles para establecer una analítica no representacional de la literatura.

Por lo tanto, así entendida, esta aproximación no tendrá por fin hacer un ejercicio de análisis literario sobre la novela sino, más bien, hacer visible algunos problemas que emergen en las posibilidades de su lectura. Esto porque, como se advirtió en las primeras páginas del trabajo, *La carroza de Bolívar* es asumida aquí, más que como un objeto susceptible de interpretación literaria, como un detonante y una posibilidad para el análisis de las formas bajo las cuales la crítica literaria asume –o podría asumir– la literatura.

---

[42] Respecto a la escogencia del corpus crítico para el análisis, se considera en este trabajo que los comentarios de revistas especializadas en literatura, las entrevistas culturales, las tesis académicas y los estudios no académicos son una fuente potente para evidenciar los calcos de la mirada representacional en literatura.

[43] Como advertencia metodológica hay que mencionar que en la presentación de las propuestas de estos autores se harán visibles las concordancias –puntos de encuentro, conceptos familiares– antes que las discrepancias. Lo fundamentalmente común de ellos, como se espera mostrar, es la potenciación de una vía no representacional para la lectura de los textos literarios.

1. Las *formas-calco* para el análisis de La carroza de Bolívar

Sobre *La carroza de Bolívar* se han posado distintas miradas que obedecen, cada una, al propio campo de posibilidades que ofrece su tipo de teoría. Pese a que cada ángulo de visión ofrece matices distintos acerca de la composición y del interés de la novela, lo que se puede analizar de manera general es que hay un campo privilegiado en la teoría para su análisis. Este lugar privilegiado, que se podría decir hegemónico –un calco regularizado–, atribuye a la novela características que condicionan la mirada a una serie limitada de posibilidades. Así, en general, los registros de análisis de la novela se restringen a comprenderla fundamentalmente desde tres vías: la primera, como un "ejercicio de memoria", segunda, como "develación de la verdadera historia colombiana" y tercera, como "reflejo de la identidad de los colombianos". Vías que, según lo revisado en el segundo capítulo de este trabajo, son potenciadas por una racionalidad de la representación.

En primer lugar, *La carroza de Bolívar* se ha leído como un mecanismo para el reconocimiento y la reflexión de los hechos históricos que han afectado a Colombia. Así, se ha entendido como una herramienta para el fortalecimiento de la memoria colectiva del país y como una excusa para la reflexión de las formas de proceder en el futuro. *La carroza de Bolívar* se constituye así en una herramienta fundamental para entender lo que ha sido Colombia y las salidas postreras para evaluar el conflicto.

Armando Montenegro, en la revista *Semana*, dice:

> Con el tiempo se sabrá si la reflexión inducida por el libro de Rosero —un homenaje a José Rafael Sañudo— fue sólo un último vistazo crítico del pasado, una pausa en la ruta de Pasto hacia la modernidad y su homogeneización con el resto de Colombia, inmediatamente antes de cruzar definitivamente el umbral que conduce, sin remedio, hacia un futuro aligerado del peso de una historia que muchos han querido olvidar. (2012)

Según esto, la novela se entiende como un mecanismo útil no sólo para la evocación del pasado y su reflexión sino, además, como una forma de entender los problemas del presente y actuar sobre el futuro. En cuanto "reflexión" de Rosero, resulta un paisaje de la estructura social colombiana y una posibilidad para rememorar aquello de lo que se ha querido olvidar el pueblo colombiano. Su función, en cuanto artefacto de la memoria, es la vindicación de ciertos aspectos que se deben reconocer como pasado. Su dimensión política se abre cuando pone a disposición

de sus lectores la posibilidad de reivindicar lugares oscuros de su historia y de su esencia. Sin esos lugares de la memoria, el presente no podría entenderse. A esto último alude también Cristian Valencia en la revista *Arcadia*:

> Y por eso, precisamente, es tan valiosa –¿valiente?– la última novela de Evelio Rosero: *La carroza de Bolívar*. Porque vindica la memoria de Rafael Sañudo y, de paso, la memoria de todo el pueblo pastuso, acusado en todos los estrados de pro monárquico, afecto a la causa del rey de España, cuando se libraban todas las batallas independentistas en este continente. (2012)

La función vindicativa de una memoria que debe recuperarse pone a operar también un sistema de vindicación de la verdad histórica. De esta forma se anuncia –y casi que se impone– al lector de *La carroza de Bolívar* que encontrará desenvuelta una verdad. La literatura, vista desde este campo, que planteada como una fuente política para saber lo que se fue y responder a las demandas del presente.

Este aspecto de la vindicación de la memoria se conecta con el segundo lugar de la crítica sobre la novela: su compromiso político con la historia. *La carroza de Bolívar* se ha definido también desde su compromiso de develación de la verdadera historia del pueblo pastuso. Allí, el lenguaje, tal como se entiende en el campo de la crítica de la representación de la literatura, se presenta como fundamentalmente comprometido.

Una de las figuras que circunda la obra y que, atendiendo a lo revisado en la primera y la segunda parte del trabajo, complementaría su "sentido" y su "intención" es la figura del autor[44]. En varias publicaciones, desde entrevistas hasta artículos propios, Rosero ha ponderado la novela como una potencia de denuncia y de develación de la verdad. En cuanto autor, dice, está llamado a ejercer la escritura desde su dimensión política. Esta es una declaración de Rosero en la revista *Credencial*:

> Ese era un tema sobre el que tarde o temprano tendría que escribir. Ahora siento que he saldado un compromiso con mi propia responsabilidad de escritor […] No es un libro 'antibolivariano', como han pretendido hacer creer sus detractores. Es, sencilla y únicamente, una obra veraz. (2012)

[44] Hay que mencionar en este punto que la figura de Rosero es híbrida: funge como escritor de la novela, pero, sobre todo, como crítico de su propia obra.

En ese orden, lo que conjuga la novela no es solamente un interés literario sino, además, un interés ideológico y político. Revela, a través de un ambiente ficcional, la posible verdad sobre Simón Bolívar: "Quiero decir, la novela aprovecha todo, lo que se oyó y lo que se leyó, y confabula, al final, todo un universo representativo de lo que pudo ser la verdad" (Valencia, 2012).

De esta manera, Rosero promulga una reflexión de orden político. Su literatura no está destinada a un puro goce estético sino, sobre todo, a una reflexión política. La novela, más allá del recreo ficcional, es la herramienta para aclarar dudas del pasado y postular vías para la superación del conflicto colombiano; conlleva así, como se revisó en el segundo capítulo, una responsabilidad frente a la forma del uso del lenguaje en la novela. Dice Rosero en una entrevista del 2012 para *El tiempo:* **"**Yo invito a una reflexión sobre nuestro pasado, y estoy dispuesto a oír cualquier otra reflexión, por más opuesta que sea. Solo de ese modo, escuchándonos, podremos lograr algo distinto a lo que ahora vivimos" (Ortiz, 2012).

Así, en el orden de establecer claridades sobre el pasado, lo que intenta Rosero, según dice, es sacar a la luz figuras que han sido desconocidas y atacadas. De esta forma, logra una operación en la que pone en tela de juicio las figuras de los vencedores para promover los verdaderos escritores de la historia:

> Sañudo es, sobre todo, un historiador veraz. Es objetivo […] No es un historiador medroso, no se dedica a excusar a Bolívar y a inventar un mito. Sigue paso a paso la historia. La inteligencia de un historiador se demuestra a la hora de la interpretación de esos pasos. (Valencia, 2012)

A través de la novela, presentada dentro de ese régimen, queda expuesta la desconfianza hacia la historia oficial y se abre, en consecuencia, la posibilidad de reivindicación a través de una escritura verdadera. La labor de la novela se justifica a través de la jerarquización de los tipos de escritura: atacar una escritura falsa por medio de una verdadera. Dice Vanegas en *Héroe, historia y farsa en* La carroza de Bolívar *de Evelio Rosero* (2013):

> La novela parece arrogarse el poder de quitar la máscara al rostro de la historia para develar la verdad que se esconde tras ella. Y en el juego de roles, entre el rostro y la máscara, se define la humanización del discurso histórico, de un devenir más cercano a la realidad caótica de la Independencia que la que proclama la Historia de las altas academias. (p. 136)

Este último aspecto de develación de la máscara se conecta con la tercera vía según la cual la novela revela las formas íntimas de la identidad colombiana. Al parecer, una de las premisas regularizadas en el campo de análisis de esta novela es que la obra literaria es coyuntural y que, como tal, habla a un público focalizado. Desde esa perspectiva, además de develar una cierta máscara del pasado, *La carroza de Bolívar* queda postulada como una potencia para desenmascarar la esencia de una identidad colombiana. La novela no sólo aborda y reflexiona sobre un conflicto histórico y de un personaje controvertido sino además da luces sobre la generalidad de la vida del colombiano. Dice Cristian Valencia:

> Pero *La Carroza de Bolívar* no es una novela sobre la vida de Bolívar, aunque ese sea el trasfondo; es sobre la mentalidad de nosotros los colombianos, que nos vamos a las armas por un mal recuerdo, por una hipótesis, por una canción. (2012)

Así, queda allí operada claramente la paradigmática representacional según la cual el texto literario es un segundo objeto respecto a la realidad precedente. Esto queda evidente por tres aspectos: primero, la potencia adjudicada a la literatura para hablar de lo real absoluto, cercada por la potencia del juicio y de la reflexión del pasado; segundo, la potencia para conjugar, reflexionar y mostrar el espíritu colectivo de una época; y tercero, la legitimación de la voz del autor como figura de juicio y como evaluador de la realidad. Estos juicios permiten postular *La carroza de Bolívar* como una radiografía y una reflexión sobre el ser colombiano. Dice Vanegas:

> En síntesis, *La carroza de Bolívar* genera otras miradas acerca de la historia del país. Surcada de ficción pero atiborrada de realidad, se sostiene como periplo para retrotraer la memoria y reconocer el trauma sobre el que se ha construido la identidad colombiana. (p. 145)

Desde este aspecto queda evidente una preocupación por revelar, a través de la escritura, ciertas características propias de la identidad y ciertos problemas nacionales. La novela, entendida desde este paradigma teórico, tiene la potencia de representar el conjunto de la identidad nacional y hacer un ejercicio hermenéutico con su pasado. Su poder radica en la capacidad de organizar y narrar el pasado, diagnosticar el presente del país y preparar salidas para el futuro. La ficción no sólo recrea la realidad sino también teje una crítica de orden moral del accionar político del país y de los sentimientos colectivos que esto genera. Por lo tanto, conmina a la reflexión de sus lectores. Dice Ramiro García en *Análisis de lo siniestro en* La carroza de Bolívar *de Evelio José Rosero* (2014):

> Se defiende la siguiente tesis: el autor realiza una alegoría en la que se puede interpretar que en la sociedad y la historia colombianas hay algo siniestro […] Ajustada a la tesis se plantea la discusión de la forma en la que es construida la trama, para generar el efecto siniestro al interior de la obra, en su literalidad, pero también como efecto percibido por el lector, que ve correr el velo y se encuentra con una realidad que no le es ajena. (p. 7)

En resumen, desde estos tres aspectos se revela que en la escritura se ponen unas demandas que apuntan a la reivindicación de una verdad y una delegación de su búsqueda por parte del escritor. Al establecer el criterio de una verdad oculta y de un operador que la saque a la luz, se activa la racionalidad según la cual la literatura es una representación, en distintos niveles, de la realidad operada por un sujeto[45].

Queda expuesta también, tal como se presentó en el capítulo anterior, la activación de la *función-autor* para el análisis dela novela. Evelio Rosero queda posicionado como el "genio" –tal como el romántico revisado en el capítulo I– que es capaz de presentar, a través de la literatura, el conjunto organizado de la realidad. Su papel, así expuesto, se entiende como una especie de función pedagógica: capacidad para "mostrar", "presentar", "reflexionar" e "inducir". Su novela se convierte en un modo de enseñanza para el lector respecto a temas como la violencia, el conflicto armado, la corrupción en las instituciones, etc.

Esta labor de formación empata perfectamente con la potencialidad adjudicada a la novela para desenmascarar una verdad. Dado que hay un contenido oculto o, por lo menos, impensado, se requiere de un sujeto que pueda sacar a flote lo fundamental. La novela queda revelada en su facultad política: la denuncia de un encubrimiento por la historia oficial. Allí opera la verdad como garante de la historia y el autor como revelador: "En síntesis, si el carnaval es máscara y es el rostro lo que se trata de determinar quitando la máscara, la novela de Rosero obedece al

---

[45] Esta conjetura ahora merece por lo menos una aclaración:
En el conjunto de las teorías de la literatura, en su desarrollo histórico, se pueden rastrear los tipos de configuraciones específicas de la relación jerárquica entre texto literario y realidad. Dicha relación, en la que se sugiere que la realidad precede al texto literario, ha sido explotada y llevada a su máximo término, sobre todo, en la teoría sociológica de la literatura. Pierre Zima, en *Para una sociología del texto literario* (2010), presenta un panorama de los diferentes matices de esta relación planteados desde la sociología de la literatura. En *De la estructura textual a la estructura social*, Zima desarrolla un recorrido por medio del cual, entre otras cosas, explica los modelos de representación que van desde Mijaíl Bajtín (pasando por Georg Lukács y Lucien Goldmann) hasta Roland Barthes y Julia Kristeva. Este texto resulta interesante para distinguir los matices de las formas de representación en cada una de las escuelas teóricas. Además, es útil para entender, como se dijo respecto a la herramienta racionalidad, que la mirada representativa no es susceptible de ser entendida como un bloque sistemático continuo sino como remanencias dispersas en discursos aleatorios.

proceso de quitar la máscara, de recuperar en algo lo humano esencial de la historia y el héroe" (Vanegas, 2013).

Desde este panorama se puede ver finalmente, a través del corpus presentado, el diálogo estrecho entre la crítica literaria sobre *La carroza de Bolívar* y los presupuestos de la racionalidad de la representación presentados en el capítulo II. En primer lugar, se ve claramente la activación del calco de la figura del autor y de la realidad en cuanto absoluto como principales mecanismos de análisis. En segundo lugar, como se dijo anteriormente, queda evidente que esta lectura "privilegiada" de la crítica literaria sobre *La carroza de* Bolívar se ha hegemonizado posibilitando o distribuyendo las *formas de decir* sobre la novela. En tercer lugar, puede decirse que, al parecer, la activación de estas categorías –y, más allá, la potenciación de una paradigmática representacional– ocurre transparente o disimuladamente en el ejercicio crítico; dicha transparencia, como se intentó visibilizar a través del concepto de racionalidad, se muestra atemporal y puede aparecer en cualquiera de los registros o campos de acción de la crítica.

En lo que sigue, se presentará un camino para la lectura no representacional de la literatura a través de la reflexión sobre una analítica que prescinda de la realidad y del sujeto como formas explicativas. Como se anunció en el comienzo, este ejercicio se hará a través de Friedrich Nietzsche, Maurice Blanchot, Jacques Derrida, y Gilles Deleuze, además de los análisis de las imágenes de la novela que puedan servir para el desarrollo del problema.

2. El juicio literario de *La carroza de Bolívar* como acecho de la exploración crítica

Del panorama hasta ahora presentado sobre la racionalidad de la representación y de su materialización en la crítica que ha analizado *La carroza de Bolívar* queda evidente al menos un fenómeno que resulta interesante y susceptible de análisis. Por un movimiento extraño, la crítica literaria que ha analizado la novela parece heredar las mismas preguntas y problemáticas evidentes en los personajes de *La carroza de Bolívar* respecto a la verdad de la figura de Simón Bolívar: ¿Cuál es la verdadera figura del libertador: la oficial o la para-oficial?, ¿quién es el historiador que acierta: Rafael Sañudo o los múltiples escritores que convergen en

la benignidad del "libertador"? ¿Cuál es la verdad de la historia de Colombia en el contexto de la batalla de Bolívar?

En *La carroza de Bolívar* se presenta la historia de la lucha de Justo Pastor Proceso López por mostrar, a través de una gigantesca carroza de carnaval, el verdadero rostro de Simón Bolívar: un hombre cobarde y violento que pasó por la historia oficial como un hombre culto y valiente. Ocultado por siglos en los libros y monumentos de la oficialidad, Simón Bolívar es para Justo Pastor Proceso la mentira más grande y vilmente naturalizada en la historia del país. Su obsesión a lo largo de la trama queda evidente en la búsqueda de la forma más expedita y contundente para mostrar a sus coterráneos el cimiento perverso sobre el cual están construidas su historia y sus costumbres. En el desarrollo se presentan las voces de distintos actores del conflicto que se enfrentan por la defensa de sus posturas ideológicas. Entre ellos se destacan Arcaín Chivo, Belencito Jojoa y Polina Agrado –del lado de quienes recriminan la figura sacralizada del libertador– y Rodolfo Puelles, los hermanos Quiroz y el general Aipe –del lado de quienes defienden a ultranza la imagen oficial de Bolívar–. A lo largo de todo el conflicto –en el que se ve implicada la vida personal de Justo Pastor: su desastrosa vida familiar, sus dinámicas profesionales, sus relaciones públicas en Pasto– se ve la tensión de dos fuerzas de lucha que no descansan hasta estatuir la que ellos creen la versión verdadera de uno de los mitos fundacionales de la nación.

De ese panorama es de donde emerge el fenómeno mencionado. Su revisión parte inicialmente de la constatación de que la crítica sobre *La carroza de Bolívar* intenta definir la novela en términos de un régimen de la verdad. Desde ese registro de visibilidad, *La carroza de Bolívar* anuncia una verdad –en este caso, desde una orilla para-oficial– sobre Bolívar, y en cuanto verdad, debe ser sometida a un análisis de tipo dialéctico. Lo que queda visible es que, igual que Justo Pastor Proceso López –sus amigos y el conjunto de sus perseguidores–, la crítica literaria somete el discurso sobre Bolívar a un régimen sobre el *deber decir*: poder transformador de la verdad en el accionar cotidiano, la revitalización de la memoria y la denuncia política para la búsqueda de la verdad. La verdad que parece llevar la novela y que es vivida fervorosamente por los protagonistas de *La carroza de Bolívar* se traslada al lector crítico de la novela. La efervescencia en la búsqueda de la verdad y la fuerza violenta en los argumentos para su defensa que se logra visibilizar en los personajes se alojan en el campo de la crítica literaria que postula, con la misma vehemencia, la posibilidad de la resolución de una verdad sobre la figura del libertador.

Este panorama muestra que la pregunta por Bolívar, inicialmente presentada en el espacio literario, no queda confinada o hermetizada en el texto, sino que, más allá, detona una problemática que debe ser resuelta por el lector crítico.

La resolución de esa verdad de la novela que irrumpe en el espectro de lo real es la que resultaría problemática en este punto. Problemática en el sentido de que parece estar relacionada con la reflexión sobre las características territoriales del texto literario: dinámica de expansión o contracción de los límites de la literatura. Esta evaluación de la territorialidad correspondería a la reflexión de la literatura en cuanto a su grado de impacto en el espectro de lo real –sus modalidades, sus mecanismos y su funcionamiento–. La pregunta por el espacio literario o la territorialidad del texto apuntaría al análisis de la fuerza de la verdad del texto literario como vector de impacto: reflexión sobre los alcances de lo que se juega en la novela.

En el orden del problema de la territorialidad, la pregunta que parece surgir es: ¿cómo asumir ese fenómeno que queda evidente en la recepción de la novela en orden a la reflexión sobre los límites o potencias del texto literario?

En términos metodológicos hay que decir que la pregunta por la detonación de las problemáticas de *La carroza de Bolívar* hacia la crítica literaria permitiría tejer una especie de diálogo entre dos campos discursivos que, en principio parecen opuestos: texto literario y texto de la crítica. Expuesto de manera más clara, la condición aquí propuesta de que la novela denota una reflexión sobre un problema critico-teórico deja ver, en el fondo, que el propio texto literario estaría hablando de lo que es –o *está* siendo– la literatura. Dado que por la novela, como se mostrará, se pueden iluminar aspectos de la crítica literaria, estarían dadas las condiciones para el desarrollo de una especie de ilustración –como metodología de exposición– de algunos fenómenos propios de la crítica por medio de las figuras y las imágenes de *La carroza de Bolívar*. En este punto, de la mano de Michel Foucault en *De lenguaje y literatura* (1996), se podría decir:

> La escritura hace de cualquier obra, en cierto modo […] un modelo concreto de la literatura. Detenta la esencia de la literatura, pero da de ella al mismo tiempo su imagen visible, real. En ese sentido se puede decir que cualquier obra dice no solamente lo que dice, lo que cuenta, su historia, su fábula, sino, además, dice lo que es la literatura. Lo que ocurre simplemente es que no lo dice en dos tiempos, un tiempo para el contenido y un tiempo para la retórica; lo dice en una unidad. (p. 72)

Como se intentará mostrar, *La carroza de* Bolívar habla, desde esa difícil unidad, de lo que podría *estar* siendo la literatura. Sus figuras, el paisaje del relato y las condiciones de la historia que cuenta podrían iluminar una reflexión sobre las formas de organización de la escritura y de la lectura. De allí que la forma de dilucidación del fenómeno territorial al que se alude parta necesariamente de las propias condiciones que ofrece la novela. Ella dará la paradigmática o la iconología para abordar el problema crítico-teórico planteado.

Entonces, así postulada, la novela aparecerá fundamentalmente como una posibilidad de diálogo con una problemática sobre el arte y la escritura. Es decir, provocará, ante todo, un diálogo de textualidades.

3. El gesto de *La carroza de Bolívar* como voluntad de poder

La carroza de Bolívar aparece, según veo, como una verdad en el espectro de la crítica literaria. Aparece como un vector que quiere derrocar una verdad oficial para imponer, por la escritura, otra que ha sido denostada. La novela, parece innegable, tiene una fuerza potente que arremete contra un significante público: la imagen de Bolívar. Las imágenes que logra, las que destellan un Bolívar concupiscente, veleidoso, bruto, cobarde y ambicioso, terminan por atacar con violencia el conjunto aparentemente estable de la verdad sobre el personaje. El estallido de la imagen junto con el ambiente beligerante propio de la novela hace que la imagen común y ponderada del libertador quede destrozada por una especie de fuerza que ataca por el poderío de la escritura.

Esta fuerza de imposición por la voluntad puede verse en la novela a través de la figura de Justo Pastor –que se espera mostrar como una figura arquetípica del escritor– que, atendiendo a la metodología anteriormente planteada, servirá de ilustración del gesto de Evelio Rosero en cuanto escritor[46].

[46] El cariz de esta metodología de ilustración se irá clarificando a medida de la presentación. Hay que decir ahora, sin embargo, que a través de ella no se intentará postular como iguales dos figuras en dos órdenes discursivos claramente distintos (decir, por ejemplo, que Evelio Rosero y Justo Pastor son lo mismo o, en el peor de los casos, que Justo Pastor es el *alter ego* de Evelio Rosero). La metodología de ilustración es un poco menos comprometedora. Para que se entienda su marco de posibilidades, esta metodología permite un ejercicio similar al que desarrolla Maurice Blanchot en *El espacio literario* (2002) o *El libro por venir* (1959), este es, utilización de algunos mitos griegos (Orfeo o el Canto de las sirenas a

3.1. Relación vida/muerte y voluntad de verdad en *La carroza de Bolívar*

En *La carroza de Bolívar* se hace evidente un problema sobre la imposición de la verdad por la fuerza y sobre su incidencia en la vida de los personajes. En la novela, la existencia de los protagonistas se juega siempre en la relación con lo verdadero: la vida o la muerte giran en torno a la ponderación o desenmascaramiento de la figura de Simón Bolívar. Lo interesante en la dinámica de su búsqueda es que esa voluntad de verdad permea los campos de la vida cotidiana. No sólo en las aulas universitarias o en charlas intelectuales cobra vida la lucha; el problema de la verdad sale por las calles, se viste de blancos y negros, desfila en carrozas y se mezcla con los sudores del carnaval: "Con la carroza de marras, pensaba, Simón Bolívar, simple y llanamente, resultaría divulgado como una fábula, pero una fábula de verdad, hilvanadas cada una de sus más infames y evidentes maniobras" (Rosero, 2012, p. 62).

En esa lucha por la verdad se encuentra inmiscuida la vida de Justo Pastor Proceso López. Su propósito fundamental, después de haber llevado una vida tranquila como ginecólogo reconocido, es develar por cualquier medio la absurda mentira sobre la grandeza del general Simón Bolívar. Lo particular de ese interés de develación es que la verdad no es defendida únicamente por la fuerza o la postulación de argumentos históricos o políticos sino que se sostiene a riesgo de la salud y de la vida misma; la búsqueda de la verdad toca las fibras más sensibles de la vida personal de Justo Pastor y de los demás personajes –la defensa y la difusión de esa creencia motivan al protagonista a vender fincas, sacrificar las relaciones con su familia y participar en peleas que amenazan su integridad–.

En el desarrollo de la historia aparece un Justo Pastor que no quiere vivir con el lastre de una supuesta mentira:

> Se lanzaba a imaginar representadas en tres o cuatro carrozas de carnaval –o una sola, gigantesca- todas y cada una de las más fastidiosas epopeyas de Bolívar, fastidiosas por lo falsas, y porque siendo falsas seguían desbordándose en escuelas y colegios igual que el manantial de la verdad. (p. 62)

Para ello no duda en gastar grandes cantidades de dinero y muchos sacrificios en el pago al maestro Abril, fabricante de una gran carroza que mostraría la vergüenza de la vida de Bolívar,

---

Ulises, por ejemplo) para la ilustración o conceptualización de fenómenos críticos. El ejercicio de la ilustración aparecerá aleatoriamente en el desarrollo del trabajo según se presente su necesidad.

y al maestro Arbeláez, fabricante de los adornos esculturales que muestra los desmanes del libertador:

> Pero él no escatimaría para pagar al maestro Abril lo que se merecía, a Martín Umbría, al escultor Cangrejito Arbeláez, a todos y a cada uno de los artífices. Ya después entenderían ellos qué obra levantaron […] La carroza de Bolívar, la carroza de la historia, de la rabia legítima, estaba a punto. Nadie iba a detenerlo, nadie. (p. 73)

Las convicciones producto de la voluntad de imposición hacen evidente una lucha a muerte por una verdad ideológica, una verdad que descansa no sólo en lo empíricamente comprobable, sino que recae, sobre todo, en una profesión fanática. En la distribución del conflicto se encuentra, de un lado, Justo Pastor Proceso, agitador que contagia y estimula la voluntad de ponderar –seguido discretamente del profesor Arcaín Chivo, amigo suyo y simpatizante de sus ideas, y de los obreros que trabajan alrededor de la carroza de Bolívar– y, del otro, con el mismo cariz fanático y confesional, los estudiantes universitarios bolivarianos –el poeta Rodolfo Puelles, los hermanos Quiroz–, el general Aipe –la cara de la oficialidad militar en la novela– y, en su conjunto, la población conservadora pastusa. En los dos polos de conflicto las voluntades de imposición acarrean consigo desde rencillas personales y violencias simbólicas, hasta agresiones físicas y órdenes de muerte.

Una de las historias que permite ver el escenario del enfrentamiento en detrimento de los anti-bolivarianos es la del nombrado Arcaín Chivo, amigo del protagonista de la novela y viejo profesor universitario. En una universidad pastusa, a comienzos de los años 60, dictando la cátedra de Historia de Colombia, Arcaín Chivo dice haber aprendido una lección: "la de no meterse a bucear con los alumnos en los mares oscuros de la independencia porque no sólo su carrera sino su propia vida correrían peligro" (p. 147). La labor investigativa y la resolución en su presentación trae para Chivo el desprecio de sus alumnos, la sentencia de directivos académicos y el odio de la comunidad pastusa. Incluso, más allá, la violencia ejercida hacia el profesor no queda restringida a un recelo simbólico; Arcaín Chivo es víctima de intimidaciones directas perpetradas por fuerzas bolivarianas que reprueban su verdad sobre el libertador. Dice Arcaín, aconsejando a Justo Pastor:

> Si es que no le machacan los dedos, como ocurrió con ese Vicente Azuero, que publicó en su periódico contra la dictadura de Bolívar. Lo buscó un coronel de apellido Bolívar, a lo mejor otro descendiente agradecido, y le destrozó los dedos con que escribió sus verdades. La

> amenaza era sencilla: quebrar los dedos de quienes escribieran contra Bolívar. Yo mismo he sufrido en carne propia experiencias parecidas, y puedo contarlas, si me lo piden. (p. 110)

Si bien en cada uno de los polos la violencia o la fuerza de imposición se ejercen de distintos modos –una más acérrima que otra–, las dos, por el lenguaje, se autoproclaman como las verdaderas y las redentoras deslegitimando la verdad del vector opuesto.

En la orilla más tranquila del conflicto, aparece la recriminación directa:

> –Mi abuelo siempre habló de Bolívar– dijo. […] –Se la pasaba hablando de Bolívar, pero decía que ese Bolívar había sido un gran hijueputa […] –Y no en Pasto sino en todo el país […] El abuelo nos decía que Bolívar siempre fue un gran hijueputa, en cualquier tierra que pisara. (p.69)

Este tipo de apreciaciones abundan en la sociedad pastusa que recuerda con odio el paso de Simón Bolívar en la llamada navidad negra. Relatos como los de Belencito Jojoa y Polina Agrado –historias de una violación–, ancianos de la ciudad, muestran los vejámenes de que fueron objeto sus familias en los años de la gesta libertadora. Estos relatos, potenciados luego por Justo Pastor y Arcaín Chivo, quedan convertidos en un lugar de verdad que puede irradiar la historia de su pueblo.

En la orilla más férrea y violenta también aparecen relatos de desprecio hacia la verdad alternativa emergente. Los hermanos Quiroz –estudiantes bolivarianos–, acompañados de algunos simpatizantes, justifican a toda costa la ponderación de un Bolívar benigno y justifican sus acciones como propósito legítimo para el nacimiento de la patria. Su voluntad de verdad se sustenta en la regularidad de la historia oficial; una historia incuestionable por la cual adviene necesariamente el rostro legítimo del ídolo. Si de un lado aparece la recriminación simbólica hacia Bolívar –denunciado como iracundo, cobarde, ambicioso y vanidoso por la escritura y en el proyecto de carroza–, de otra parte emerge una defensa agresiva del mito fundacional. Dicen Quiroz y Puelles, estudiantes bolivarianos:

> -¿Qué hacemos con la historia?- dijo Puelles-. No se sabe quiénes son y quiénes no son.
> -Nosotros por lo menos no sabíamos de esos fusilamientos, ¿ustedes?
> Hubo un silencio como una guillotina que Enrique Quiroz se apresuró a sortear.

> -Si Bolívar los fusiló, o los sableó, o los picó, fue porque se lo merecían –dijo-. No se puede poner en tela de juicio a Bolívar. (p. 266)

Esta concepción (posibilidad) de la ponderación definitiva del cariz de Bolívar es la que permite que todo vector de verdad que esté en contra del vector propio sea atacado con violencia simbólica y física. De esto puede dar muestra también el juego de la escritura inaugurado por José Rafael Sañudo, el escritor oficial de la para-historia bolivariana en la novela, en el que, tras haber publicado su libro *Estudios sobre la vida de Bolívar*, recibió voces de condenación a la horca y epítetos censorios: "pastuso retrógrado, teólogo hirsuto, prosador enrevesado y vejete casuístico" (p. 60); o el asalto al taller del Cangrejito Arbeláez, escultor pastuso en la novela, en el que estudiantes bolivarianos intentan frustrar el develamiento de la forma de muerte de Francisco Piar por órdenes del libertador: un modelado escultórico para el proyecto de carroza atacado por encapuchados armados:

> Le confieso, doctor, que es la primera vez que me roban de semejante manera: a golpes, como si además de robarme me odiaran, ¿le hicieron daño?, eran cinco, a duras penas pude detenerlos, querían incendiar el taller, traían un bidón de gasolina […] El taller yacía patas arriba, las esculturas desperdigadas, partidas por la mitad. (p. 104)

Ahora bien, de todas formas, de este panorama del conflicto, lo que queda visible en el contexto de la voluntad de ponderar, antes que la solución o síntesis de la verdad sobre el cariz de Bolívar, es el propio gesto de imposición. Lo único que queda evidente de ese panorama en toda la novela es la violencia en la búsqueda. La resolución del choque de las voluntades –es decir, la confrontación para su síntesis–, como se verá más adelante (apartado 4.2.1.), queda aplazada por el combate.

3.2. La escritura de Rosero como forma de la voluntad de verdad

Retomando la línea dibujada en los capítulos anteriores (fundamentalmente el aparte número 1 de este capítulo), se podría decir que la principal fuente que sustenta el destello y la fuerza de esas imágenes –quien materializa esa voluntad de imposición de la verdad– es el artista escritor. Dice Evelio Rosero: "Por supuesto que hoy en día hay Bolívar para todos los gustos e ideologías (de eso se encargaron precisamente sus "historiadores"), pero Bolívar hubo uno solo" (Rosero, *Revista Arcadia*, 2017).

No hay que recabar mucho en este aspecto. Ya se ha mostrado, tanto desde una vía teórica –como categoría principal de la racionalidad de la representación– como desde una práctica, la fuerza de voluntad del autor para pasar por verdad su escritura. A través de la vía práctica se mencionó que Rosero entendía su novela como una potencia para la denuncia, como una forma de reflexión fundamentalmente política, como una obra veraz –como representación de la verdad– y como una suerte de réplica ante los melindres de los historiadores que alaban a Bolívar.

Esa demostración en los anteriores apartados resulta suficiente para evidenciar el gesto de voluntad impositiva de Evelio Rosero.

3.3. Ilustración por la novela de los gestos de la voluntad de verdad

La figura de Justo Pastor –y la de sus secuaces– en la novela puede ilustrar el gesto de Evelio Rosero a través de la voluntad de ponderación de la verdad. Justo Pastor, en su beligerancia por mostrar la verdad del libertador, revela el esquema o la paradigmática del escritor: mecanismo de defensa a ultranza de su posición frente a lo que toma por verdad[47]. Esta ilustración se podría sustentar en dos niveles: uno conceptual –claramente en los dos campos se defiende lo mismo incluso con los mismos argumentos–, y otro procedimental –en los dos órdenes se defiende la verdad teniendo como margen o campo de acción la escritura–. Tanto en Justo Pastor –y los demás personajes– como en Evelio Rosero queda evidente la legitimación del poderío de la verdad por la operación de la escritura. Rosero, en una vía doble: como operador propio de la escritura y como lector que confía en la escritura de José Rafael Sañudo; Justo Pastor, de una manera similar: como un escritor –aunque frustrado– y como lector de Sañudo. Este aspecto de la ponderación por la escritura se revisará más adelante; por ahora, lo que interesa argumentalmente es el gesto de la imposición.

Ahora bien, en este punto, para efectos de la comprensión de esa ilustración en los dos niveles textuales, se puede sumar un vector que iluminaría esos gestos como mecanismos de la

[47] Este ejercicio de ilustración va permitiendo visibilizar la novela como un objeto autónomo que no remite a su autor para *ser*. Lo que se quiere mostrar, al final, es que la novela, independizada de su autor, se convierte en una forma paradigmática que habla sobre la literatura.

ponderación de la verdad. Este vector, retomado del campo de la filosofía, brindaría un campo analítico para comprender con cierta profundidad el modo de funcionamiento de la verdad.

Así, por la violencia y la fuerza de imposición del deseo manifiesto en el panorama presentado, es posible que el concepto de voluntad de poder planteado por Friedrich Nietzsche tenga que ver con el panorama descrito sobre Justo Pastor y Evelio Rosero. Para su comprobación, se hará una revisión muy breve del concepto para señalar de allí algunos caminos.

Para Nietzsche hay algo de común en todos los hombres: el instinto de dominación, de poderío, de apropiación. Para una filosofía del instinto, la voluntad de poder resulta ser el máximo grado de excitación o de placer para el hombre por la exposición de su fuerza. Dice Nietzsche en *Voluntad de poder* (2006b):

> La fuerza se manifiesta como sentimiento de soberanía en los músculos, como agilidad y placer en los movimientos, como danza, ligereza, ritmo rápido; la fuerza deviene del gozo de mostrar esa fuerza, convirtiéndose en un ´golpe de bravura`, una aventura, una intrepidez, una indiferencia hacia la vida y la muerte. (p. 527)

Esta voluntad se presenta fundamentalmente como una excitación de las fuerzas del hombre para acrecentar su poderío sobre las cosas; es intensificación, desbordamiento, exceso. Queda expresa en el deseo de mandar y no de obedecer sobre lo que ve: voluntad de postular y de dominar. Su materialización se da, según Nietzsche, por la fuerza de la interpretación: necesidad del hombre de hacer aprehensible y dar claridad a las cosas del mundo:

> [La voluntad de poder como ejercicio de] Esquematizar, imponer al caos regularidad y formas suficientes de manera que satisfaga nuestra necesidad práctica. En la formación de la razón, de la lógica, de las categorías, la necesidad ha sido determinante: [deseo] de esquematizar con el objetivo de comprender, de calcular... poner en orden, proyectar lo similar, lo igual. (p. 579)

El deseo del hombre según esa voluntad no es estrictamente deseo de conocer lo que lo rodea sino, fundamentalmente, ejercicio de sumisión y de autoridad. Para Nietzsche, la voluntad es ejercicio de la delimitación y atomización para el establecimiento de un señorío. Así, en cuanto lucha, es el enfrentamiento de una verdad débil contra una vigorosa: fuerza sobre debilidad, salud sobre la enfermedad, lo activo contra lo pasivo. La voluntad de poder es desborde, embriaguez: "aumento de sentimiento de poder; la interior necesidad de hacer de las cosas un

reflejo de la propia plenitud y perfección" (p. 327), que, en todo caso, quiere aumentar el poderío: aumentar el ámbito de poder por medio de la determinación y la subyugación de las cosas.

Este deseo fisiológico, erótico y violento de dominación se intensifica por la búsqueda de la verdad. Para Nietzsche, la voluntad de verdad es una voluntad de poder: "'Verdad` — voluntad de dominar la multiplicidad de las sensaciones —alinear los fenómenos bajo determinadas categorías— en esto partimos de la creencia en el ´en-sí` de las cosas (tomamos los fenómenos como reales)" (2006a, p. 261). Verdad que, asida por el hombre, estimula el placer, la alegría y el orgullo.

Ahora bien, Nietzsche, en el desarrollo de su reflexión, determina muchas formas de materialización de la voluntad de poder. Entre ellas, para interés en este trabajo, postula al arte como la voluntad de poder por excelencia. En el arte, según Nietzsche, se dan las condiciones necesarias para que el artista –un dios infante– ejercite su voluntad de dominio de la realidad. El artista aparece allí como un operador de la fuerza que, por el arte, es avasallante y placentera:

> Todas las artes actúan como sugestiones sobre los músculos y sobre los sentidos que en el hombre artístico tienen una actividad primordial; pero nunca hablan más que a los artistas, hablan a esta especie de delicada movilidad del cuerpo. Todas las artes también tienen un efecto tónico, aumentan la fuerza, aumentan el placer (el sentimiento de fuerza), excitan todos los más sutiles recuerdos de la embriaguez. (2006b, p. 535)

El artista aparece como una expresión de una voluntad victoriosa. Una victoria que pondera y que subyuga. Su fuerza es un deseo violento, una coordinación armónica para aumentar su poderío a través de la verdad. Para el artista el lenguaje es pura potencia de construcción, de desbordamiento. La voluntad resulta ser la evidencia de la embriaguez y el deseo de irradiación de la fuerza:

> El arte nos recuerda con frecuencia estados de vigor animal; por un lado, hace gala de una superabundancia y exceso de corporalidad floreciente en el mundo de las imágenes y de los deseos; por otro lado, encarna una excitación de las funciones animales, por obra de imágenes y deseos de la vida más intensa: una elevación del sentimiento vital, y, por consiguiente, un estimulante de este sentimiento. (2006b, p. 529)

Este es, en sus términos más generales, el campo que amplía el campo de visibilidad de la ilustración antes descrita. En los dos campos discursivos se ve, tal como se presentó, esa voluntad de poder como mecanismo para la ponderación de una imagen verdadera de Bolívar.

Respecto a la figura de Justo Pastor y de los personajes de la novela, puede decirse que se hace manifiesta la lucha y el deseo de imposición violenta de la verdad para la esquematización de lo real o consecución de fines prácticos: en Justo Pastor y Arcaín Chivo queda expreso el deseo de cambiar la cosmovisión política de un pueblo; en los estudiantes bolivarianos aparece el afán de la consolidación de una milicia revolucionaria urbana; en el general Aipe surge el deseo de estabilización de una incipiente rebeldía en el pueblo pastuso. Estos personajes, cada uno desde su postura, no toleran una imagen difusa de Bolívar; en ellos queda evidente una necesidad de completitud y de totalidad: "Es la memoria de la verdad, que pugna por imponerse tarde a temprano. Corrigiendo el error histórico, denunciándolo, se corrige la ausencia de memoria, una de las causas de este presente social y político fundado en mentiras y asesinatos" (Rosero, 2012, p. 126).

Respecto a Rosero, el paradigma de Justo Pastor en *La carroza de Bolívar* es útil para mostrar su propio mecanismo de ponderación. Él no tolera una imagen difusa de Bolívar; al contrario, considera que puede lograrse una imagen acabada, completa y veraz. Rosero cree, y de esto es ilustración Justo Pastor, que puede alcanzar la verdad y trasmitirla por obra de la escritura.

En relación con la voluntad de poder postulada por Nietzsche, Rosero queda presentado en su capacidad de ponderar y conquistar una verdad. Aparece en él, tal como en el concepto de la voluntad nietzscheana, un instinto de dominación y de apropiación de la figura de Bolívar. Desde ese marco también se hace visible el deseo de claridad, de organización y de sistematización del objeto con fines prácticos; fines que se pueden leer en Rosero desde las tres formas en que, según se presentó, se ha leído la novela: ejercicio de memoria, develación de la verdadera historia colombiana y reflejo de la identidad de los colombianos.

Esta ilustración, puesta en diálogo con la voluntad de poder, deja ver a Justo Pastor y a Rosero, por su creencia en la verdad por la fuerza del arte, como diciendo: ¡Allí está el verdadero Bolívar! Ese vector de la voluntad, por su fuerza y vigor, por el exotismo y la exuberancia, pondera el verdadero rostro del libertador. Rosero y los que operan la verdad en la novela dicen: ¡Así es la realidad!

3.4. Fuerza centrípeta en la resolución de la crítica

En ese panorama, poco controvertible resulta lo fáctico de la figura del artista como embriaguez y exceso. Es inevitable evidenciar el gesto de la imposición. La figura de Rosero, en cuanto artista, sujeto del gesto, podría resolverse en el esquema nietzscheano –por lo menos, hasta ahora así presentado– y en el panorama desarrollado en la novela. La fuerza de sus argumentos, sumada la labor de la organización y sistematización, deja ver la fuerza del deseo y la creencia, por ella, de que es poseedor de la verdad. Como dice Justo Pastor:

> Por ahora, se dijo, culminar la carroza, exhibirla el 6 de enero, pero más que eso dejarla viva en el mundo, igual que si guardara la memoria en cualquier esquina pública de Pasto, el primer bastión de la verdad, del auténtico pasado. (p. 72)

Esta demostración de la fuerza y la imposición de Justo Pastor en la novela y de Rosero por la novela tendría mucho que ver con la recepción –herencia de las preguntas– de los problemas de la novela en el acto de la lectura por parte de la crítica. La fuerza de la voluntad y, en la historia de la novela, el diálogo de los personajes, sus preguntas y la beligerancia en la búsqueda de la verdad hacen que las preguntas sugestivas que eran motivo de una historia de ficción se alojen en la orilla de la recepción crítica.

Esos dos vectores de la voluntad de poder, cada uno en textualidades distintas, con los que se enfrenta la crítica literaria generan una especie de fuerza centrípeta que, ante la fuerza de las imágenes, impelen a la resolución de las preguntas en un régimen de la verdad. Esa fuerza centrípeta direcciona a la crítica a resolver un Bolívar como totalidad y como figura cerrada. Se puede decir, incluso, que la crítica literaria –la NH y sus proyecciones– padece la misma intolerancia ante la incertidumbre o el caos del significante. Para el enfoque de este tipo de la crítica –representacional–, la pregunta por la verdad de Bolívar deber ser solucionada.

Así, con Nietzsche, se diría de Justo Pastor y de Rosero:

> ¡Qué exuberancia se produce en él! ¡Qué éxtasis! ¡Qué sentimiento de poder! ¡Qué triunfo de artista hay en el sentimiento de poder! ¡El hombre ha llegado a ser nuevamente dueño de la ´materia`, dueño de la ´verdad`...! Y cualquiera que sea el momento en que se alegre, siempre es igual en su gozo; se alegra como artista, goza como poder. (2006b, p. 566)

Con todo esto, lo que va de Nietzsche, insuficientemente presentado en lo fundamental –es decir, sin recabar en las comillas de la palabra verdad de la última cita que será fundamental más adelante–, sirve para entender la fuerza intrínseca de la obra que ataca y que quiere ponderarse como relato verídico de los hechos. En adelante se verán las implicaciones de esta reflexión[48].

4. Enfrentamiento con la crítica: relacionamiento con la voluntad de poder

En la postulación del ejercicio de Justo Pastor y de Rosero como voluntad de poder en el sentido nietzscheano sólo se ha manifestado lo fáctico e innegable que resulta la fuerza de verdad como imposición. Esta constatación lo que arroja necesariamente es la imposibilidad del desarrollo de las sospechas de este trabajo por el rechazo de esta evidencia. La advertencia de la inconveniencia de este camino se ha dicho ya repetidamente: las sospechas de este trabajo nacen no con respecto a la propia novela ni tampoco hacia el autor –no contra el fenómeno de la escritura y de su impacto, ya que es inevitable el gesto– sino que nacen, fundamentalmente, respecto a las formas como la crítica asume –ahora ya dicha– esa voluntad de poder que queda visible[49].

Así las cosas, y atendiendo al diseño metodológico de este trabajo –si se entiende que se considera que el trabajo es fundamentalmente sobre la crítica–, en este punto podrían emerger con más visibilidad dos campos desde los cuales la crítica de la novela puede juzgar esa voluntad de poder: el de la racionalidad de la representación y el de un afuera de esa racionalidad de la representación. Pese a que el de la racionalidad de la representación ya quedó expuesto por lo menos en sus grandes líneas en el segundo capítulo, se retomará en algunos aspectos de manera colateral para ilustrar la comparación con una nueva posible vía de análisis. De cualquier forma, será este último análisis una reflexión más focalizada: la forma de recepción de la voluntad de poder expuesta. La pregunta que circunda la reflexión es: ¿Qué

[48] Aquí finaliza una primera parte del ejercicio ilustrativo.
[49] Podría aparecer aquí la pregunta por la distinción entre teoría y crítica para este trabajo. De acuerdo con el ejercicio planteado en el primer capítulo respecto a la absolutización de la literatura, se puede mencionar que en la triada obra, crítica y teoría quedan bien diferenciados los fines y los productos de cada una de ellas: la obra como producto del espíritu; la crítica como posibilidad de caracterización de la obra, esto es, apertura del *poder decir*; y la teoría como cristalización o endurecimiento del juicio, es decir, formalización de la normativización de la literatura.

podría distinguirse de la voluntad de poder vista desde una racionalidad de la representación y una no representacional? Y, de manera más focalizada para los propósitos de la última parte: ¿Cuál es la especificidad de la voluntad de poder desde una racionalidad que pone bajo crítica las nociones fundamentales de la representación: sujeto y verdad? Por supuesto, la respuesta a estas preguntas estará amparada en la problemática de la territorialidad del texto expuesta anteriormente.

Desde esa perspectiva se entiende que toda la reflexión hasta ahora esbozada intenta resolver un problema fundamentalmente territorial: ¿hasta dónde va la verdad del texto y cómo se resuelve por la lectura?

4.1. Metafórica de la contención de la verdad como fenómeno territorial

La crítica literaria que ha analizado la novela –mostrada anteriormente–, en cuanto forma de la racionalidad de la representación, soluciona la voluntad de poder desde una postura de la verdad como esencialidad. En el marco de su lógica, se asume la novela fundamentalmente como contención y totalización de esa verdad[50]. Este tipo de crítica, por su funcionamiento en la paradigmática representacional, profesa la fe en la voluntad: cree en ella. Por lo tanto, podría decirse, es confesional: ve en la voluntad de poder un alumbramiento; la asume como un destello de la claridad que anuncia el verdadero cariz de Bolívar; confía en ella para la resolución dialéctica de la verdad de los hechos. En definitiva, este campo de la crítica encuentra en la voluntad de poder una fuente explicativa potente dado que comprende al lenguaje como medio para su traducción sistemática (es esa la *función-autor* que, así entendida, no puede ser juicio sobre al autor mismo sino sobre la crítica literaria que lo pondera).

Para efectos de la postulación de las metáforas territoriales, podría decirse que en esta se asume el texto literario como una contención de la verdad. La verdad, como forma de la voluntad, claramente antecede el ejercicio de la escritura: la novela es traducción de ella. Como se dijo en la segunda parte del trabajo, el logos precede la escritura en este régimen. Entonces, *La carroza de Bolívar,* así presentada, como contención de la verdad, es hermetismo, cierre y totalidad. Esa es la exigencia de la teoría literaria que encarna: distribución sistemática de los momentos y

[50] Entiendo por contención la potencia de la novela para albergar o encerrar la verdad en ella.

funcionalidad de la literatura. Para esta racionalidad hay dos territorios: el real y el de la ficción (traslado de lo real). En la ficción se agota el gesto, es decir, se rompe la posibilidad de acción. El texto literario es inacción por obra de la verdad que presenta. En cuanto a la territorialidad, en el campo del texto queda evidente una dinámica pasiva: terreno de la traducción de una voluntad de poder del autor a un lector que la prolonga. Del texto para afuera no puede haber irradiación, sólo corroboración y permanencia. Así, queda clara la ecuación que se activa: mundo, entonces literatura.

La solución del contenido de la voluntad de poder en este terreno se resuelve dicotómicamente: falsa o verdadera; novela sobre Simón Bolívar: falsa o verdadera; voluntad de poder de Rosero, de Justo Pastor o de Sañudo: legítima o ilegítima. La verdad que trae la novela, es decir, el juicio de Rosero y también los problemas de la historia en la novela son sometidos a un régimen moral. La comprobación actúa como sentencia.

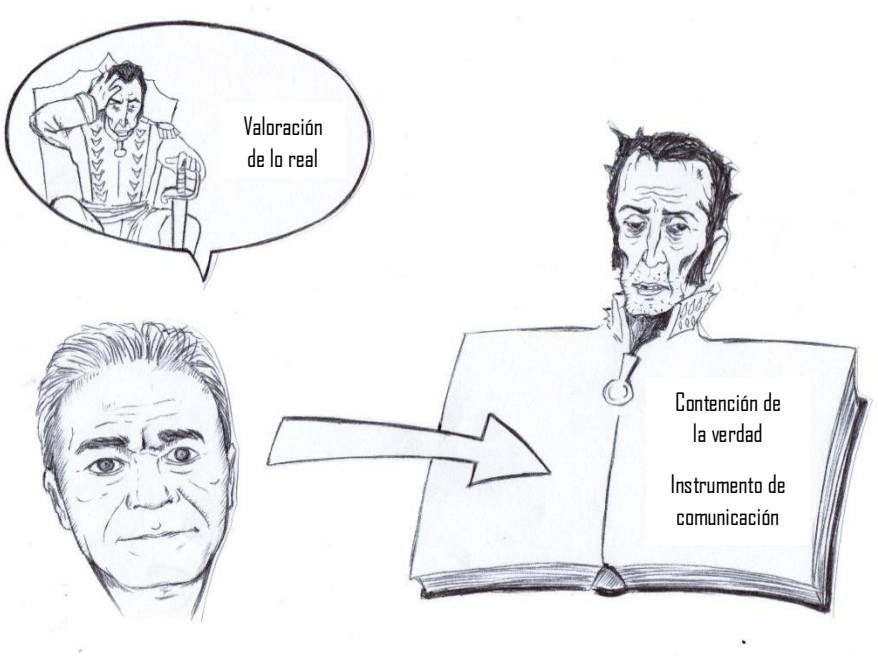

Ilustración 1. Metáfora de la contención en la literatura

Si este es el gráfico de la racionalidad representacional frente a la voluntad de poder, de la orilla de una vía no representacional aparece un cuestionamiento directo y certero acerca de su resolución en un régimen de la verdad. Este aspecto, sumado al cuestionamiento del sujeto como *primum* dialéctico para la explicación del texto literario, es el núcleo del ejercicio de lo que se ha dado en llamar en este trabajo racionalidad no representacional. Su posibilidad, en

tanto vía de análisis, ya fue presentada en el capítulo primero: cuestionamiento de la verdad y la metafísica –así como ponderación de lenguaje en su aspecto creativo– llevada a cabo por Friedrich Nietzsche a finales del XIX. Del campo de posibilidades generado por el filósofo alemán –que se espera complementar y presentar ahora sí con la especificidad sobre la "verdad"–, y de las posibilidades analíticas que Jacques Derrida y Gilles Deleuze han potenciado desde allí es que se podrán presentar las argumentaciones de esa racionalidad en lo que sigue.

4.2. Acechos a una metafórica de la explosión como fenómeno territorial

La carroza de Bolívar expone una verdad que pasa por la escritura. La escritura es su gesto propio, el gesto fundante. Si se mira este gesto en el marco de la racionalidad de la representación, en su metáfora de la contención, la escritura se entiende como una especie de "medicina" contra el caos –organización de las imágenes–, contra la mentira –iluminación por la verdad–, y contra el olvido –como alumbramiento del pasado–, etc.

Como fisura de esa mirada, desde otra orilla, para una racionalidad no representacional, la escritura es fundamentalmente un *fármacon:*

> La traducción corriente de fármacon por remedio —droga de efectos benéficos— no es ciertamente inexacta […] Esta medicina es benéfica, produce y repara, acumula y remedia, aumenta el saber y reduce el olvido. No obstante, la traducción por "remedio" borra, por su salida de la lengua griega, el otro polo guardado en la palabra fármacon […] La eficacia del fármacon puede invertirse: agravar el mal en lugar de remediarlo. […] Ese fármacon, esa «medicina», ese filtro, a la vez remedio y veneno. (Derrida, 1997, p. 144)

Jacques Derrida, en la *Farmacia de Platón* (1997), plantea algunas reflexiones sobre la concepción de la escritura desde la filosofía platónica. Dicha reflexión recaba fundamentalmente en la desconfianza que engendra para Platón la escritura presentada como salvamento contra el olvido. Según el panorama presentado por Derrida, la escritura aparece en la filosofía griega como una especie de *fármacon*: remedio de la memoria y de la instrucción que, potencialmente, podría agravar el mal.

El marco ilustrativo que usa Derrida para el desarrollo de esta idea es la historia entre Sócrates y Fedro relatada en el *Fedro o de la belleza*. En ella, Sócrates crea un mito por medio del cual

narra la presentación por parte de Zeuz a Zamus –dioses egipcios– de la escritura. Zeuz, divinidad que inventó la geometría, la astronomía y la escritura, presenta esta última como remedio contra lo perecedero del habla por su falta de fijación: "He aquí, oh rey, dijo Zeuz, un conocimiento que tendrá como efecto hacer a los egipcios más instruidos y más capaces de acordarse: la memoria, así como la instrucción han hallado su remedio" (Platón citado por Derrida, p. 112). Zamus, proyección de Sócrates en el mito que él inventa, manifiesta un rechazo directo hacia ese nuevo arte –artificio, poder– que quiere pasar por honroso o sincero. Zamus desconfía del invento porque cree que a través del habla puede comunicar, por sí sola, el logos –el dios Zamus no sabe escribir–. El logos, por argumento de autoridad, es él mismo –logos como padre– y, en cuanto tal, rechaza la escritura por creerla un peligro por la perversión del logos mismo. Así, en el mito, la escritura es el arte sin padre: el campo de la no-verdad, ruptura genealógica y alejamiento del origen. Rechazada por Zamus –Sócrates y Platón–, la escritura queda expuesta como huérfana por el logos: "La especificidad de la escritura estaría relacionada, pues, con la ausencia del padre" (p. 113).

Lo que queda visible de ese panorama por el mito, según Derrida, es que lo que se está operando en general es una especie de distinción de tipo esencial. Distinción que, empezando por una metafórica del padre y del hijo no reconocido, se vuelve al final sistema en la filosofía platónica[51]. Con esta distribución esencial e idealista lo que adviene al final es la capacidad del juicio: la separación por rejillas de lo que es auténtico y lo que no. Y, en ese orden, al final, el dictamen platónico-socrático: en la escritura "los hombres son puestos fuera de sí por el placer, se ausentan de sí mismos, se olvidan y mueren en la voluptuosidad del canto" (p. 100), por eso, "el padre desconfía y vigila siempre la escritura" (p. 112).

Lo que interesa aquí como reflexión sobre la escritura es que, pese a su denostación por el mito, su gesto y acción quedan explicitados. Derrida analiza el sustento del pensamiento de Zeuz como progenitor de la escritura y halla en la cultura egipcia, en el resquicio, la fuente: el dios Zot, la revelación ante el padre y la exaltación de la orfandad. Zot es el dios de la escritura. Hijo de Ré (el dios sol), es mostrado en esta mitología como el dios mensajero que, por la escritura, representa los designios de su padre. Igual que el dios Hermes en la mitología griega, es el mensajero sutil, artificioso, mentiroso. Zot, en uso de su potencia para la trasmisión, se pasa él

[51] En la distribución del mito queda expuesta la lógica dicotómica propia del idealismo platónico: verdad y mentira, bien y mal, etc. El logos queda ponderado en su claridad: elemento vivo, pura presencia, rectitud, movimiento, retoño del bien; mientras que la escritura queda ponderada en su heteronomía: oscuridad, gesto cadavérico, huérfano-bastardo y engaño.

mismo por el logos sin serlo: trastoca y pervierte el mensaje del padre[52]. Zot es maestro del reemplazamiento y la sustitución, una sustitución que se plantea al principio como repetición, pero que luego *quiere ser*. En él, lo que empieza por broma y sustitución termina en voluntad de imposición. Dice André-Jean Festugière, estudioso de Platón, citado por Derrida:

> Sin embargo, Zot no se contenta con ese puesto secundario […]Como Zot era mago, como conocía el poder de los sonidos que, si son emitidos en el tono justo, producen inevitablemente su efecto, es mediante la voz, el habla o, mejor, el ensalmo como Zot debía crear el mundo. (p. 134)

Zot es el dios creador por el reemplazamiento, la falsedad y la apariencia. No crea desde un logos esencial y verdadero sino desde la mentira y el fantasma. Igual que el logos griego es creador, pero desde la orilla de la ausencia de claridad, de la oscuridad (en la mitología egipcia se denominado el sol oculto). Zot se hace pasar por representante de la verdad sin serlo: es el *otro* subversivo del padre, como anota Derrida.

En esa compleja metafórica, juego con la conexión de Platón con el mundo Egipcio, Derrida propone el análisis del exceso de la escritura como corrupción del logos. Si, por un lado, el mito platónico –establecimiento de dicotomías esenciales– se consolida como el paradigma de toda la metafísica occidental, un análisis de la excedencia de la escritura podría establecer –no dialécticamente o como superación– una nueva vía de análisis de su funcionamiento. En el entendido de este trabajo, si perdura como calco la heredad que da Platón a la racionalidad de la representación, es posible que aparezca una nueva vía que plantee la escritura como el lugar de un logos corrupto: como la apariencia de un saber sin saber, imitador o fingidor, repetición de una repetición falsa. Para Derrida, el gesto de la escritura, como Zot, es de somnolencia del logos, es decir, oscuridad y aplazamiento. El logos nunca llega por la escritura:

> Si creemos, pues, al rey fiándonos de su palabra, es a esa vida de la memoria a lo que el fármacon de la escritura vendría a hipnotizar: fascinándola, haciéndola salirse entonces de sí y adormeciéndola en el monumento […] Fascinada por sus guardianes, por sus propios signos, por

[52] En la mitología egipcia, Zot es el dios de la apariencia, poderoso para suplantar reyes y dioses. Es descrito en la mitología griega como astuto, inaprehensible, enmascarado, bromista, conspirador: "habla, no distinguiéndose más que como su representante, su máscara, su repetición, Zot podía con la misma facilidad suplantarle totalmente y apropiar [cualquier] atributo […] No es más distinto del habla o de la luz divina que lo revelante de lo revelado" (p. 134).

> los tipos encargados de la guardia y vigilancia del saber, se dejará tragar por Lecé, invadir por el olvido y el no-saber. (p. 157)

La escritura, en esta metafórica, es el primer gesto del lenguaje; en su espacio empieza la literatura. Zot, al querer crear, simula la repetición para imponer una mentira. Sólo en el gesto de la repetición para la representación se da el poder creativo. Para el caso de la potencial recepción de la voluntad de poder por este esbozo de racionalidad, la imagen paradigmática es Zot *queriendo ser* a pesar de su lugar secundario. De nuevo, aquí la voluntad de poder expresada, pero esta vez con la perversión del logos: con la mentira como correlato de la imposición.

Justamente, retomando la reflexión sobre la voluntad de poder, esa es la cuña que no se presentó de Nietzsche en el apartado 3.4. –el entrecomillado del concepto de verdad–. La voluntad de poder como gesto no resiste un régimen de verdad para su análisis. El arte, puesto en la lupa de la excedencia de la escritura, es el campo de posibilidad para una sustitución del logos. Dice Nietzsche:

> Para un filósofo es algo indigno decir que "lo bueno y lo bello son una misma cosa"; y si además añade "y también lo verdadero", se le debe apalear. La verdad es fea. Precisamente el arte intenta siempre "que no perezcamos a causa de la verdad". (2006b, p. 545)

De allí que se comprenda que en la recepción de la voluntad de poder sólo es posible la creencia en la verdad como un gesto perecedero, nunca como perpetuación. La voluntad de poder, pasada necesariamente por el discurso –en este caso, la escritura–, queda puesta como postulación de la verdad por la falsedad. En ese orden, la voluntad férrea y violenta del artista –puesta aquí en la escena de Evelio Rosero ponderando su verdad– no puede ser leída más que como un gesto que, de todas formas, por la escritura, queda imposibilitada para pasar por una verdad como esencia. De esa voluntad sólo se puede demandar la capacidad de crear ficciones que ataquen las formas de lo real. Por supuesto, para Nietzsche, esa posibilidad del engaño y de la mentira es potente y placentera; el hombre se encanta y se regodea en la irrupción sobre lo estable por lo fluctuante y novedoso del fantasma:

> Aquí encontramos el arte como función orgánica; lo encontramos inscrito sobre el angélico instinto «amor»; lo encontramos como el mayor estimulante vivo; el arte tiene, por tanto, una finalidad sublime aun en su propia mentira... Pero nos engañaríamos si nos ajustásemos a su fuerza cautivadora; hace más que imaginar simplemente, llega a

> desplazar los valores. […] Semejante estado produce en los animales nuevas armas, nuevos pigmentos, colores, formas: sobre todo, nuevos movimientos, nuevos sonidos de seducción, nuevos encantos. (2006b, p. 535)

De allí queda claro que, desde esta perspectiva, de la fuerza de verdad que quiere imponerse, solo queda el gesto, nunca la solución. En la escritura se condensa una especie de veneno que corroe la pretensión; por eso es posible considerar que ella es el acto inaugural. Por más que quede evidente en lo fáctico la voluntad de imposición, por el lenguaje, la verdad queda como ficción. Así, lo que se perpetúa al final no es el contenido de la voluntad de poder sino más bien, para la existencia del arte, el gesto de la imposición.

Justamente, la perpetuación del contenido es la paradigmática de la racionalidad de la representación. Esta racionalidad –así entendida plenamente en su raíz platónico-socrática– asume el gesto del autor pero, de forma más decidida, lo que tiene por decir. El contenido dogmatizado y tomado *en serio* disimula el poder de la escritura como irradiación por sí misma. De allí se puede mostrar el mapa de la metafórica en la recepción de la voluntad de poder: para la racionalidad de la representación corresponde una mirada de la contención de la verdad en orden un *primum dialéctico*; para un campo no representacional corresponde la explosión de imágenes falsas.

Esto es sumamente importante para deshilvanar la pregunta por lo territorial. Si se entiende que la pretensión de verdad –como voluntad del sujeto– entra en contacto con el veneno que es la escritura, entonces queda el campo expedito para entender ese falseamiento como puro poder creativo (Zot en su afirmación creadora). La escritura no es presentada aquí como se le presentó en el segundo capítulo de esta tesis (como instrumento para la valoración estética de la realidad o, en la metafórica, como el reconocimiento del padre-logos) sino como creación de ella misma y por ella misma. Retomando las discusiones de ese capítulo, el texto literario –tanto en la fidelidad de la novela histórica, como en la ironía y el juego de las proyecciones posmodernas– quedaría contagiado inevitablemente del veneno que conlleva lo escrito. Se puede decir apoyado en esto que el punto de objeción respecto a las proyecciones posmodernas de la novela histórica es que inician el juego –lo que las diferencia de las estructuras tradicionales– del lado de la voluntad del sujeto, pero no en el lenguaje o en la escritura en cuanto perversión del logos.

De esa constatación emerge un cambio en el mapa de la territorialidad del texto: el texto literario no es contención de la voluntad de poder entendida como esencia, sino que es campo de la explosión o de la detonación de una nueva verdad –como fantasma– que se inaugura en el espacio literario.

Ilustración 2. Metáfora de la explosión en la literatura.

El campo tradicional desde el cual se ha analizado *La carroza de Bolívar* pone a funcionar el calco de las preguntas en un régimen de la verdad: ¿Ese Bolívar es el verdadero? ¿Bolívar fue un cobarde y un mentiroso? Pues bien, bajo la mirada de una crítica que asuma como paradigmática de la lectura la figura de Zot, estas preguntas quedarían sin campo de validez. No importa ya si ese Bolívar corresponde a una imagen verdadera del significante histórico. El significante Simón Bolívar, a pesar de su carga simbólica, de todo lo caro que puede resultar para el literato o el historiador, es el campo del juego: significante disponible, carta para apostar. En el espacio literario, Simón Bolívar no es el significado conquistado; es, más bien, el campo de la disputa, de la imposición por la perversión, de la inauguración de la novedad y solamente legítimo en él mismo. Al final, *Simón Bolívar* puesto como quisiera Zot: un significante que no requiere una comprobación exterior, es decir, la rebeldía contra la imposición prosaica y cotidiana.

En ese marco, el lector crítico en el afuera representacional asistiría al acto de creación por el lenguaje. Estaría presenciando la edificación de un significado engañoso, perverso, fantasmagórico por la máscara del significante. El lector ve la inauguración en el espacio literario de esa nueva figura que nada tiene que ver, por la potencia de la escritura, con lo que pretendía presentar. La fuerza de la repetición de Simón Bolívar se excede; en la copia no hay más que falso pretendido pasado por verdad.

Tanto en el gesto de ponderación en la escritura como en el de la recepción de la verdad por la lectura, la espera del logos se hace infinita. Esperando al texto como contención del logos, el lector se enfrenta a la posibilidad de la palabra de crear y detonar ella misma un fantasma del padre. Así, el acto de contención conclusivo y cerrado sobre sí mismo queda fragmentado por un acto de explosión y de no acabamiento, es decir, de pura fragmentariedad y dispersión. Justo Pastor, en el registro discursivo de la novela, y la crítica, en el registro discursivo del análisis literario, en el campo de una racionalidad no representacional, no podrían consumar el gesto de la pretensión de verdad. Dice Justo Pastor:

> Revelado, al fin, Simón Bolívar tal cual: su extraordinaria capacidad para convencer a sus contemporáneos y de paso a las generaciones venideras de que era alguien que no era, que había hecho lo que no hizo, y pasar a la historia como el héroe que no fue. (Rosero, 2012, p. 63)

Y dice la crítica:

> Con Rosero no se devela solo lo siniestro de un personaje, se develan los mecanismos a través de los cuales la Historia le sirve a colectivos que tienen una forma particular de interpretación de los hechos y tratan de instaurarlos en el imaginario colectivo. (García, 2014, p. 62)

El "al fin" de Justo Pastor y la "develación" de la crítica, resultan ser, bajo esta lectura, una ambición derrotada por la escritura. Los dos pronunciamientos o pretensiones quedan aplazados por una verdad perecedera y sólo válida por la perversión. Estos dos motivos, así expresos, podrían entenderse como un consuelo metafísico de la racionalidad representacional.

Así, queda claro, la ponderación de la verdad por el arte –por la escritura– es, en sí misma, un proyecto frustrado desde el comienzo; la escritura es, *per se,* una imposibilidad de la verdad.

Pese a la fuerza de la voluntad de poder, la verdad nunca adviene porque la escritura, espacio en el que queda denostada la vinculación con un logos dominante, se revela y asume el silencio –la nada, el no comienzo, la muerte– como forma de ser. La palabra, como escisión del logos, es el campo de la no-afirmación, es decir, posibilidad del silencio ante el ruido de la palabra bruta –la que nace para comunicar y que muere por ese gesto–. Es evidente que Evelio Rosero quiere hablar –y, también la crítica lo hace hablar a cualquier costa–, pero cuando su voluntad encuentra la palabra literaria ésta la destruye dejando sólo el destello de la imagen que no quiere comunicar nada; aparece una imagen que sólo *es* y muestra su gesto de imposición. Ese es el poder la escritura: poder del silencio y de la anulación de la comunicación. Dice Maurice Blanchot en *El espacio literario* (2002):

> Escribir comienza solo cuando escribir es la aproximación a ese punto donde nada se revela, donde, en el seno de la disimulación, hablar no es sino la sombra de la palabra, lenguaje que sólo es su imagen, lenguaje imaginario y lenguaje de lo imaginario, lenguaje que nadie habla, murmullo de lo incesante y de lo interminable. (p. 42)

Esta versión de la escritura y de la palabra resulta muy interesante por cuanto demuestra por el gesto de la palabra la desaparición o anulación de la voluntad del sujeto. Para Blanchot, la imagen literaria se convierte en el ejercicio de la desaparición de un mundo precedente para el destello de una imagen que sólo da espacio a la fascinación o admiración por su nacimiento. Las metáforas blanchotianas de la palabra apuntan todas al destello del vacío, a la afirmación que no afirma nada –si afirma es solo su gesto–, a una imagen muda que dice en silencio. La palabra, en cuanto destello, renuncia a todo ídolo, escapa a la certeza y a la claridad: "Entonces, al mismo tiempo que brilla para extinguirse el escalofrío de lo irreal convertido en lenguaje, [en la palabra] se afirma la presencia insólita de cosas reales convertidas en pura ausencia, pura ficción" (p. 39).

Esta concepción de palabra y de escritura lo que demuestra al final es la frustración del gesto de la voluntad del sujeto; la transitividad del significado –de la conducción del mensaje– nunca adviene: la palabra no es un gesto comunicativo. La experiencia de la literatura es la experiencia de la muerte de la verdad y, en consecuencia, de la muerte del sujeto. Es a esa muerte y a esa frustración de la voluntad por la escritura a las que Blanchot entiende como imposibilidad de obra: incertidumbre, "eterno tormento de morir", una quimera que se mira de lejos y a la cual es imposible llegar. La verdad, ante la fuerza de voluntad que quiere captarla, actúa como en un alejamiento infinito: "Escribir se trasforma entonces en el seno del

desamparo y la debilidad [...] un camino sin fin capaz de corresponder, tal vez, a ese fin sin camino que es el único que hay que alcanzar" (p. 53).

Justamente, respecto a ese desamparo, *La carroza de Bolívar* aparece como la ilustración de un problema fundamentalmente crítico y que responde a la espera infinita de la obra[53].

4.2.1. La escritura como ponderación de la verdad en *La carroza de Bolívar*

En el marco de la lucha de las voluntades de poder anteriormente expresado, en *La carroza de Bolívar* aparece una racionalización del arte como medio para la operación de la verdad. El primer modo de acercamiento de Justo Pastor para la develación de la figura oscura del mal llamado libertador es el arte escultórico; la excusa inicial –el pretexto de la novela– es una carroza de carnaval: el proyecto de una carroza que muestre al público la verdadera historia de Simón Bolívar.

En principio, la carroza, diseñada por el maestro Tulio Abril, iba a ser la forma de escarnio público para don Furibundo Pita, hombre hacendado y borracho peleador. La burla iba en correspondencia a las afrentas propinadas a Zulia Iscuandé, su esposa, a quien recriminaba y burlaba públicamente en las calles pastusas. Por una especie de solidaridad hacia la mujer, Tulio Abril decide construir una carroza que mostrara por las calles pastusas a un Furibundo borracho, develado en su ridícula furia. Sin embargo, al final, ese propósito no se lleva a cabo. Furibundo, una vez enterado de la conspiración en su contra, amenaza al maestro Abril y sus ayudantes. En el contexto de esa amenaza, sacando provecho de la situación, Justo Pastor se ve iluminado por una idea que zanjaría el conflicto entre el maestro Abril y Furibundo Pita, y que serviría para sus propósitos: si la carroza no iba a ser la denuncia para el esposo de Iscuandé, sí lo sería para la denuncia del verdadero cariz del libertador. La carroza, el arte escultórico, por su potencial ilustrativo, por su magnificencia y visibilidad, sería una herramienta perfecta para operar su proyecto:

> [Justo Pastor] tenía el rostro así de espléndido porque miraba y volvía a mirar la figura monumental mientras decía: –Furibundo Pita es idéntico a Simón Bolívar [...] –Es

[53] Esta vez, la ilustración recaerá fundamentalmente del lado de la crítica que enjuicia *La carroza de Bolívar*.

> igualito– dijo por fin el niño que sirvió de centinela–. Es el mismo libertador de la cartilla. –Simón Bolívar se deja allí tal cual– siguió el doctor–. La mujer del Furibundo podrá servir más tarde, ya veremos cómo y dónde: con ese rostro aterrado, y huyendo como huye, se parece a este país. (Rosero, 2012, p. 66)

En ese encuentro con el maestro Abril empieza la obsesión por la construcción de una carroza que mostrara a Pasto todo lo que olvidó sobre los desmanes cometidos por Bolívar. En su construcción se ven involucrados El Cangrejito Arbeláez, Martín Umbría y, principalmente al Maestro Abril que, como se mencionó anteriormente, sufren los vejámenes de las imposiciones del sector bolivariano reaccionario. La idea de manifestar por este tipo de arte la invención aduladora del libertador nace de su posibilidad para remover recuerdos en los pastusos. De lo que se dio cuenta Justo Pastor es que el arte es potente, máxime cuando se habla de una carroza que desborda el patio del maestro Abril para mostrar su magnificencia. En el desarrollo de su construcción empiezan a emerger voces de los artesanos que reconocen la vileza de Bolívar:

> Como ve, usted no es el único lector de Sañudo. ¿Sorprendido? […] Bolívar temía de Piar no sólo sus cualidades militares sino su inteligencia, la independencia de pensamiento –siguió el maestro Arbeláez–: Piar no era un servil como otros. Piar, ante las campañas de Bolívar, hasta ese momento todas inútiles, había tildado a Bolívar de *Napoleón de las retiradas*, nada menos. (p. 101)

El Cangrejito Arbeláez, constructor de las escenas esculpidas –vergüenzas del libertador– que acompañarían la carroza, revela su interés por la figura de Piar y el odio hacia la imagen ponderada de Bolívar. Igual que Proceso, ve en la carroza la forma de mostrar la verdad oculta de la historia colombiana.

Pero, más allá, en la intervención del Cangrejito Arbeláez queda demostrado el gesto de confianza en la escritura, particularmente la de José Rafael Sañudo, en torno a la cual se erige una especie de cofradía o de logia para el descubrimiento de la verdad. Este punto es fundamental no sólo en razón de lo que manifiesta Arbeláez sino porque es un síntoma sostenido en todos los personajes de *La carroza de Bolívar*: todos son "lectores de la verdad". La veneración a José Rafael Sañudo –y, en todo caso, como se verá, a cualquier otro escritor– deja ver que, detrás de la parafernalia de la construcción de la carroza de Bolívar, hay un problema más agudo que muestra que el modo principal de circulación de la verdad en el

panorama mostrado (relación vida/muerte y voluntad de poder) es la escritura. La verificación de este fenómeno se puede ver desde distintas instancias.

El proyecto más grande de Justo Pastor es la escritura de la verdadera vida de Simón Bolívar. Una escritura que ponderara lo que realmente fue la vida del libertador, derrocando la tradición de aquellos que lo describen como hombre ilustre y valiente:

> Y por eso mismo el doctor Proceso se había propuesto escribir una obra que describiera con claridad meridiana no solamente las actuaciones políticas y económicas y militares del mal llamado libertador, sino las otras, de orden humano, que acabarían de establecer el monumental error histórico que constituía conceder a Bolívar un noble protagonismo en la independencia de los pueblos, protagonismo que sí tuvo, desde luego, consideraba el doctor, pero el más nefasto. (p. 61)

El empeño de Justo Pastor Proceso es una constante en la novela. Su fanatismo hacia la idea de un Bolívar cobarde no queda en la pura apreciación histórica –por supuesto con las implicaciones de acción política– sino que se vuelve un reparo obsesivo contra las formas de escritura pasada y, por ende, como una esperanza de construir la escritura verdadera. En ello, según se dice, gasta todas sus fuerzas: "Ese propósito, sin embargo, el libro en cuya lucha de escritura llevaba la mitad de su vida, había resultado demasiado grande para sus fuerzas" (p. 61).

Esa pretensión férrea de la escritura verdadera adviene, como con el maestro Arbeláez desde el campo de la escultura, de la admiración a José Rafael Sañudo, figura que cataliza todas las aspiraciones de Justo Pastor. Es la figura de Sañudo la que hace visible el camino para la develación de la verdad por la escritura. Este historiador pastuso es para Pastor el paradigma del oficio del escritor: sinceridad y posibilidad para mostrar el pasado en su completitud. Ese paradigma es el que posibilita que se accionen las aspiraciones de Justo Pastor: pretensión de *hacer vivir* al lector no ilustrado una verdad única, es decir, la escritura vista como herramienta contra la ignorancia, y posibilidad de un proyecto de escritura responsable –la que no atenta contra los hechos verdaderos de la historia, y acomete contra todo acto de escritura falso, aquel que no es fiel a los hechos históricos–.

En el marco de esa racionalización de la escritura responsable y "pedagógica" se hace visible en la vida de Justo Pastor –y, por extensión en la de los demás anti-bolivarianos– una práctica de

juicio sobre aquel que dice la verdad y el que no. Ese juicio le permite cuestionar la escritura que a su juicio es irresponsable y corrupta:

> Es increíble que tanto sesudo historiador se haya devanado los sesos para justificar a Bolívar en cada una de sus acciones, ya militares, ya de estadista. De modos que esas ´acciones` pasaron a la historia más por obra y gracia de los mismos ligeros historiadores, aparatosos y delirantes, y en graves aprietos debieron poner a los historiadores medianamente veraces cuando pretendieron acomodar los dramones de la verdad. (p. 200)

Esto lo advierten él y sus contertulios –Matías Serrano, el alcalde de Pasto; Arcaín Chivo, el profesor; y monseñor Montufar, obispo de la región–, sabido de que Pasto sufre de una inmensa ceguera. Dice Serrano: "vale más la mentira que la verdad, más el artilugio, la puñalada trapera: el fin justifica los crímenes" (p. 142), para ponderar que, en suma, sólo unos pocos han sido sinceros con la realidad del pasado. De esta forma opera la ponderación no sólo de la escritura como mecanismo de la verdad sino, además, la ponderación o jerarquización de ciertas escrituras: la palabra del escritor veraz. De allí el gran homenaje de Justo Pastor al historiador José Rafael Sañudo, de quien dice que es un hombre valiente, libre y lleno de franqueza.

Así, en la novela va emergiendo no sólo la ponderación de la escritura como forma de la verdad, sino, más aún, de su forma más problemática para relatar con veracidad los hechos: la historia. La historia como el lugar sagrado del relato de lo pasado, un lugar de la no-falsedad, de la sinceridad y responsabilidad política. En ese panorama, José Rafael Sañudo aparece como una suerte de ídolo en la escritura: el historiador imparcial y sesudo: "Era Sañudo el primer historiador del país y acaso del continente –como solía resaltar con vehemencia el doctor Proceso– que se atrevió a descifrar de manera irrefutable la catadura histórica de Bolívar, sin falsas emociones patrioteras, sin depender de la corte exagerada de halagos (ojos ciegos y oídos sordos) que la gran mayoría de historiadores concede a Bolívar como una tradición desde su muerte" (p. 59).

La figura del historiador resulta así bastante compleja; sobre él recae no sólo la competencia en la escritura formal, sino, sobre todo, su carácter moral: el de ser un historiador completamente neutral y honesto. Para Justo Pastor, la riqueza de la figura de Sañudo radica en que es un historiador que asume su responsabilidad política y se muestra valiente en la tarea de mostrar la auténtica biografía del nunca "tan mal llamado" libertador Simón Bolívar. Y, todavía, lo logra hacer libre de las emociones y pasiones de malos historiadores. En ese sentido, la labor de

Sañudo, el personaje de la novela, es puramente aséptica; su tarea: limpiar los errores que se han vuelto tradición en la historia bolivariana. Ese es justamente el ideal de la escritura de Pastor Proceso, una escritura transparente y objetiva, tal como su proyecto: "una obra que limpiara de falacias y aridez la cara de la historia –o de los historiadores, decía-, y guiara a los jóvenes de hoy por entre las guerras de la independencia bajo la antorcha de la verdad" (p. 62). Una escritura aséptica: la que se muestra incorruptible y certera con los hechos verdaderos; íntegra y nunca servil a la lisonja de la oficialidad.

En ese orden, aparece la figura de la escritura iluminada. Una escritura como herramienta para ver la luz –como descubrimiento, alumbramiento de lo soterrado o ausencia de la mentira–, y el escritor como una especie de genio que lleva a cabo –opera– esa luminosidad. Una escritura que no pone más sombra, sino que alumbra el trazo del pasado:

> No se pueden ignorar las atinadas conclusiones de Sañudo, su examen permanente de las cosas, el desentrañamiento que hace de la historia, de los rastros de la historia, para llegar a la verdad. Se dedicó a transitar toda su vida por entre esos tan enrevesados caminos de la historia oficial, dictámenes sin documentos y sugestivas mentiras, y encontró la verdad […] avanzó entre las tinieblas y la claridad, y dilucidó las contradicciones que tarde o temprano avisan de la verdad. (p. 233)

Ahora bien, respecto a esa paradigmática de la escritura presente en Justo Pastor y en sus contertulios se puede decir que es esta la que vitaliza la lucha dialéctica por la verdad en la novela. La confianza en este tipo de escritura, la figura de la escritura verdadera –o cualquier otro epíteto que la pueda acompañar: una escritura honesta, fiel, íntegra– anima y alimenta los polos del combate.

Por un lado, Justo Pastor, aludiendo a Sañudo como el revelador de la verdad. Campo en que resulta también ilustrativo Chivo quien, en una de sus polémicas clases, saca de su maleta un ejemplar de lo que parece ser el texto *Bolívar y Ponte* de Carlos Marx. Entre las explicaciones y comentarios suyos en contra de la figura de Bolívar, cita en repetidas ocasiones el documento en el que se acusa discretamente al libertador: "Piar, que ya había amenazado a Bolívar con hacerlo juzgar por una Corte Marcial, como desertor, no ahorraba sarcasmos acerca del *Napoleón de las retiradas*, y Bolívar forjó rápidamente un plan para liberarse de él" (p. 159). De la misma forma en que aparece la figura de Rafael Sañudo para Justo Pastor –un hombre portador de la verdad– para Arcaín Chivo el Marx historiador surge como un hombre de

conciencia que revela la verdadera historia de Bolívar. Su citación, contada a un público de estudiantes de la cátedra de Historia de Colombia, emerge como un vector que confirma su verdad. Marx aparece, frente a un público de estudiantes marxistas, como una ponderación de la verdad por sí mismo, es decir, como el posibilitador del develamiento por la escritura: "[Marx converge] en la inocultable verdad, tan disimulada por historiadores de épocas distintas. ¿Cuál verdad? Que Bolívar es una mentira, nada más […] San Carlos se pulió, sin duda; era concienzudo en lo que hacía" (p. 149).

Por otro lado, los estudiantes bolivarianos, encapuchados militantes, apologistas de la escritura oficial de la historia, quienes, ante la exposición de un argumento contra Bolívar, dicen: "Eso se lo creerá su madre [a Arcaín Chivo]. Usted solo reafirma con su lectura lo que el mismo Simón Bolívar temió al final de sus días. Dijo que aró en el viento y sembró en el mar" (p. 155).

Así, aparece una escritura de la oficialidad y de la para-oficialidad en *La carroza de Bolívar* que pondera cada una la verdad para estabilizar un nuevo régimen de visibilidad de la historia. Régimen en el que una escritura lucha dialécticamente contra otra para asegurarse la legitimidad. Si se quisiera hacer el mapa de las tensiones en la argumentación por la verdad, se encuentra que ninguno de los dos vectores, el de la oficialidad y el de la para-oficialidad, cede el terreno en la lucha. De allí que la defensa de sus verdades sea de vida o de muerte; sus verdades no aceptan matiz o contradicción. El mismo sistema de ponderación funciona en los dos polos. Así, si hay algo común en esta lucha hostil entre bolivarianos y anti-bolivarianos es la perspectiva ideologizada de la escritura. La escritura como credo y como bastión. Ambos sitúan una confianza excesiva, fanática, en las formas de escritura de la historia. La consigna de los dos vectores podría ser, en palabras de Justo Pastor Proceso: "Alguien escribió que la historia tiene que ser con los grandes lo que es Dios con todos –dijo–: imparcial y verídica" (p. 123).

4.2.1.1. La imposibilidad de Justo Pastor y el mito de Orfeo

Queda mostrado, entonces, que en *La carroza de Bolívar* hay una proliferación de voluntades de poder sobre la historia colombiana y que, además, esas voluntades de poder se materializan por medio del arte –la carroza y la escritura para el caso– entendido como operador de la verdad. Así, queda postulada la fuerza de imposición y el medio para su consumación. Sin

embargo, es respecto a ese último efecto de la consumación en donde se encuentra un último problema que es evidente en la novela. En *La carroza de Bolívar*, pese a lo fáctico de la voluntad de imponer y el medio más expedito para canalizarla, la verdad nunca adviene como forma resuelta del pasado, es decir, la verdad queda en la novela fundamentalmente como imposibilidad, vacío o aplazamiento.

En primer lugar, el proyecto de carroza emprendido por Justo Pastor nunca sale a la luz pública. El empeño mostrado por el doctor y vitalizado por los maestros artesanos en la escogencia de las escenas más visibles de Bolívar, la investigación histórica basada en Sañudo y el propio riesgo en sus vidas queda infructuoso al final de la novela. Justo Pastor, inducido por el frenesí de carnaval y alterado por el alcohol que bebe descontrolado, ve lentamente cómo el proyecto de develación de la verdad se esfuma. La vitalidad en la hechura de la carroza evidente en la primera parte de la novela queda completamente diluida en la tercera parte. Primero, con la desaparición de la carroza del maestro Abril: "No se asomaba como antes la carroza tras el muro: habían ´desaparecido` la carroza, y nadie acudió al portón, ningún niño apareció" (Rosero, 2012, p. 278); Justo Pastor, en la búsqueda de la carroza perdida, recorre taciturno y somnoliento las calles de Pasto; los olores, la niebla y los gritos de la ciudad en carnaval ensombrecen su paradero. Segundo, con la ofensiva directa y las represalias de la oficialidad. La carroza, en la medida del conflicto, se adentra en el silenciamiento por parte de las fuerzas bolivarianas; el interés del general Lorenzo Aipe –militar bolivariano– es invisibilizar ese vector de la verdad; pide, tras un decomiso forzoso y violento, que la carroza sea tapada: "´Que nadie la vea`, dijo, ´de eso se trata`" (p. 282). Al final, tras una lucha callejera entre milicias oficiales y los artesanos revelados, la carroza queda completamente perdida:

> […] Desde esa mañana desapareció la carroza de Bolívar: nunca más volvió a saberse: pocos madrugadores la vieron cruzar Pasto, envuelta en lonas, y subir por la carretera a la laguna de la Cocha. Y en ese abismo de selva, en la soledad de los páramos, los artífices la escondieron ¿en una cueva?, debajo de la tierra –dicen, a la espera del carnaval del año que viene. (p. 389)

En segundo lugar, Justo Pastor nunca logra concluir el libro sobre Simón Bolívar. El proyecto, en cuya hechura empeñó la mitad de su vida, se ve trastocado por voluntades en contra. Como se vio, el afán de la escritura y de su conclusión es lo que afana al médico; en ese esfuerzo

derrocha dinero, familia y reputación. Sin embargo, Justo Pastor muere sin ver la verdad acabada: de su ejercicio sólo queda evidente la tendencia o el gesto:

> Ya tenía cumplidos cincuenta años y no terminaba la biografía, ¿moriría en el intento?, era imprescindible esa broma ingeniosa que lo amigara con el mundo –y, de paso, lo entusiasmara a culminar *La Gran mentira de Bolívar o el mal llamado libertador*–. (p. 18)

La claridad meridiana, la iluminación con la que quería demostrar la infamia del libertador, quedan sepultadas –ya en una cueva marginal olvidada, ya en papeles desordenados en su casa–. Cada esfuerzo de Justo Pastor por alcanzar la verdad y su forma de presentación es la condena para su desaparición o evidencia de la imposibilidad.

Justo Pastor se siente llamado a escribir; es una especie de mandamiento por orden de la verdad. La escritura se perfila en él, tal como se vio, como una obsesión: aparece regularmente la angustia por el advenimiento de la obra. Los papeles desordenados sobre investigaciones de Bolívar exigen forma y acabamiento:

> El doctor se afanaba, encorvado sobre los compartimientos y cajones: allí guardaba parte de sus investigaciones sobre la vida de Bolívar. Tantos años al acecho de fechas y datos y situaciones, sin decidirse nunca a organizarlos –pensó aturdido de sí mismo: sufría la presencia de los gastados cuadernos de tapa verde como un caos acusador–. (p. 122)

Así, pese al empeño, ningún medio se da para esa consumación. Una muestra de ello es que las que él llamo "Búsquedas humanas" (entrevistas a habitantes históricos de Pasto en las que se narran las peores infamias de Bolívar) se pierden en la infinidad de sus papeles. La verdad es esquiva; cuanto más cerca la tiene más parece escapársele. Al final, Justo Pastor queda sólo, enfrentado a la nublada Pasto, desconsolado, sin familia y con su verdad sin advenir. La escritura en la novela, así, es frustración *per se.*

En este punto, bajo este panorama, se entiende la imposibilidad del "al fin" del Justo Pastor del que se hablaba antes. En la propia novela queda expresa la impotencia por la escritura. La escritura y, todavía, la inscripción de la verdad por el arte, ya es la muerte de la verdad. El gesto de la escritura se infinitiza: nunca se encuentra el puerto de llegada; y si una vez se cree estar

cerca de él –tal como Justo Pastor en algún momento lo creyó–, este resulta estar un paso más allá.

Es aquí en donde la novela –específicamente la figura de Justo Pastor– vuelve de nuevo a posibilitar la ilustración de un problema crítico; esta vez, fungiendo como la figura paradigmática de la imposibilidad de la verdad.

Esta ilustración, como la anterior, contará con otro vector que se suma como bisagra: la hostilidad ante la imposibilidad de hallar la verdad de Justo Pastor es homologable con el mito de Orfeo tal como la presenta Maurice Blanchot en el *Espacio literario*[54].

Para Blanchot, como ya se mencionaba, escribir es un ejercicio de revelación en donde no se revela nada. Es el espacio del profundo silencio porque no comunica; el efecto de su comunicación queda aplazado porque en la palabra no hay más que gesto de inauguración y nunca referencia o evocación de un objeto primero. La palabra, así revelada ante un objeto primero para *ser* –la potencia de Zot derridiana–*, es* ella misma por la fuerza de la irradiación y la irrupción, es decir, es desaparición de un mundo precedente y puro presente de la organización de un caos que no dice:

> Escribir es disponer el lenguaje bajo la fascinación, y por él, en él, permanecer en contacto con el medio absoluto, allí donde la cosa vuelve a ser imagen, donde la imagen, de alusión a una figura, se convierte en alusión a lo que es sin figura, y de forma dibujada sobre la ausencia, se convierte en la informe presencia de esa ausencia, la apertura opaca y vacía sobre lo que es, cuando ya no hay mundo cuando todavía no hay mundo. (Blanchot, 2002, p. 29)

El ejercicio de la escritura, así planteado por Blanchot, es el espacio del abismo ante la ausencia de ídolos, el desamparo de los dioses. Ídolos o dioses que, para comprenderlos en los términos de este trabajo, son la parafernalia de las instituciones y categorías expuesta en el segundo capítulo. La palabra, como ausencia de significado y ausencia reafirmada, no trae consigo responsabilidad, ni reflejo, ni reflexión –no es un ejercicio de contención–. Esa palabra es inconsecuente con el acto de develar o de buscar: "Quien profundiza el verso debe renunciar a

---

[54] Puede decirse, en términos del ejercicio ilustrativo, que estas dos imágenes pueden considerarse homólogas. Las dos pertenecen a un registro de la producción literaria. Se puede hablar de la paradigmática de Justo Pastor y la paradigmática de Orfeo como dos formas de evidenciar un problema crítico.

todo ídolo, debe romper con todo, no tener la verdad por horizonte ni el futuro por morada, porque de ningún modo tiene derecho a la esperanza" (p. 32). Por lo tanto, su fin no es el de la trasmisión –el que busque ese fin debe saber que ya está perdido–; el contacto con la palabra olvida el mundo o prescinde de él: se revela. Su fin, más acá, es ella misma.

Por esa razón, en ese gesto afirmativo de la palabra, la voluntad de afirmación y de comunicación del sujeto y de la realidad perece. La escritura, así planteada, es siempre una experiencia de frustración por la ausencia del objeto deseado: es errar en el desierto sin encontrar puerto. Hablando de Kafka, dice Blanchot:

> El arte es ante todo conciencia de la desgracia, no su compensación. El rigor de Kafka, su fidelidad a la exigencia de la desgracia, le ahorraron ese paraíso de ficciones en el que se complacen tantos artistas débiles a lo que la vida los defraudó. El arte no tiene por objeto ensueños ni construcciones. Pero tampoco describe la verdad: la verdad no se conoce ni se describe. (p. 65)

Ahora bien, el arte planteado así no sugiere la renuncia a esa frustración; es, más bien, en lo más profundo, la afirmación de ella. El ejercicio de la escritura es permanencia en el desierto, certeza del poderío de la palabra por la que la verdad no adviene –diálogo con la voluntad de poder y su destrucción por la escritura antes postulada por Nietzsche y Derrida: intención, deseo e imposición sublevadas por Zot–.

Ese es el mapa de la escritura: la iluminación primera –la voluntad de imposición–, derruida luego por la imposibilidad. Esa propiamente es la condición de imposibilidad de Justo Pastor, la infinitización de la escritura, la incertidumbre en el punto de llegada, la espera de la gran obra que revele la verdad. Es su condición la permanencia en la desgracia –desolación, soledad–, pero también, al mismo tiempo, la exigencia de obra.

El gesto inicial de vitalidad de quien quiere operar la verdad por el arte es el mismo de Justo Pastor observando la revelación de la carroza:

> Le parecía que el doctor Justo Pastor Proceso se había definitivamente enloquecido, o casi: los miraba sin pestañear, le temblaban las manos. Ahora o nunca, se repetía mientras tanto el doctor. Era la oportunidad de su vida. Tenía el rostro iluminado, como cuando hizo la primera comunión, como cuando recibió su grado de médico […] Y tenía el rostro así de espléndido porque miraba y volvía a mirar la figura monumental. (Rosero, 2012, p. 65).

Pero es el mismo gesto, al final, en la disolución y olvido del objeto deseado:

> A esa hora el doctor Justo Pastor Proceso López no sabía qué prefería, si encontrarse con la carroza de Bolívar o con Primavera Pinzón en la multitud. Con Primavera mejor, pensó, para asustarla: cubrir sus ojos con manazas y preguntarle, gutural: "¿Quién es?" Asustarla para besarla, o al revés, pensó. (p. 377)

Lo mismo con la carroza que con la escritura: fuerza de la voluntad –veinticinco años escribiendo *La gran mentira de Bolívar o el mal llamado libertador* – y frustración por la misma. La vida caótica de Justo Pastor en el final de la novela –visita al prostíbulo en el carnaval, disfraz de Orangután, profanación del espacio público con su esposa, relaciones eróticas ocasionales– suplanta la búsqueda frenética de la verdad. Pasto, así convulso, nublado y caótico es el desierto en el que aguarda en la espera, la imposibilidad de ver él mismo o de *hacer ver* la verdad sobre Simón Bolívar. La escritura, como se dice en la novela, sobrepasó la fuerza de Justo Pastor.

Ahora bien, siguiendo con el trazo de la ilustración, podría decirse incluso que el gesto de Justo Pastor en la consecución de la escritura y develación de Simón Bolívar es el mismo gesto que describe Blanchot respecto al padre de los cantos: Orfeo.

El arte para Blanchot es el espacio de la noche –el inframundo de Hades–. La noche, la oscuridad, lo no visible, es el lugar donde reside la posibilidad de la obra-verdad. En la noche todo desaparece –ausencia, silencio–: es vacío en la oscuridad –noche sin verdad que, sin embargo, no miente, dice Blanchot–. El arte es fundamentalmente noche porque es el espacio de la revelación. Así, el paradigma del artista en el escenario de la noche como el lugar del arte es la figura de Orfeo: hombre de la voluntad cuyo destino está asegurado en la frustración de la búsqueda:

> Orfeo desciende hacia Eurídice: para él Eurídice es el extremo que el arte puede alcanzar, bajo un nombre que la disimula y bajo un velo que la cubre, es el punto profundamente oscuro hacia el cual parecen tender el arte, el deseo, la muerte, la noche. (Blanchot, 2002, p. 154)

Para Blanchot, la exigencia de Orfeo es sacar de las tinieblas a Eurídice para, en la claridad del día, darle forma: *llevarla a cabo* para poderla ver. El correlato de esa exigencia es la advertencia de Perséfone: Orfeo no puede voltear a mirar a Eurídice en la noche porque, una vez la mire, la perderá para siempre. Lo máximo que puede hacer Orfeo en el rescate es atraerla hacía sí

apartándose al tiempo de ella misma; ese es el rodeo al que está condenado. Sin embargo, a pesar de la advertencia, el mito de Orfeo muestra la fatalidad a causa el deseo y la voluntad:

> Pero el mito también muestra que el destino de Orfeo es no someterse a esta ley última; y de modo evidente, al volverse hacia Eurídice, Orfeo arruina la obra, la obra se deshace inmediatamente y Eurídice vuelve a la sombra […] así traiciona a la obra, a Eurídice y a la noche. (p. 155)

La voluntad de imposición y la búsqueda de la verdad lo llevan al fracaso. Orfeo sólo podía estar cerca de la verdad, huyendo de ella, sin asirla, sólo anunciando el gesto pero nunca la consumación. Sin embargo, esa es la fatalidad de Orfeo. En todo caso, según la lectura de Blanchot, en el mito evitar la mirada a Eurídice no sería menos traición. Disimular o anular el gesto definitivo de la mirada es ser infiel a la fuerza sin mesura, al impulso visceral y pasional de querer encontrarla. Esto sobre todo entendiendo que Orfeo no infringe la ley en el gesto de la mirada; infringe la ley antes: cuando decide bajar a las tinieblas para encontrar el espacio de lo fantasmagórico, de la apariencia. El acto de Orfeo es un acto de desmesura inevitable:

> Es inevitable que Orfeo no respete la ley que le prohíbe "volverse", porque la violó desde sus primeros pasos hacia las sombras. Esto nos hace presentir que en realidad Orfeo no dejó de estar orientado hacia Eurídice. La vio invisible, la tocó intacta, en su ausencia de sombra, en esa presencia velada que no disimulaba su ausencia. (p. 156)

En el gesto inevitable queda develada la culpabilidad por impaciencia. El error de Orfeo, según Blanchot, es el de querer agotar el infinito, darle término a lo que no puede terminar, no retener la espera. Sin embargo, lo problemático de ese error es que no hay salida de él; ese es el destino ineluctable: la derrota desde el comienzo de la búsqueda. La exigencia de la obra por la voluntad de poder termina en eso: sucumbir a la fuerza centrípeta de la obra y soportar luego el fracaso: "Todo se hunde entonces para Orfeo en la certeza del fracaso donde, en compensación, sólo queda la incertidumbre de la obra, porque ¿acaso la obra existe alguna vez?" (p. 158).

Tal como la de Orfeo es la búsqueda de Justo Pastor. Cuando cree tener la verdad –o, por lo menos, su anuncio– es vano operarla; ella se sale de las manos. La propia ley de la escritura y de la palabra es no consumar la pretensión, saber estar en su espera. Justo Pastor se lanza a las tinieblas para buscar la verdad de Simón Bolívar –se endilga la responsabilidad de sacar a flote

la verdad de la oscuridad–, pero ve que la comprobación es imposible. La verdad de Simón Bolívar, tal como Eurídice, no adviene.

Ahora bien, esta imagen ilustrativa de *La carroza de Bolívar* respecto a la imposibilidad de la verdad es todavía útil en una vía más: retorno a la imposibilidad de Rosero en *La carroza de Bolívar* por el gesto similar de la escritura.

4.2.1.2. Imposibilidad de la verdad por la herencia del conflicto

La experiencia de la imposibilidad del "al fin" de Justo Pastor presentado en la novela y de Orfeo en la mirada repentina a Eurídice parece ilustrar el fenómeno de la lectura de *La carroza de Bolívar.* Evelio Rosero[55], tal como en estas dos figuras, persigue la verdad, pero el contexto del arte como aplazamiento lo impide. En este caso, la problemática en torno a la imposibilidad de Rosero pasa fundamentalmente, como en la novela, por un choque de voluntades.

Rosero creyó haber postulado la verdad de Simón Bolívar en la novela. De eso quedó habida cuenta en el primer apartado de este capítulo. Mira, como miró Justo Pastor a la carroza y Orfeo a Eurídice, la novela como obra: como verdad acabada. Rosero, en la cercanía de su novela dice: "esa es la verdad de Simón Bolívar", "Bolívar sólo hay uno", etc. El salto impaciente homólogo al dios del canto y al médico obstinado queda evidente en el escritor colombiano.

Sin embargo, la defensa posterior de la novela habla mal de esa postulación definitiva de la verdad por la escritura[56]. La verdad de Simón Bolívar no queda acabada por el acto de la escritura; más bien, a partir de ella, se abre un nuevo conflicto. Esa imposibilidad fáctica de la escritura es suturada artificialmente por la apología a Rafael Sañudo. Rosero esgrime, de nuevo, la defensa de una escritura verdadera sublevada en contra de una mentirosa. Actúa, tal como Justo, en el borde y la agonía de la imposibilidad ponderadora. En ese contexto, lo que resulta todavía más interesante, o por lo menos ilustrativo, es que encuentra par para el conflicto. Un sector de la prensa literaria lo juzga de mentiroso y retórico.

---

[55] Esta vez Rosero devenido crítico, no ya el de la figura de la *función-autor*.

[56] Podría decirse que lo que dice Rosero después de su novela poco importa. En este caso el análisis resulta importante por cuanto lo que se examina aquí es un juicio sobre la mirada de la crítica literaria. Como se mencionó, aquí la figura de Rosero se despliega en el sentido de la crítica literaria.

En la *Revista Arcadia*, edición de agosto de 2017, Mario Jursich Durán arremete contra Rosero en el artículo *Los heraldos de la restauración.* Jursich pone en tela de juicio un argumento de Rosero según el cual todos los males y vejámenes de la violencia en Colombia son producto del mal ejemplo que al principio de la historia patria diera Simón Bolívar. Para Jursich, *La carroza de Bolívar* es un emblema de la restauración neoconservadora en Colombia. A pesar de ese reproche –que resulta, sobre todo, de corte político; Jursich, como se verá más adelante, también cree que la literatura comunica posturas ideológicas–, lo que interesa es que Jursich inserta en un régimen de verdad la novela de Rosero acusando de mentirosa la escritura de José Rafael Sañudo. Para el columnista, Sañudo carece de rigurosidad en la trasmisión de la verdad en su escritura: "En esta columna carezco de espacio para señalar las hipérboles, las verdades a medias y las mentiras que una legión de historiadores ha detectado en las investigaciones de Sañudo -nadie, excepto él, da crédito a que Bolívar fuera pedófilo-". (2017). La postulación del argumento es el albor de la eternización de la pregunta sobre la verdad sobre Simón Bolívar. La escritura no zanja la pregunta; sólo abre el dique para el conflicto.

Lo que sigue siendo ilustrativo es que Rosero, que deviene ahora columnista crítico, contesta a esta recriminación diciendo que su escritura y la de Sañudo son las verdaderas en contraposición de la expuesta por Jurisch:

> En respuesta a la columna *Heraldos de la Restauración* (*Arcadia* 143), debo señalar que esa "legión de historiadores", a la que se suma el comentarista Mario Jursich, recurrió perpetuamente a la "teoría de la expiación" de José Rafael Sañudo para desconocer la colosal investigación histórica efectuada por Sañudo alrededor de Bolívar. No pudieron esgrimir otro artilugio, aparte de llamar "libelo" a los *Estudios sobre la Vida de Bolívar*, como lo hace Jursich. (2017)

En la columna *Expiaciones* Rosero va en defensa de su escritura y la de Rafael Sañudo aludiendo, tal como Justo Pastor, la autonomía, veracidad y objetividad del ejercicio. De nuevo, con idéntico mecanismo al de Jursich, pondera su escritura en detrimento de la otra: "El comentarista comparte no solamente la miopía histórica alrededor de un grande como José Rafael Sañudo, sino la actitud visceral ante su obra" (2017).

La discusión general es apuntalada luego por Mario Jursich en el artículo *Las preguntas retóricas de Evelio Rosero,* en el que, en términos generales, densifica y alimenta el conflicto por la develación de la escritura verdadera y responsable.

Así, como se ve, la escritura que intenta Rosero, y que bien podría enmarcarse en el perfil del escritor que reclama Lukács, Bajtín, Pons y Menton, no es suficiente ella misma para declarar la verdad. Al contrario, lo que hace es eternizar el conflicto. Podría decirse incluso que la disputa entre Jursich y Rosero es herencia del propio conflicto al interior de la novela: ellos mismos son homólogos de las milicias pastusas y de los investigadores anti-bolivarianos. En el desarrollo del conflicto de la crítica, tal como en el de la novela, no hay resolución definitiva. Rosero, igual que Justo Pastor, es amenazado por su escritura mentirosa:

> Esta novela de Evelio Rosero ha sido alabada por la crítica, pero no ha sido ajena a la polémica. El ruido sobre la desmitificación del libertador ha dado para todo, incluso para amenazar la presentación del escritor en ferias del libro en Venezuela. (Romero, 2017)

A este panorama se puede sumar con claridad las demás postulaciones de la crítica mostradas en el primer aparte de este capítulo que, si bien no atacan la escritura de Rosero, sí la ponderan como la verdadera respecto al relato histórico.

4.3. La imposibilidad del sujeto y de la realidad como reafirmación del poder del lenguaje

Por medio de la reflexión precedente tejida a partir de las propuestas críticas de Nietzsche, Blanchot y Derrida, con el correlato de la ilustración del fenómeno crítico sobre *La carroza de Bolívar,* se intentó mostrar la viabilidad de un análisis de la literatura fuera del registro de la racionalidad de la representación. En este punto, la crítica posible respecto a ese tipo de racionalidad es que asume el gesto de la ponderación o de la voluntad de poder por la literatura de una manera confesional: ve la escritura como la posibilidad del paso transparente de la verdad. Lo que se puede decir respecto a esa condición de visibilidad de la literatura es que bloquea o establece una resistencia férrea que no dejar ver, primero, la postulación de un campo donde la escritura es perversión del logos (Nietzsche, Blanchot y Derrida) y, segundo, lo que la propia novela parece anunciar: imposibilidad de la verdad por la escritura en Justo Pastor y eternización del conflicto sobre la figura de Simón Bolívar en Evelio Rosero y en la crítica literaria. De ese bloqueo o resistencia emerge la constatación del surgimiento de dos demandas que guiarían la generación de un camino –como mapa– para la lectura de *La carroza*

de Bolívar: primera, cambio de visibilidad crítica del ejercicio escritural; segunda, visibilidad de las condiciones que anuncia la novela.

En el marco del reconocimiento de esas dos demandas sobre el *mapa* de lectura de la novela se puede retornar a la formulación del fenómeno al que no se ha dejado de mirar en el desarrollo de este capítulo. Ese fenómeno, anunciado en el apartado 4, es el del traslado de las preguntas de *La carroza de Bolívar* al campo de la crítica literaria.

Se hará una última exploración para explicitar la metáfora de la explosión como fenómeno territorial de la literatura.

4.3.1. Crítica al sujeto como materialidad de la paranoia representacional

Por el panorama presentado puede decirse ya que todo lo que aparece como escritura es autónomo en sí mismo y sólo depende de sí para *ser.* Esa comprobación permite establecer finalmente que en la escritura o en el arte no está el escritor. La obra literaria no es contención de una voluntad. Es, más bien, perversión de ella, y por lo tanto, detonación de una nueva figura o forma. Dice Blanchot en *El libro que vendrá* (1959)*:*

> La obra de arte no es de ningún modo, para el hombre que se pone a escribir, un corral donde él reside, dentro de su yo apacible y protegido, al amparo de las dificultades de la vida […] Eso exige la obra: que el hombre que escribe se sacrifique por la obra, no que se convierta en algún otro […] sino más bien en nadie, en el lugar vacío y animado donde resuena el llamado de la obra. (p. 243)

Así, en orden a la ilustración, *La carroza de Bolívar* no contiene la voluntad de Rosero, como tampoco *Estudios sobre la vida de Bolívar* contiene la de José Rafael Sañudo como cree Justo Pastor. La verdad que detona esa escritura no pasa por lo familiar, lo cercano, lo previsible. Al contrario, es puro arrebato de figuras creándose por sucesión de errores y de falacias. El criterio de objetividad, veracidad y responsabilidad puestos por el sujeto devienen, visto desde ese campo, como puras paranoias representacionales: el afán de encontrar o hacer visible lo que no hay en la palabra; condición del *hombre del dictare*, como lo llamaría Blanchot*:* manipulación a ultranza de un contenido inaprehensible o desconocido:

> Él es el hombre del dictare, de la repetición imperiosa, el que pretende luchar contra el peligro de la palabra extraña, cada vez que éste se anuncia, mediante el rigor de un mandamiento sin réplica ni contenido. A lo a la insinuación de lo que no se oye, el grito perentorio. (p. 248)

El hombre del *dictare*, que podría decirse, el mismo de la teoría –engendrada, como quedó demostrado en el primer capítulo, por la racionalidad de la representación–, pondera el mandato según el cual las palabras reflejan las cosas. Para esta especie de dictador, todo debe significar: imperio del factor comunicativo. La imagen/palabra es tomada allí como objeto bruto: instrumento de transición que deja de ser útil por el cumplimiento de su función[57].

Evelio Rosero y José Rafael Sañudo –podría allí sumarse Marx y los escritores anónimos en los que confían Aipe y la milicia pastusa– resultan un "instrumentillo" o un "juguetito" añadido ilegítimamente al lenguaje. Un instrumento o juguete que, esgrimido orgullosamente –diría Nietzsche–, se usa como justificación arbitraria de una hegemonía, de una distribución o imposición. Instrumento que bien puede enmascararse potentemente en las nociones de responsabilidad o de objetividad. Responsabilidad y objetividad al final develadas como una prolongación de la arbitrariedad.

La única responsabilidad del escritor a la que se podría aludir, si es que aún podría tener esa connotación, no tendría nada que ver con objetivar el pasado y ponerlo claro para que el lector descifre la verdad. Su responsabilidad es sólo operar su propia ausencia por el lenguaje; servir la voluntad para que sea pervertida por la potencia de la palabra. No importa ya si Sañudo escribió con objetividad la verdad del libertador. No importa si Rosero o Justo Pastor estaban en el apogeo de su consciencia: el lenguaje impone el simulacro de ese Bolívar nuevo.

---

[57] Lo mismo apuntala Gianni Vattimo en *Más allá del sujeto* (1992). Dice, retomando a Nietzsche, que este afán de encontrar responsable del acontecer parte de una necesidad neurótica metafísica. Desde esa lectura, el sujeto y la noción de realidad son pura fábula, una ficción o un juego de palabras, lo que las imposibilita para ser una versión segura del análisis del fenómeno. La causalidad, herramienta-calco hegemónica de esta racionalidad, se estableció como modelo para el análisis literario. La imposición teórica de causalidad parte de un miedo metafísico ante la imposibilidad del dominio de un poder agresivo y violento del lenguaje. Al final, la causalidad y el artefacto "sujeto" y "realidad" son mecanismos del temor ante el fenómeno: "Dicha perspectiva se forma como consecuencia de la voluntad de encontrar un responsable; una voluntad que está condicionada por el sentimiento de miedo, el cual tiene su justificación en una realidad en que la naturaleza, aún no dominada por la técnica, se presenta como una permanente amenaza" (p. 31).

En ese panorama, la crítica no vería ya a un Rosero verídico o un Sañudo atinado. Tampoco una milicia pastusa justificada o una historia oficial acertada. Lo que lograría visibilizar es la voluntad de engaño nietzscheana, el contacto inevitable con la imposibilidad disfrazada de certeza y ponderación. Vería, antes que la conciencia bien formada –como la verían los teóricos del segundo capítulo–, una voluntad perversa –fisiológica, acaso no planeada o interiorizada–, embustera y creadora:

> Buscar en este sentido la falsedad, la indiferencia ante la verdad y la utilidad puede ser en un artista un síntoma de juventud, de "infantilidad"... Examinar su maniobra habitual, su falta de racionalidad, su ignorancia de sí mismo, su indiferencia hacia los "valores eternos", su seriedad en el "juego". Su falta de dignidad sitúan juntos al Dios y al payaso, al santo y al canalla. (Nietzsche, 2006b, p. 542)

La crítica asumiría al artista como un embustero y su producción como un juego de la fascinación ante el simulacro: la posibilidad de copiar sin ser juzgado en su acto creativo. Allí, en ese viro crítico, la mentira como potencia, Zot como paradigmática de la representación: voluntad del engaño por la apariencia, falsedad como ponderación. El gesto del engaño allí no se puede dictaminar moralmente: ni bueno ni malo; sólo se puede observar como lo único existente ante la caída de los ídolos. En este campo de la crítica, como dice Nietzsche: "El arte tiene más valor que la verdad" (p. 568).

4.3.2. Crítica al sistema de lo real: proliferación de simulacros

Así redefinida la ilegitimidad del análisis de las imágenes creadas por la escritura a través del criterio de autor se puede comprender que en la historia de la novela y en la novela misma queda evidente el triunfo del simulacro como forma de la verdad. La explicitación de dicha evidencia remitiría, de nuevo, a lo postulado en las primeras páginas de este trabajo.

En primer lugar, reaparece la constatación de la imposibilidad de establecer la diferencia entre el "mundo en sí" y el mundo aparente. Ni en la historia de Justo Pastor ni en la de Rosero habría un criterio de selección o de jerarquización para el establecimiento de un original: todo deviene apariencia en la postulación de la figura de Simón Bolívar. La pretensión de la develación queda denostada por la máquina de los simulacros, es decir, la máquina de la escritura. Esta máquina

de la literatura no funcionaría –como podría creer Justo Pastor o Evelio Rosero, si se entienden los dos como operadores de la racionalidad representacional– como una unidad de consciencia y selectividad. No podría operar así la distinción entre esencia/apariencia, original/copia, modelo/simulacro, sino que sólo podría *hacer ser* bromas. Los dos, junto con la milicia pastusa, están condenados a producir y recibir bromas. El heroísmo del escritor es sólo una mueca mal lograda. Por lo tanto, en cuanto mueca mal lograda, es la abolición de la función pedagógica y moralizadora y la afirmación de la pérdida y del *no decir.* Ese es el desierto de la condena del que habla Blanchot: el reconocimiento de que el error es la única forma de asumir el mundo:

> Toda esta poderosa imaginería no representa la verdad del mundo superior, ni siquiera su trascendencia, sino que representa más bien la felicidad y la desgracia de la figuración, de esta exigencia por la cual el hombre de exilio está obligado a hacer del error un medio de verdad y de lo que lo engaña indefinidamente. (Blanchot, 2002, p. 74)

En ese sentido, podría decirse que la historia de *La carroza de Bolívar* y *La carroza de Bolívar* son el escenario complejo, problemático, pero evidente del contagio de la broma y del fantasma de la verdad. En esos dos campos, para fortuna del lector no representacional, se da la infinitización del conflicto por la verdad. Una verdad que es pura espera.

De esa forma de la verdad podría decirse incluso, en consecuencia con las propiedades y la perdurabilidad de la broma, que es una verdad-carnaval: la literatura como carnaval. Y no carnaval precisamente en el sentido bajtiniano –es decir, un carnaval representacional–. Una forma particular que podría comprenderse en el sentido aquí aplicado desde el mismo juego de Justo Pastor en la historia:

> La broma simple del simple simio lo enaltecía hasta la liberación de figurarse un auténtico simio aterrador, la madrugada de ese 28 de diciembre, despertando con su negra presencia y sus ojos enfierecidos y sus saltos simiescos a su mujer y sus dos hijas […] pateando muebles y tumbando porcelanas y desbarajustando el orden de las cosas como sólo un simio puede hacerlo, justamente lo que él jamás habría hecho de no encontrarse disfrazado de simio. (Rosero, 2012, p. 16)

Carnaval en el sentido de Justo Pastor, preso de la niebla del Carnaval de Negros y Blancos, figurándose un simio, o sea, *siendo el mismo simio:* Justo-simio. La máquina del fantasma, de la apoteosis de una figura llena de goce y de pasión. No ya la serenidad del sujeto consciente helegiano-luckasiano; todo lo contrario: el desbordamiento de la potencia y el rompimiento

violento. Un Justo Pastor despersonalizado, rompiendo el orden desde adentro hacia un afuera. Él –un no mismo– "desbarajustando el orden las cosas", como sólo una apariencia o una máscara podría hacerlo. Despersonalización para cumplir con su única responsabilidad: embestir engañando, *dejar hacer* la trampa, *ser el cuerpo disperso* de la no verdad. Devenir-simio para generar caos.

Carnaval entendido entonces en el sentido de la imposición por la máscara; el deseo de mentir. Carnaval en el propio sentido de *La carroza de Bolívar*: impostura de la performatividad y del juego imaginativo; la felicidad por la figuración, por la metamorfosis, el paroxismo ante la broma. En la vida de Justo Pastor, de Arcaín Chivo y de la milicia pastusa la abundancia de aguardiente y de cerveza: la embriaguez que hace que los personajes rompan las formas estables. Es esa la eternización del conflicto de la que antes se hablaba: proliferación y eternización del carnaval. Carnaval perpetuado por la fantasmagoría de los vectores de la verdad en la novela:

> Minutos después de que el doctor Justo Pastor Proceso López saliera de su casa disfrazado de orangután, llegó a buscarlo a la puerta un asno de carnaval [...] Incluso constataron que el asno multicolor se paraba a la vera de la casa, ofrendaba reverencias igual que si los saludara, y daba suaves coces a la puerta, como si llamara […] Vieron emerger del asno al que ocupaba la cabeza: su cara pintada era una mueca de felicidad, tenía tinturada la melena de rojo y de azul; sacó una botella del gabán y la blandió. (Rosero, 2012, p. 372)

Igual que Justo Pastor, la milicia bolivariana –los hermanos Quiroz y el Plato Ilich– *deviniendo-asno* para matarlo. La constante: embriaguez, performance y, todavía, perpetuación de la máscara: disfraz sobre el disfraz.

El simio para Justo Pastor y el asno para la milicia pastusa en ese carnaval es el mismo gesto de la máquina de la escritura. La impostura con el deseo de la perversión. En esa máquina no es posible distinguir una copia del original porque nunca ha habido original; sólo ha habido, como voluntad de poder, el *re* iterativo –de Nancy– que disimula la ausencia de la cosa con la atribución de sentido. Juego de la milicia pastusa: un disfraz sobre otro disfraz; la perpetuidad de la máscara. Por eso la escritura es máquina de invento. Escritura como despojo de la significación y, por lo tanto, reafirmación del gesto del engaño por la creación. Como señala Deleuze: "Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes" (2004, p. 11). Ahí, la escritura como un no-lugar de la representación.

Eso es lo que está haciendo Sañudo y cuyo gesto no nota Justo Pastor ni –ya homologado– Evelio Rosero. Eso es lo que hace Evelio Rosero y que la crítica literaria citada en el primer aparte de este capítulo no ve. Eso es lo que hace la escritura y que no ven los citados del segundo capítulo. En la escritura nace un nuevo Simón Bolívar. En la historia de *La carroza de Bolívar* y en *La carroza de Bolívar* se está cartografiando un Bolívar. Ese Bolívar ya no es el estable de la vida cotidiana. No es la palabra bruta, para hablar con Blanchot; es la palabra esencial –"es imponente por sí misma [La palabra que] se convierte en elemento" (2002, p. 33). Simón Bolívar *está siendo* en el espacio de la escritura: él es por el carnaval del engaño.

Eso es lo que permite el campo de visibilidad de la escritura como cartografía de imágenes: anulación del calco –eliminación de la garantía, de la certeza, del principio explicativo, de la verdad– para la apertura del mapa. Cambio crítico de la visibilidad de la literatura como radiografía a su visibilidad como rizoma: "El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección. Contrariamente al grafismo, al dibujo o a la fotografía, contrariamente a los calcos, el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga" (Deleuze y Guattari, 2004, p. 25). El Simón Bolívar irradiado por *La carroza de Bolívar* revelándose ante el imperio de la significación, del hombre del *dictare*, de la comunicación y el reflejo. Un Simón Bolívar construyéndose y *siendo él mismo* en el espacio literario, es decir, destrucción del modelo, desterritorialización, fuga:

> No ha existido en toda la historia de generales y comandantes y otros jefes del mundo más grande envanecido de sí mismo que el mal llamado libertador. Toda su vida de guerrero al revés, más que enfrentar batallas y ordenar los desórdenes de la república se dedicó a prolongar la guerra, a estorbar por capricho el incipiente progreso de los países y despilfarrar el erario en manos de militares embrutecidos. (Rosero, 2012, p. 203)

Aquí, por el espacio literario, por la potencia del lenguaje como destrucción de la voluntad, un Bolívar que *está siendo*. Surgimiento de un *Bolívar-cobarde*, *Bolívar-caprichoso*, *Bolívar-despilfarrador. Devenir-mal-llamado-libertador,* conjunción por el rizoma de *vergüenza* y de *Bolívar.* Desenraizamiento de escrituras precedentes; no más que esa: angenciamiento entre el *ser embrutecido* y *ser militar.* Así, no un pasado recordado o puesto en forma por la literatura –ese es el gesto disimulado, Zot presentándose como *si fuera*– sino un puro presente de las imágenes. No la representación-calco del siglo XIX, de los tiempos de Simón Bolívar

recorriendo Latinoamérica, de la gesta libertadora, sino puro presente de la detonación por la perversión: una imagen que es sólo error y producción de fantasmas.

Aparece, así, la máquina de la literatura no como lugar de la confianza, sino como lugar del eterno vagar en las sombras. Mapa de la imposibilidad por la literatura. Deseo no cumplido de Justo Pastor, Rosero, Sañudo y Marx: "Es la memoria de la verdad, que pugna por imponerse tarde o temprano. Corrigiendo el error histórico, denunciándolo, se corrige la ausencia de memoria, una de las causas de este presente social y político fundado en mentiras y asesinatos (Rosero, 2012, p. 126).

En ese sentido, atropello del mito fundacional; mito en el calco platónico: generación arbitraria de un modelo para la selección de los pretendientes. Ese devenir *Bolívar-cobarde* o el devenir *Bolívar-libertador* no pueden ser juzgados como purezas o impurezas, buenos o malos. En *La carroza de Bolívar* se da la victoria del disfraz del significante, su éxito por la carnavalización. La oscuridad del simulacro contra la claridad del significado o contenido arbitrario. Decir: "'Las victorias' de Bolívar solo fueron escaramuzas, pero los pueblos a su paso engrosaban exaltados sus filas y Bolívar aprovechó y entró a Caracas y él mismo se llamó a sí mismo Libertador" (Rosero, 2012, p. 123) es *hacer ser* a un Bolívar *deviniendo-otro*, *deviniendo-subversivo*, nunca correspondiente a un logos, revelado ante una clasificación sistemática, una lógica binaria o dialéctica: el *Bolívar-aprovechado* es la única realidad. Dice Deleuze:

> Ya no hay selección posible. La obra no jerarquizada es un condensado de coexistencias, una simultaneidad de acontecimientos. Es el triunfo del falso pretendiente. Simula al padre, al pretendiente y a la novia en una superposición de máscaras. Pero el falso pretendiente no puede ser llamado falso en relación a un supuesto modelo de verdad, como tampoco la simulación puede ser llamada apariencia, ilusión. La simulación es el fantasma mismo, es decir, el efecto de funcionamiento del simulacro en tanto que maquinaria, máquina dionisíaca. (1989, p. 264)

La crítica no representacional, el lector de fantasmas, no podría decir perpetuamente, como dirían Rosero, Justo Pastor, Menton, Lukács, Hegel: ¡Eh aquí el Simón Bolívar que es verdad! Lo mismo que en la inversión platónica –constatación de que detrás de una caverna hay otra caverna, y así infinitamente– el que quiera "[Brindar] un reflejo de la realidad más fiel en su esencia, más completo, más vivo y animado del que el espectador posee en general" (Lukács, 1966, p. 21) encontrará, quitando el manto de mentira sobre Simón Bolívar, otra mentira, y

debajo de esa "otra que se abre aún más profunda, y por debajo de cada superficie un mundo subterráneo más vasto, más extraño, más rico; bajo todos los fondos, bajo todas las fundaciones un subsuelo aún más profundo" (Nietzsche citado por Deleuze, 1989, p. 266).

Así, el mito sostenido por los bolivarianos y anti-bolivarianos en la historia de *La carroza de Bolívar* y, por la homologación o el traspaso de las preguntas al mundo de la crítica, su prolongación en el campo de la lectura de *La carroza de Bolívar* queda develado como una ficción que quiere determinar y encasillar arbitrariamente. No hay mito fundante de Simón Bolívar ni de su realidad: sólo proliferación y lucha de apariencias.

4.4. Metáfora de la explosión como fenómeno territorial

En este último capítulo, como se advirtió, al tiempo de la presentación de una analítica no representacional, se fueron apuntalando algunos elementos respecto a la racionalidad representacional. Dicho ejercicio se desarrolló principalmente a través del planteamiento de la metáfora de la contención como forma de recepción de la voluntad de poder explicitada. El origen de la reflexión de las metáforas de recepción de la voluntad de poder apareció por el hallazgo del fenómeno del traslado de las preguntas de la novela al ejercicio de la crítica. Como se insistió, dicho fenómeno respondía a una problemática sobre la territorialidad del texto literario: expansión o contracción de sus límites. La pregunta consecuente después de la presentación de la metáfora de la contención era: ¿Qué podría distinguirse de la voluntad de poder vista desde una racionalidad de la representación y una no representacional?

Pues bien, ya con el desarrollo presentado desde el apartado 4.2. (Acechos a una metafórica de la explosión como fenómeno territorial) puede presentarse muy brevemente la implicación de una metáfora de la detonación de las imágenes de la literatura –ya insinuada– hacia las formas estables de lo real.

Desde las primeras páginas de este trabajo se anunció una especie de molestia o de inquietud acerca de las formas por las cuales la teoría literaria ha analizado el fenómeno literario. Esta molestia se focalizó específicamente hacia la potenciación de un calco para la lectura de *La carroza de Bolívar* que ha establecido la racionalidad de la representación. El abordaje de dicha incomodidad, puede decirse ahora, emergió del ejercicio personal de la lectura de la novela en

el que, viendo el ejercicio de la máquina de la literatura, se pensó que desde el texto literario se podría cuestionar la lógica teórica de la imposición de rejillas, de esquemas o de categorías que dicen poco o nada de lo que pasa en términos del lenguaje en la literatura. Por tal razón, siempre pervivió la sospecha de que la literatura no es recreación de un objeto primero sino forma de avasallamiento, de violencia, de combate hacia las formas establecidas de lo real. Se sostuvo así que el texto literario es, antes que la forma estructurada de comunicar una esencia o un objeto dado, la posibilidad de la demarcación de formas de habitar el mundo por el lenguaje, es decir, la máquina de la creación por excelencia, posibilidad del desmonte infinito de la estabilidad de los elementos estables. Diríase, acompañado de los pensadores presentados en este último capítulo, un desborde del deseo, afirmación del simulacro, plusvalía del engaño y potencia del error como modo de creación.

Se podría decir así, esgrimiendo la postura de una lectura personal y el panorama que da fundamentalmente este capítulo –y, como escenario de la comparación, el segundo capítulo–, que todo acto de la literatura es un acto de detonación y de explosión de nuevas imágenes que configuran infinitamente el mundo de lo real. Como dicen Deleuze y Guattari:

> El libro no es una imagen del mundo, según una creencia muy arraigada. Hace rizoma con el mundo, hay una evolución aparalela del libro y del mundo, el libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo efectúa una reterritorialización del libro, que a su vez se desterritorializa en sí mismo en el mundo. (2004, p. 16)

Es en ese sentido que se puso bajo crítica la paranoia representacional: la generación del calco –del establecimiento de la causalidad como criterio–, es decir, el arraigo de la creencia dogmática. El rizoma no es dialéctico ni binario; por lo tanto, no implica la visibilización de territorios parcelados y sistemáticos sino la destrucción del límite por la excedencia de lo múltiple: producción infinita, azarosa, caótica de filamentos, de raicillas. La excedencia de ese Simón Bolívar hace rizoma con el mundo, violentará la calma bajo la cual podría estar el significante: tomará momentáneamente su forma para explotarla desde dentro y hacerla ser en el mundo. *Bolívar-rizoma*, una forma inaugurada por la escritura en *La carroza de Bolívar* que se las tendrá que ver, por su propia fuerza, con el mundo de lo real. Una nueva fantasmagoría a través de la máquina literaria.

Por lo tanto, el texto literario no podría entenderse en la metáfora de la contención: sindicato de la tranquilidad, metáfora en la que se sabe quién habla, para quién habla y cómo habla –la

herramienta NH y NNH como el sosiego para la crítica: asidero para denotar intenciones, causas y consecuencias que brindan una sensación de dominio propicia para la teoría literaria–. En el panorama de la detonación la literatura no es la ordenación del mundo –no sería la puesta en forma del caos de la experiencia tal como la pensaba Hegel–. Al contrario, es su complicación: la confusión en la abundancia de simulacros. El mundo de lo estable enturbiado por el arte. Nuevos problemas para el lector como quedó claro con *La carroza de Bolívar*: no solución dialéctica sino eternización del conflicto. *Bolívar-cobarde* como fuerza de empuje para romper lo familiar y lo cotidiano.

En esa metáfora la realidad no es acotación ni sistematización como lo piensa Menton –"En el sentido más amplio, toda novela es histórica, puesto que, en mayor o menor grado, capta el ambiente social de sus personajes, hasta de los más introspectivos" (1993, p. 32)– ni recuperación como lo piensa María Cristina Pons –"El pasado recuperado por la novela histórica tiene una cierta preeminencia y cumple un papel especial en determinar la manera en que la novela histórica re-construye la Historia" (1996, p. 54). La literatura no tolera ese tipo de barreras: "espíritu colectivo", "espíritu de época", "pasado", "ambiente social", "recuperación", "re-construcción"; frente a ella sólo hay apariencias con las cuales competir, con las cuales hacer rizoma para mapear y cartografiar otras formas de *ser*. Por eso, volviendo a Blanchot:

> [Por el libro] desaparecen las márgenes de referencia […] El libro es la posibilidad del mundo, [así] debemos sacar la conclusión de que en el mundo está actuando no sólo el poder de hacer sino ese gran poder de fingir, de falsificar y de engañar. (1959, p. 110)

La carroza de Bolívar como multiplicación de la irradiación. Confusión del *Bolívar-cobarde, Bolívar-pedófilo* con el mundo. Inauguración de imágenes violentas.

CONCLUSIONES

IMPLICACIONES PARA EL EJERCICIO CRÍTICO: *DEJAR EL LUGAR VACÍO*

Así es como el renacimiento de la tragedia hace renacer también al oyente esteta, el cual había sido sustituido hasta entonces, en las salas de los teatros, por un extraño quid pro quo, a las pretensiones semimorales y semisabias: el crítico.

Friedrich Nietzsche
El origen de la tragedia

Todo el ejercicio crítico logrado hasta este punto no ha sido más que la potenciación de la molestia o de las inquietudes recién recordadas. La crítica ejercida en esta tesis se focalizó, fundamentalmente, en la ilegitimidad de la formulación teórica de rejillas y de estructuras rígidas, sistemáticas y dictatoriales para el análisis del fenómeno literario. Por lo tanto, como se anunció, el objeto de este trabajo nunca fue un análisis o ejercicio interpretativo de *La carroza de Bolívar* sino más bien un cuestionamiento, *acompañado* de la novela, de la crítica-teórica que se ha posado sobre ella. Para eso, en primer lugar, se reveló la forma específicamente discursiva de la teoría –es decir, aparato ficcional para la interpretación de los textos literarios– para luego, con esa advertencia metodológica, poner bajo crítica el *calco* NH –y, como quedó demostrado, algunas de sus proyecciones– como remanencia transparente de los presupuestos representacionales.

El propósito en la postulación de ese panorama, se puede decir ahora, fue esgrimir una crítica directa contra la exacerbación del sistema-sujeto romántico que, en su versión más acabada, terminó postulando trasparentemente, primero, el sujeto artista como genio de la literatura y, segundo, *el homo críticus* –el hombre del *dictare*, una crítica "privilegiada", una lectura que "nos hace comprender el texto", que pasa de la oscuridad a la iluminación, una lectura erudita, etc.–. Dos sistemas que, revelados como una ficción de la racionalidad de la representación, intentan adjudicar arbitrariamente contenidos, formas y significaciones que le son completamente

ajenas al fenómeno literario asumido como ejercicio de la escritura. Esto finalmente, de acuerdo con la hipótesis general planteada desde el principio para este trabajo: la perspectiva teórica según la cual un texto depende –precede, es posible, necesita– inicialmente de un contexto de lo real para *ser* es una *forma-calco* que tiene vigencia únicamente en el campo de posibilidades abierto por la racionalidad de la representación literaria en la que se asegura un vínculo dialéctico de dependencia del texto frente a lo que se tiene por real.

Esa incomodidad, materialmente realizada en la hipótesis del trabajo y en su desarrollo, tenía que ver con una especie de reclamación del ejercicio de experimentación personal de la máquina de la literatura, esto es, una lectura despojada de los remoquetes y categorías técnicas que pretenden estabilizar, congelar y dictaminar la potencia del lenguaje y de la escritura. Dicho de otra manera, este ejercicio de experimentación sería la posibilidad de buscar –*mapear, cartografiar*–, sin necesidad de la dictadura teórica, caminos para acompañar el gesto literario. Por lo tanto, *La carroza de Bolívar* nunca pudo ser, desde el ejercicio de lectura personal, una NNH, una NNP o una NH. Más bien fue asumida siempre como un gesto del lenguaje, como un *acontecimiento*, como *un simulacro-siendo-en-el-espacio-literario.* El hallazgo de caminos para la presentación de esa intuición es lo que permite decir ahora que el relacionamiento de la literatura con la realidad no es de supeditación, instrumentalización o secundariedad, sino de inauguración, de posibilidad, de violencia por la creación. Ese fue el sentido por el que se logró establecer un diálogo entre textos críticos que postulan una versión de la escritura como perfomance y la condición que, desde una lectura personal, parece trazar o cartografiar la novela.

Así queda claro, a partir de la decisión metodológica de contrastar dos formas de entender la literatura, que la metáfora de la contención como fenómeno territorial comprende la generalidad de las elaboraciones y proyecciones de la racionalidad de la representación; en ella se puede ilustrar la geometría sistemática que va desde Hegel –incluso, apelando al reproche de Nietzsche a Sócrates en el que lo culpa de haber malogrado la tragedia por un criterio de representación de la realidad– hasta Seymour Menton tal como quedó presentado. La metáfora de la contención como la herramienta que privilegia el *homo criticus*, el hombre teórico –el del *dictare*–: espacio de la tranquilidad y de la luminosidad arbitraria. También queda claro que la metáfora de la detonación o de la explosión de las imágenes es la forma del ejercicio de una crítica que asume la potencia y la fuerza de creación del lenguaje por sí mismo. Esta forma-rizoma correspondería a todo esfuerzo crítico por entender la literatura como un gesto que se

agota en sí mismo y que no requiere de nada para *ser.* Metáfora posibilitada por Nietzsche y potenciada por Blanchot, Derrida y Deleuze: mapa del fantasma y del infinito poder creador del lenguaje.

De este modo, con ese mapa crítico establecido y la presentación de la experiencia personal de la lectura, sólo queda mencionar a modo de conclusión algunos aspectos que derivan para el ejercicio crítico. Estos aspectos corresponden a una reflexión sobre el horizonte de la crítica y la figura del lector en la racionalidad de la literatura como simulacro.

La fascinación como forma de la lectura

La primera vez que leí *La carroza de Bolívar* quedé impresionado por la versión de un Simón Bolívar concupiscente, violador, pedófilo y cobarde. La propiedad con la que se nombraba, la fuerza de los significantes que abdicaban de un Bolívar que tenía en la cabeza como benévolo y libertario, hicieron que la novela se presentara frente a mí como un destello de imágenes de las cuales era muy difícil alejarse. Ese contacto fue una especie de cautivación: estaba fascinado ante las imágenes detonadas por la palabra. El encuentro con esa potencia de la palabra aplazó la búsqueda de su comprobación, por lo que permití que mi experiencia fuera sólo con el contacto de esas figuras que veía inaugurarse en el espacio literario. Esa experiencia de la lectura, ya como objeto propio de examen o de problematicidad para efectos del presente trabajo, se encontró muy cercana a lo que Blanchot entendía por lectura:

> Ese medio de la fascinación, donde lo que se ve se apodera de la vista y la hace interminable, donde la mirada se inmoviliza en luz, donde la luz es el resplandor absoluto de un ojo que no se ve, y que, sin embargo, no deja de ver porque es nuestra propia mirada en espejo, ese medio es por excelencia atrayente, fascinante: luz que también es el abismo, luz horrorosa y atractiva en la que nos abismamos. (2002, p. 28)

Esa es la mirada de fascinación del lector niño, edad fascinada en la que todo lo que se ve se revela como nuevo ante los ojos. En esa mirada no hay realidad creada sino realidad que se está creando: asombro por las irradiaciones de imágenes que hasta ahora se presentan y que *son por sí mismas*. En esa mirada hay ausencia de sentido, ausencia de fines o de propósitos. Únicamente tiene lugar el encantamiento.

Esa dimensión fascinante del encuentro con lo literario no tiene nada que ver allí con la focalización, la erudición o "mínimo conocimiento histórico del lector" como dice María Pons. Tampoco con la búsqueda de los signos o metáforas ocultas del texto literario –ocultos, sólo visibles para la mente dotada– para entender el sentido total (tal como se presentó en el numeral *2.2.3.2.* del segundo capítulo) o con la supuesta esperanza del autor "que espera del lector un determinado conocimiento histórico, a partir del cual entabla una relación entre lo que sabe y no sabe de la historia" (Pons, 1996, p, 71) –un autor al revés diría Blanchot–. En esa figura del lector niño queda aplazado el saber, el conocimiento, la vastedad de fechas, autores, periodos, para dar paso a una especie de ignorancia por el placer. Ignorancia de la inocencia que sólo se fascina viendo la escritura *siendo-ahí*, las imágenes creándose en un puro presente: "Leer no sería escribir de nuevo el libro, sino hacer que el libro se escriba o *sea* escrito. El lector no se agrega al libro, pero tiende, en primer lugar, a liberarlo de todo autor" (Blanchot, 2002, p. 172). El lector está asistiendo, en el ejercicio mismo de la escritura, a la perversión –contemporánea a él– del logos por Zot. El lector ve en el surgimiento presente de las imágenes el gesto de arrebatamiento de la verdad por la escritura y no puede hacer más que admirarlo y experimentar la sensación del desierto. El lector no puede –está imposibilitado– aportarle nada a *La carroza de Bolívar*; así, ni siquiera, por este trabajo, hacerla más entendible. El lector sólo puede compartir la experiencia de lectura, la agonía de la escapatoria insistente e infinita de la verdad. El lector es tragado por la tela, como escribe Derrida (1997); se encuentra, por el riesgo que asume en la lectura, en el centro de la detonación, de la explosión, del surgimiento. Su espacio sólo es el de la escritura, esa misma escritura que aplaza la llegada a la centralidad, la obra, a la verdad. El lector y el autor, entonces, homologados en el gesto de la espera, del infinito aplazamiento: asistencia compartida al desastre de la escritura.

Esa forma de la lectura-niño reniega del lector de la paranoia representacional –postulada en el apartado 4.3.1. del tercer capítulo–: establecimiento frenético de causalidades donde sólo existe proliferación de la escritura. Se distancia del que, en palabras de Nietzsche, "no [se] siente emancipado de la rutina del proceso patológico-moral […] y siente herido su sentido histórico y guiada su razón por una rigurosa y sicológica causalidad" (2007, p. 166). Ese lector de la fascinación es el que abdica del moralismo, de la dialéctica y de la sabiduría para dar paso a un *presente* de las imágenes, un puro *sí*, positividad de la pasión ante el destello de figuras nuevas. Lector-niño como gesto de Dionisio: fiesta de la creación, licencia del error, olvido de la verdad, grito de alegría en el canto.

Por ese motivo poco hay de proceso reflexivo en ese gesto particular de la lectura. Nada es comunicado del autor al lector; no hay nada que codificar. Son ellos voluntades y potencias que desaparecen por la escritura: motivos condenados al exilio. Exilio gozoso por las imágenes que brotan ante la muerte. Un vector de reproche o de aceptación del Bolívar de *La carroza de Bolívar* es ya materialidad de la patología representacional. El régimen de la verdad es el lector adulto, el semi-moral y semi-sabio socrático que arruina el gesto de la literatura.

El lector-niño es el lector de la pasión, aquel que se deja embriagar por las apariencias y que no entra en el régimen moral o comunicativo. Lector-niño que, como no entre en ese régimen moral, abdica de todo dogmatismo, de toda permanencia eterna de las apariencias. Este lector no ensalza o adora una apariencia, sólo la vive en el presente y la olvida. Ahí, la última dimensión de ese lector que puede quedar esgrimida; lector-niño en el sentido Nietzscheano: lector del olvido:

> Pero decidme, hermanos: ¿qué puede hacer el niño que no haya podido hacer el león? ¿Qué hace falta para que el fiero león se truque en niño? El niño es inocencia y olvido, un nuevo comenzar, un juego, una rueda que gira sobre sí, un primer movimiento, una santa afirmación. (Nietzsche, 1986, p. 36)

El lector en la potencia positiva del olvido. Juego de la contemplación de la lucha entre las apariencias, es decir, juego de la creación y la destrucción infinitas. El lector nunca diviniza o dogmatiza una figura de la apariencia; por lo tanto, es fascinación, contemplación del presente del simulacro y olvido suyo para el acto de fascinación de otra apariencia. Por eso, luego, admiración presente de *El general en su laberinto* o de *La ceniza del libertador* con la misma connotación: vectores-fantasmas que no comunican nada, sino que *son* en el presente.

Autor y lector en su única responsabilidad: desaparecer para *dejar ser* la lucha eterna de las apariencias. Muerte para el acto sagrado de la literatura, escritura eternizada:

> Debemos reconocer que todo lo que nace debe estar dispuesto a una dolorosa decadencia, estamos obligados a sumergir nuestra mirada en lo horrible de la existencia individual, y, sin embargo, el terror no debe helarnos […] La lucha, la tortura, el aniquilamiento de las apariencias se nos manifiestan ahora como cosas necesarias ante la intemperante profusión de formas de vida que se presentan y luchan, en presencia de la fecundidad superabundante de la universal voluntad. (Nietzsche, 2007, p. 132)

Abdicación de la herramienta-género e implicaciones en el ejercicio crítico

En este punto, la reunión de las líneas trazadas desde una racionalidad no representacional podría mostrar por sí sola el cuestionamiento directo al género como lugar institucional o formal del calco. Como se revisó en el apartado 2.1.3 del segundo capítulo (La convención formalizada, el género literario), las categorías determinantes que sostienen y dan vigencia al género literario son la de realidad y la de autor, principalmente. Estas categorías son las que permiten postular el género como técnica de transformación –diríase ahora, puesta en cuestión, automática– del mundo de lo real al mundo de la literatura, como conjunto de técnicas de la escritura para la transitividad de un mensaje codificado de lo real por parte del autor y como ejercicio de arquitectura: acomodación sistemática de finalidades, convicciones y posturas –es decir, la puesta en forma, coherente y total de un contenido ideológico o reflexión social–.

Puestas en cuestión las categorías de autor y de realidad, la versión del género, postulada como lugar del calco en la racionalidad de la representación, pierde legitimidad. Justamente eso fue lo que quedó claro a través del ejercicio analítico propuesto en el capítulo tres: demostración de la insuficiencia del calco Nueva Novela Histórica o Novela histórica para el análisis de *La carroza de Bolívar*. El concepto de convención genérica es detonado –fisurado, fragmentado– por las propias condiciones de la novela y la presentación de una mirada del ejercicio literario como escritura. El afán avasallador del género –el papel de dictador, de ejecutor y previsor de análisis– queda insuficiente ante la fuerza performática del lenguaje. Ese hilo transparente y hegemónico que atraviesa todo el "proceso de creación literaria" –hay que recordar su postulación como técnicas de la escritura pero también de la lectura: conexión con la forma del lector erudito–, que quiere endilgarse totalidad y sistematicidad –que resulta generoso por el acaparamiento general de la literatura: claridad en las rutas, las formas, los matices– y que se asume a sí mismo en su indispensabilidad –primera lectura, espacio perfecto y cómodo del *homo criticus*– queda como el lugar de la perpetuación ilegítima, ficcional y arbitraria de ídolos desenmascarados.

La estructura del género, ahora visibilizada como posibilidad de fecundación del calco, resulta ser, desde una perspectiva no representacional, una fuerza arbitraria del orden, del dictado y del límite sobre el fenómeno del lenguaje:

> A partir del momento en que se escucha la palabra "género", desde que aparece, desde que se lo intenta pensar, se dibuja un límite. Cuando se asigna un límite, la norma y lo prohibido no se hacen esperar: "hay que", "no hay que", dice el "género", la palabra "género", la figura, la voz o la ley del género. (Derrida, 1980, p. 3)

El "hay que" o "deber de" justificado por el género queda invalidado, primero, con la consideración de la anulación de la voluntad por la escritura y, segundo, por la incomunicabilidad de la literatura: su gesto mudo que, como se dijo, sólo puede *ser acompañado* por el lector. La norma, la orden o, en palabras de Derrida, la línea limítrofe quedarían fisuradas.

Para el campo de la crítica ya no hay calco, sólo caminos por venir. El ejercicio crítico, tal como quedó esbozado –y tal como se intentó ejercer– es el espacio de la incertidumbre, de la oscuridad, también del error. Es, por la abdicación de la rejilla o del sistema clasificatorio, una anomalía, una especie de fallo que acompaña el gesto literario. Salirse de la normatividad implica afirmar el desvío, la corrupción en el *decir* del lenguaje. Abdicar del camino cristalizado y fosilizado implica caer necesariamente en lo monstruoso tal como lo llama Derrida:

> Así, desde que un género se anuncia, hay que respetar una norma, no hay que franquear una línea limítrofe, no hay que arriesgarse a la impureza, la anomalía o la monstruosidad. (1980, p. 3)

Lo que la paradigmática de la representación en nombre del género postularía como monstruosidad o anomalía se convertiría, entonces, en la propia posibilidad de la crítica: postulación y juego de las formas-mapa del fantasma en la literatura. La advertencia de la norma del género como "no deber ser de la crítica" queda ilegítima ante la decisión de asumir nuevos caminos de lectura.

En ese contexto de la normatividad y de su abdicación, lo hecho aquí con –*acompañado de– La carroza de Bolívar* sería una especie de anormalidad o *no operatividad* –error, mala lectura– a juicio del régimen teórico del género-representación. Decir que *La carroza de Bolívar* fisura o rompe con la teoría que intenta dominarla se convertiría en esa especie de impureza que sólo sabe dictar el canon o la tradición.

Sin embargo, a juicio de lo expuesto, esa impureza o desvío de *tú-debes* es el espacio que le queda por potenciar al ejercicio crítico: arruinar-abdicar del calco para, como la cita puesta en

el inicio del segundo capítulo, reconstruirlo o, al menos, dejar el sitio vacío. Dejar el sitio vacío o arruinar el calco impostado para la lectura de *La carroza de Bolívar* implica develar la ilegitimidad, la inocente transparencia del axioma o dogma según la cual todo texto pertenece a un género literario –subordinación de la literatura a la realidad–. Dejar el espacio vacío como develación del ser-fósil, ser-calcificado, rizoma-repetido del género.

Abdicando del género, en su ruina, poco queda de esa suerte de compromiso del lector siguiendo las rutas del texto, poco de la investigación del mensaje escondido, poco de la ruta correcta de lectura. En un movimiento análogo al de la literatura, la lectura crítica sería también creación: descubrimiento de caminos del lenguaje para acompañar el gesto de la escritura. Sería ella misma, entonces, en los mismos términos expuestos en el tercer capítulo, escritura, lo que haría de ella, en el gesto análogo, un espacio de la muerte: crítica-Orfeo, crítica-Justo Pastor, imposibilidad de la verdad. Con el aplazamiento de la regla, la crítica abdicaría de sí misma como lectura de primer orden, como necesidad de la verdad de la novela –cualquier forma de interpretación– y se ubicaría el orden de la experiencia: simultaneidad del presente del gesto literario.

Por lo tanto, la abdicación de la regla abriría el espacio para que la propia crítica se preguntara por ella. Ya la crítica no sería el lugar cómodo de la enunciación del juicio. Al contrario, sería el terreno en donde ella, por la detonación del gesto literario, se destruye para regenerarse o para ceder su poder. La sensación de la crítica en el gesto de abdicación, como se decía en las primeras páginas con Vattimo, "no es la de quien ha encontrado por fin la paz en el reconocimiento de la verdad [...] No es establecerse en una condición de salud del alma, de claridad, de consolación y fin de los conflictos" (1992, p. 33), sino todo lo contrario: angustia, búsqueda de nuevas formas-máquina de la lectura, encuentro con la experiencia presente.

La crítica, así presentada, estaría llamada a potenciar el lugar del desastre, la imposibilidad de *decir* de la literatura. Sin sujeto, sin realidad, sin género, tendría el espacio presente para preguntarse por sus posibilidades en el albor de su desaparición como tradicionalismo canónico. Ella misma podría, no ya anticipar el texto –decir cómo nacerá y como será– sino asistir a su disolución tal como se conoce. La crítica, en la cercanía de lo que propone Michel Foucault:

> La crítica deja de querer ser una lectura mejor o más de primera hora, o mejor armada: la propia crítica está convirtiéndose en un acto de escritura. Una escritura no cabe duda que

> segunda en relación con la otra, pero una escritura, a pesar de todo, que forma con todas las demás una malla, una red, un encabalgamiento de puntos y de líneas. Esos puntos y líneas [que forman] el actual jeroglífico flotante de la escritura en general. (1996, p. 83)

Así, si algo de privilegio queda en esa forma de la crítica no es el de la omnipotencia del *decir* del texto sino la posibilidad de preguntarse por ella misma. Su privilegio ya no comprende una relación de visibilidad sistemática y organizada del texto literario sino, al contrario, la posibilidad de problematizar su propia lectura, ponerse ella misma objeto de crítica: crítica de la crítica infinitizada.

Al final, con todo eso, queda *La carroza de Bolívar* como performance del lenguaje y la crítica como forma del acompañamiento escritural del gesto. Los dos ejercicios quedan homólogos en el sentido de la abdicación de la norma, de la regla o del camino para *hacer ser*. También homologables en el sentido de la creación: escapatoria a toda forma de estabilización del *decir,* capacidad de olvido de la verdad, imposibilidad de la obra concluida. La crítica, como la literatura, espacios des-sujetados de la determinación. La literatura y la crítica tal como dice Blanchot:

> Sólo importa el libro, tal como es, lejos de los géneros, fuera de las secciones, prosa, poesía, novela, testimonio, en las cuales no quiere ordenarse, negándoles el poder de asignarle un sitio y determinar su forma. Un libro ya no pertenece a un género, cualquier libro concierne únicamente a la literatura [...] Todo sucedería, pues, como sí, habiéndose disipado los géneros, la literatura se afirmara sola, brillando sola en medio de la claridad misteriosa que ella propaga y que cada creación le devuelve modificándola. (1959, p. 225)

Sólo importa *La carroza de Bolívar*, su gesto afirmativo, el poder del lenguaje.

Palabras en la disolución

Alguna vez escuché en una ponencia de algún evento universitario sobre literatura un imperativo que en su momento y aún hoy me suena quisquilloso e inútil. El dictado del ponente era el de "matar la teoría literaria". En esa oportunidad, tras la orden desesperada, sólo pensaba en que había algo que no dejaba ver con transparencia o con operatividad esa proclama. La veía

incluso un poco patética: ¿acaso habría que destruir algo que resulta, en todo caso, por su fuerza retórica, tan atractivo?

Debo confesar en este punto que en realidad nunca me incomodó leer teoría literaria. Nunca me incomodó leer a Lukács, a Sartre, a Goldamnn, Bajtín o Menton. Siempre los vi como propuestas coherentes y, en su vocación, como intentando decir algo interesante de los textos literarios. Mi incomodidad nació, más bien, de la perpetuidad sosa de lo que intentaron ellos en sus profesantes. Mi incomodidad, como quedó expreso, se ciñó siempre hacia la perpetuidad del calco: la cristalización de una cosa *ya dicha* y escrita, es decir, ficcional, fantasmagórica. La incomodidad siempre circundó el terreno de la repetición de lo establecido, la imposibilidad de salirse del molde genérico, el molde del "debe ser".

Por supuesto, no creo que en este trabajo haya acaso algo muy novedoso. A lo sumo se habrá podido encontrar un esfuerzo desde la escritura para la organización de textos en función de la expresión de una afectividad. Por fortuna, esa afectividad-incomodidad acompañó siempre la escritura de este trabajo de grado. Me acompañó también el rechazo de ese imperativo quisquilloso de matar la teoría. Para mí, en este momento, tras escribir este trabajo, no hay que matar nada. Este trabajo se trató, más allá de eso, de canalizar algunas sospechas sobre el accionar crítico y tratar de encontrar los caminos que las organizaran de manera más o menos coherente.

Intenté pensar la literatura, específicamente *La carroza de Bolívar*, *junto con* o *acompañado de* otros que, estimo, no ven en la forma del calco la posibilidad de la escritura. Nunca se trató de matar, sino de mostrar las fisuras, los lugares transparentes, la inocencia de la operatividad. Por eso habría que decir: ¡que siga existiendo la teoría para seguir fisurándola! ¡Que siga existiendo el calco para poder decir *de él* y *junto a él*!

Ahora que releo estas páginas para efectos de su presentación, encuentro en ellas el desarrollo, todo el tiempo angustioso y afanado, de una experiencia de la literatura y de su crítica como posibilidad del desmarque, del *decir otra cosa*, del inventar. Por eso, creo, siempre me sentí escribiendo una especie de relato: posibilidad del desastre por la fantasmagoría resultante. Por eso, como escritura-imposibilidad-de-la-obra, también me sentí cada vez más lejos de conseguir una verdad con lo que decía. Sentí, entonces, la misma angustia de Orfeo y de Justo Pastor. Esto no sólo por lo difícil que resulta siempre escribir sino, además, por la constatación de que nunca iba a poder decir algo de *La carroza de Bolívar.*

Así, lo que hay en este trabajo es una escapatoria desesperada contra el imperativo *del decir*: disolución o impedimento para hablar; persistencia en la frustración.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

Aínsa, Fernando (2003). *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina.* Mérida: Editorial Litorama.

Bajtín, Mijail (1994). *El método formal en los estudios literarios.* Madrid: Alianza Editorial.

_____ (1989). *Teoría y estética de la novela.* Madrid: Editorial Taurus.

Blanchot, Maurice (1959). *El libro que vendrá.* Caracas: Monte Ávila Editores.

_____ (2002). *El espacio literario.* Madrid: Editora Nacional.

Deleuze, Gilles (1989). *La lógica del sentido.* Barcelona: Editorial Paidos.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

Derrida, Jacques (1980). "La ley del género"*. Revista Glyph N. 7.*

_____ (1997). *La diseminación.* Madrid: Editorial du Seuil.

Foucault, Michel (1969). *La arqueología del saber.* Paris: Ediciones Gallimard.

_____ (1979). *Microfísica del poder.* Madrid: La Piquera.

_____ (1984). *Dits et écrits*. París: Gallimard.

_____ (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Ediciones Paidós.

_____ (2010). *"*¿Qué es un autor?*"*. En *Obras Esenciales*. Introducción, traducción y edición a cargo de Ángel Gabilondo. Barcelona: Editorial Paidós.

Grützmacher, Lukasz. "Las trampas del concepto 'la nueva novela histórica' y de la retórica de la historia postoficial" (2006). Revista *Acta poética n. 27 (1),* p. 143.

Hegel, Friedrich (1985). *Introducción a la estética.* Barcelona: Península.

Hutcheon, Linda (1989*). The Politics of Postmodernism*. Londres: Editorial Routledge.

Jitrik, Noé (1995). *Historia e imaginación literaria.* Buenos Aires: Editorial Biblos.

Lukács, Georg (1966). *Problemas del realismo.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

_____ (1971). *La novela histórica.* México D.F.: Biblioteca ERA.

Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean-Luc (2012). *El absoluto literario*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Menton, Seymour (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Nancy, Jean-Luc (2004). "La representación prohibida"*. Revista Fracta*l, N. 34, vol. 9, pp. 39-74. Recuperado de https://17edu.org/wp-content/uploads/2016/09/17MEDIOS-2004-002-Jean-Luc-Nancy.pdf

Nietzsche, Friedrich (1986). *Así habló Zaratustra.* Bogotá: Editorial Bedout.

_____ (2006a). *Fragmentos póstumos IV.* Madrid: Editorial Tecnos.

_____ (2006b). *Voluntad de poder*. Madrid: Editorial Edaf.

_____ (2007). *El origen de la tragedia*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.

_____ (2011). *Obras completas Vol. 1.* Madrid: Editorial Tecnos.

Pons, María Cristina (1996). *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX.* México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.

Rancière, Jacques (2009). *La palabra muda.* Buenos Aires: Editorial Eterna Cadencia.

Vattimo, Gianni (1992). *Más allá del sujeto*. Barcelona: Editorial Paidos.

_____ (1998). *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*. Barcelona: Península.

White, Hayden (2003). *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Bibliografía sobre *La Carroza de Bolívar*

Alzate, Camilo (2014). *La cola de rata.* "Simón Bolívar contra Evelio Rosero". Recuperado de: https://www.lacoladerata.co/cultura/simon-bolivar-contra-evelio-rosero/

Gómez Gutiérrez, Felipe y Saldarriaga, María del Carmen (2017). *Evelio Rosero y los ciclos de la creación literaria.* Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

García Medina, Ramiro (2014). *Análisis de lo siniestro en* La carroza de Bolívar *de Evelio José Rosero* (Tesis de maestría) Universidad del Valle, Cali. Recuperado de: http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/7569/1/CB-0505026.pdf

Jursich Durán, Mario (2017). Los heraldos de la restauración. *Revista Arcadia.* Recuperado de: https://www.revistaarcadia.com/periodismo-cultural---revista-arcadia/articulo/mario-jursich-sobre-la-carroza-de-bolivar-de-evelio-rosero-y-politica/65276

López Sánchez, Carolina (2017). La nueva novela histórica. Ficción-realidad del héroe. *Revista Palobra,* pp. 257-267. Recuperado de: https://revistas.unicartagena.edu.co/index.php/palobra/article/viewFile/1835/1617

Martín Colorado, Paula Andrea (2011). La novelística de Evelio Rosero Diago: los abusos de la memoria. *Cuadernos de Aleph 3, pág.* 136-160. Recuperado de: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4044743

Montenegro, Armando (2012, 29 de enero). "La carroza de Bolívar". *El espectador*. Recuperado de https://www.elespectador.com/opinion/la-carroza-de-bolivar-columna-323464

Ortiz, María Paulina (2012, 25 de enero). Evelio Rosero presenta "La carroza de Bolívar" en Hay Festival. *El tiempo.* Recuperado de https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-11003861

Revista Credencial (2012, 10 de enero). En entrevista: Evelio Rosero. *Revista Credencial.* Recuperado de http://www.revistacredencial.com/credencial/noticia/actualidad/en-entrevista-evelio-rosero

Romero, Isaías (2017). "Evelio Rosero: 'La comunicación con los lectores es para mí lo más importante'". *Revista 070.* Recuperado de: https://cerosetenta.uniandes.edu.co/evelio-rosero-la-comunicacion-con-los-lectores-es-para-mi-lo-mas-importante/

Rosero, Evelio José (2012). *La carroza de Bolívar*. Bogotá: Tusquets Editores.

Rosero, Evelio José (2017). "Expiaciones". *Revista Arcadia*. Recuperado de: https://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/evelio-rosero-responde-a-mario-jursich-por-columna-sobre-la-carroza-de-bolivar/65462

Toro Acevedo, James (s.f.). *Objetos, historia, carnavalización y memoria colectiva en* La carroza de Bolívar *de Evelio Rosero Diago*. Medellín: Universidad Eafit. Recuperado de: https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/12218/JamesBianey_ ToroAcevedo _2 017.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Vanegas, Orfa Kelita (29 de mayo de 2013). "Héroe, historia y farsa en *La carroza de Bolívar* de Evelio Rosero". *Perífrasis.* Vol. 4, N. 7, p. 132-148.

Valencia, Cristian (20 de enero de 2012). "La tentación de los extremos". *Revista Arcadia n. 76*, p. 18.

Verdugo Ponce, Jorge (2013). "Carnaval y sociedad anómica colombiana en La Carroza de Bolívar de Evelio Rosero Diago". *Revista Estudios Latinoamericanos.* Recuperado de: http://revistas.udenar.edu.co/index.php/rceilat/article/view/3733/4388

Bibliografía secundaria

Benjamin, Walter (1995). *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán.* Barcelona: Ediciones Península.

Castro, Edgardo (2006). "Michel Foucault: sujeto e historia". *Revista Tópicos,* n. 14 de diciembre de 2016. Recuperado de https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28819851008.

_____ (2011). *Diccionario Foucault.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Dubois, Jacques (2014). *La institución literaria*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Charlois, Adrien José (2008). "La historia como proceso narrativo de construcción de sentido. Diálogo entre Hayden White y la construcción de sentido". *Revista Signo y pensamiento* N. 53, pp. 163-173.

Foucault, Michel (1979). *Microfísica del poder.* Madrid: Ediciones de La Piqueta.

_____ (1999). *Entre filosofía y literatura.* Barcelona: Editorial Paidós.

Fuentes, Carlos (1974). *La nueva novela hispanoamericana*. Tabasco: Editorial Joaquín Mortiz.

_____ (2011). *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Editorial Alfaguara.

Hegel, Friedrich (1986). *La fenomenología del espíritu.* Madrid: Editorial Alhambra.

Ortiz Palacios, Jimmy (2014). *Análisis ontológico de la literatura: aproximaciones al ser-lenguaje en la literatura colombiana*. (Trabajo de grado). Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.

Real Academia Española (2018). *Diccionario de la lengua española*. Consultado en https://dle.rae.es/?id=Dxo9GVr

Todorov, Tzvetan (1978). *Los géneros del discurso.* Caracas: Editions du Seuil.

Zima, Pierre (2010). *Para una sociología del texto literario*. Tr. Camilo Sarmiento Jaramillo. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Szondi, Peter (2005). *Poética y filosofía de la historia II.* Barcelona: Editorial Antonio Machado.