

INSTITUTO CARO Y CUERVO

FACULTAD SEMINARIO

ANDRÉS BELLO

MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

**RISA CRÍTICA EN *SIN REMEDIO* DE ANTONIO CABALLERO: HISTORIA,
POLÍTICA Y ESTÉTICA EN LA NACIÓN.**

CARLOS ANDRÉS MEDINA HERNÁNDEZ

BOGOTÁ D. C.

2023

INSTITUTO CARO Y CUERVO

FACULTAD SEMINARIO

ANDRÉS BELLO

MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

**RISA CRÍTICA EN SIN REMEDIO DE ANTONIO CABALLERO: HISTORIA,
POLÍTICA Y ESTÉTICA EN LA NACIÓN.**

CARLOS ANDRÉS MEDINA HERNÁNDEZ

Trabajo de grado para optar por el título de Magíster en Literatura y Cultura

GUILLERMO MOLINA MORALES

BOGOTÁ D. C.

2023

Dedicatoria

A Clara Inés Hernández López por todo el amor y la paciencia. Madre, esta investigación es el resultado de tu entrega, confianza y apoyo.

Hoy te regalo una alegría, de tantas que te he arrebatado. Agradezco seas el faro en medio de tantas tormentas. Hoy el barco ha llegado a puerto, eres tú la luz.

Agradecimientos

Toda mi gratitud al Instituto Caro y Cuervo. Allí, el asombro por el saber, el rigor académico y la belleza se conjugan de forma maravillosa. Llevo en la memoria, con cariño, la Casa Cuervo Urisarri: su aldaba en la gran puerta de madera, los balcones, los patios empedrados, los jardines internos, la fuente y su biblioteca. Habitar estos lugares fue bálsamo para amainar la soledad en la fría ciudad capitalina; en esa casa queda una parte de mí. Reservo mi más profunda admiración y respeto a mis profesores Hélène Pouliquen, Graciela Maglia, Luz Marina Rivas Arrieta, Alberto Bejarano, Miguel Ángel Rocha, Javier Fandiño y, de manera especial, a mi querido tutor, Guillermo Molina Morales, quien ha sido mentor, maestro y amigo, a quien debo que trabajo llegue a puerto. Gracias profesores por cada seminario, por acompañarme en mi formación y por contribuir en la realización de un sueño.

Así mismo, agradezco a Clara Inés Hernández López, Jorge Cortés Rivera, Cristian Medina, Duván Medina, Kaleth Cortés y Alejandro Cortés, por el amor de familia, el apoyo incondicional y por estar cuando más los necesito. A Gabriel Cortés le debo presentarme *Sin remedio* con entusiasmo, el diálogo constante y la confianza, mucho de lo que aquí se materializa responde a esas charlas nutridas y a las largas noches de estudio en esa Santafé de Bogotá gris y lluviosa. Igualmente, a Daniel Virviescas por las conversaciones interminables y su amistad en la etapa final de este estudio. A Yeimy Narváez, Moisés Guarín y Julián David Suárez por creer en este proyecto. Y por supuesto, a Félix Silva Charry, Cristian Iván Soto Ortiz, Diego Barreto y José Sánchez, por enseñarme el valor de la amistad y darme ánimo cuando arribé a la comarca en la total desposesión.

Finalmente, es ineludible agradecer a mis profesores de la Universidad Surcolombiana: Betuel Bonilla, Cecilia Repizo, Yineth Angulo, Lady Jiménez, Miriam Ruth Posada de Ceballos y Gustavo Briñez. Ellos han sido un ejemplo a seguir por su tenacidad académica y amor a la literatura. En últimas, fueron ellos quienes sembraron inquietudes, compartieron su acervo académico y me contagiaron de su pasión por las letras.

Yopal, Casanare,

11 de mayo de 2023



**AUTORIZACIÓN DEL AUTOR PARA CONSULTA
Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL
TRABAJO DE GRADO**

Código:

Versión: 5.0

Página 1 de 1

Fecha:

BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI

INFORMACION DEL TRABAJO DE GRADO

1. TRABAJO DE GRADO REQUISITO PARA OPTAR AL TÍTULO DE:

Magister en Literatura y Cultura

2. TÍTULO DEL TRABAJO DE GRADO:

Risa crítica en *Sin remedio* de Antonio Caballero: historia, política y estética en la Nación.

3. SI AUTORIZO **NO AUTORIZO**

A la biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Facultad Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para usos de finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Socialice la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo con la comunidad académica en general.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "**Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su autor.

IDENTIFICACIÓN DEL AUTOR

Nombre completo:
Carlos Andrés Medina Hernández

Documento de Identidad:
1024506920 de Bogotá

Firma:

DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

AUTOR

Apellidos	Nombres
MEDINA HERNÁNDEZ	CARLOS ANDRÉS

DIRECTOR (ES)

Apellidos	Nombres
MOLINA MORALES	GUILLERMO

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: Magister en Literatura y Cultura

TÍTULO DEL TRABAJO DE GRADO: Risa crítica en *Sin remedio* de Antonio Caballero: historia, política y estética en la Nación.

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en Literatura y Cultura

CIUDAD: Bogotá D. C. AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2023

NÚMERO DE PÁGINAS: 125

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones ___ Mapas ___ Retratos ___ Tablas, gráficos y diagramas ___ Planos ___ Láminas ___ Fotografías ___

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: _____ Minutos.

Otro. ¿Cuál? _____

Sistema: Americano NTSC _____ Europeo PAL _____ SECAM _____

Número de archivos dentro del CD, en caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado: _____

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial):

—
DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES: Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. (En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar a la dirección de biblioteca en el correo electrónico

biblioteca@caroycuervo.gov.co):

ESPAÑOL

Estética de la risa (parodia y sátira)

El hombre inútil

Políticas estéticas

Subjetivación política

Subjetivación estética

INGLÉS

Aesthetics of laughter (parody and satire)

Useless man

Aesthetic politics

Political subjectivation

Aesthetic subjectivation

RESUMEN DEL CONTENIDO Español (máximo 250 palabras):

La presente investigación estudia *Sin remedio* (1984) de Antonio Caballero Holguín a la luz de los discursos socioculturales que la novela parodia y satiriza. La dimensión crítica de la risa permite allanar los umbrales, el juego en los límites de la representación, entre poesía-novela en la Modernidad, y el desarrollo del intelectual colombiano y latinoamericano en la Nación Moderna. Con base en estudios de estética histórica (Bajtín, Beltrán Almería, Otero y Marrufo), y los presupuestos filosóficos sobre “el hombre absurdo” (Camus) y “políticas estéticas” (Rancière); se analiza las dimensiones de la “risa crítica” que posibilita un diálogo transdisciplinar desde la novela. Las “subjetivaciones estéticas” y “subjetivaciones políticas” burladas develan la impostura en la que subyacen la sociedad, la política, la historia, el arte, y a su vez permiten realizar una mirada crítica y regeneradora de estos discursos. En conclusión, la

novela reconstruye un reparto estético y político que da cuenta de la injerencia de la palabra, que evocan un signo y un lugar, que ofrece una visión suplementaria de estos discursos y de las problemáticas a las que se han enfrentado los intelectuales colombianos y latinoamericanos en la configuración nacional. De esta manera, se evidencian las dos caras del escritor latinoamericano: el poeta de los últimos tiempos y el narrador de los tiempos que vendrá.

RESUMEN DEL CONTENIDO Inglés (máximo 250 palabras):

The present investigation studies *Sin Remedio* (1984) by Antonio Caballero Holguín in the light of sociocultural discourses which the novel parodies and satirizes. The critical dimension of laughter allows us to pave the thresholds, the game in the limits of representation, between poetry-novel in Modernity, and the development of the Colombian and Latin American intellectual in the Modern Nation. Based on studies of historical aesthetics (Bajtín, Beltrán Almería, Otero and Marrufo), and the philosophical assumptions about "El hombre absurdo" (Camus) and "Políticas Estéticas" (Rancière); the dimensions of the "critical laughter" that enables a transdisciplinary dialogue from the novel are analyzed. The mocked "aesthetic subjectivations" and "political subjectivations" reveal the imposture in which society, politics, history, and art allow to carry out a critical and regenerative glance at these discourses. In conclusion, the novel reconstructs an aesthetic and political distribution that accounts for the interference of the word, evoked by a sign and a place, which offers a supplementary vision of these discourses and the problems that Colombian intellectuals have faced as well as Latin Americans in the national configuration. In this way, the two sides of the Latin American writer are evident: the poet of recent times and the narrator of times to come.

TABLA DE CONTENIDO

1	Introducción.....	1
1.1	Objetivos.....	9
2	Estado del arte. Sin remedio ante la crítica: ir y venir de una novela polémica.....	10
3	Metodología.....	25
4	Marco teórico-conceptual.....	27
4.1	El hombre inútil.....	27
4.2	Estética de la risa.....	31
4.2.1	Parodia y sátira.....	37
4.3	Políticas estéticas.....	44
5	El hombre inútil en <i>Sin remedio</i> de Antonio Caballero.....	50
6	Parodia y sátira a los discursos sociales y culturales.....	69
7	Juego en los límites: La democracia novelesca y la república poética en <i>Sin remedio</i>	86
8	Conclusiones.....	104
	Obras citadas.....	109

Resumen

La presente investigación estudia *Sin remedio* (1984) de Antonio Caballero Holguín a la luz de los discursos socioculturales que la novela parodia y satiriza. La dimensión crítica de la risa permite allanar los umbrales, el juego en los límites de la representación, entre poesía-novela en la Modernidad, y el desarrollo del intelectual colombiano y latinoamericano en la Nación Moderna. Con base en estudios de estética histórica (Bajtín, Beltrán Almería, Otero y Marrufo), y los presupuestos filosóficos sobre “el hombre absurdo” (Camus) y “políticas estéticas” (Rancière); se analiza las dimensiones de la “risa crítica” que posibilita un diálogo transdisciplinar desde la novela. Las “subjeticaciones estéticas” y “subjeticaciones políticas” burladas develan la impostura en la que subyacen la sociedad, la política, la historia, el arte, y a su vez permiten realizar una mirada crítica y regeneradora de estos discursos. En conclusión, la novela reconstruye un reparto estético y político que da cuenta de la injerencia de la palabra, que evocan un signo y un lugar, que ofrece una visión suplementaria de estos discursos y de las problemáticas a las que se han enfrentado los intelectuales colombianos y latinoamericanos en la configuración nacional. De esta manera, se evidencian las dos caras del escritor latinoamericano: el poeta de los últimos tiempos y el narrador de los tiempos que vendrá.

Palabras clave:

Estética de la risa (parodia y sátira), hombre inútil, políticas estéticas, subjetivación política, subjetivación estética.

Abstract

The present investigation studies *Sin Remedio* (1984) by Antonio Caballero Holguín in the light of sociocultural discourses which the novel parodies and satirizes. The critical dimension of laughter allows us to pave the thresholds, the game in the limits of representation, between poetry-novel in Modernity, and the development of the Colombian and Latin American intellectual in the Modern Nation. Based on studies of historical aesthetics (Bajtín, Beltrán Almería, Otero and Marrufo), and the philosophical assumptions about "El hombre absurdo" (Camus) and "Políticas Estéticas" (Rancière); the dimensions of the "critical laughter" that enables a transdisciplinary dialogue from the novel are analyzed. The mocked "aesthetic subjectivations" and "political subjectivations" reveal the imposture in which society, politics, history, and art allow to carry out a critical and regenerative glance at these discourses. In conclusion, the novel reconstructs an aesthetic and political distribution that accounts for the interference of the word, evoked by a sign and a place, which offers a supplementary vision of these discourses and the problems that Colombian intellectuals have faced as well as Latin Americans in the national configuration. In this way, the two sides of the Latin American writer are evident: the poet of recent times and the narrator of times to come.

Keywords:

Aesthetics of laughter (parody and satire), useless man, aesthetic politics, political subjectivation, aesthetic subjectivation.

1 Introducción

Antonio Caballero fue un periodista, caricaturista, historiador, novelista y cronista taurino. Nació en Bogotá en 1945 y murió por complicaciones de salud el 10 de septiembre de 2021, en la misma ciudad que le vio nacer, a la edad de 76 años. Heredero de una vasta cultura familiar: bisnieto del poeta, filólogo y expresidente Miguel Antonio Caro; nieto del político e historiador liberal Lucas Caballero; hijo del novelista, escritor y diplomático Eduardo Caballero Calderón; sobrino del periodista Lucas Caballero Calderón (Klim) y hermano del pintor Luis Caballero. Estudió su bachillerato en el Colegio Gimnasio Moderno y derecho en la Universidad del Rosario, estudios que no culminaron, pues en 1966 se trasladó a París para estudiar Economía, al aprovechar la posición diplomática de su padre: su carrera se vio interrumpida tras el Mayo del 68 Francés. A lo largo de su vida fue colaborador de los periódicos *El Tiempo*, *El Espectador*, la revista española *Cambio16*, la *BBC* de Londres y *The Economist*. Fue cofundador de la Revista *Alternativa* junto con Enrique Santos Calderón, el sociólogo Orlando Fals Borda, el editor José Vicente Katarain, el nobel de literatura Gabriel García Márquez, durante el periodo de 1974 a 1980. También, fue columnista de *Semana* desde 1996 hasta el 11 de noviembre del 2020, periodo que culminó tras los cambios en la dirección de la revista que amenazó su independencia periodística. Finalmente, colaboró en la revista electrónica *Los Danieles*, tras su renuncia a *Semana*, hasta poco antes de su muerte. La independencia crítica de Antonio y su erudición, le merecieron ser una de las voces críticas y literarias más respetadas del país; sin embargo, su faceta menos explorada ha sido la de novelista. La siguiente investigación centra su interés en su única novela, *Sin remedio*, publicada en 1984.¹

¹ Véase la semblanza póstuma que hacen a Antonio Caballero en La Revista *Los Danieles*, el 12 de septiembre de 2021, y las publicaciones de La Biblioteca Luis Ángel Arango a propósito de *Historia de Colombia y sus Oligarquías* (2017). En estas, se realiza un recorrido biográfico e intelectual de Caballero. En *Los Danieles*, de la

A más de treinta años de su publicación, y a propósito de las múltiples reediciones, la novela ha suscitado todo tipo de consideraciones, generalmente negativas por su lenguaje y porque se niega el carácter de novelista a Antonio Caballero, que es reconocido más como caricaturista y periodista. Estas dos últimas labores le merecieron el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar a la “Vida y Obra de un Periodista” en 2001, y el de caricatura, en la misma modalidad, por la misma institución, en 1994. Antonio Caballero consideró el premio como una reiteración del premio de caricatura siete años atrás. Aceptó el homenaje como una forma de tolerancia del Establecimiento por sus múltiples críticas políticas en columnas y caricaturas. En el discurso del premio señaló la escritura como una forma privilegiada del decir; quizá porque era consciente de la clase social de la que venía y que criticó a lo largo de su vida o porque reiteraba su faceta, también menos explorada, la de crítico: político, literario, de arte y de toros: “En mi opinión la crítica siempre es sana y necesaria, aunque sea malévola y aunque sea destructiva, pues muchas cosas merecen ser destruidas (...) Soy un crítico, pues. Lo he sido de casi todo” (“Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar edición 26, año 2001”). En su novela, este carácter crítico y destructivo también es patente.

Sin remedio narra la historia de Ignacio Escobar de Bigard, un poeta con unos escasos poemas publicados, heredero de una familia oligarca, que vive aparte de la casona materna en la séptima de la Bogotá de los años setenta, parcialmente indiferente frente a los discursos políticos o culturales de su época. La indiferencia del protagonista se quiebra ya sea por su lucidez crítica, la realidad hostil que asiste o por su carácter parasitario, que lo enfrenta a

mano de Enrique Santos, Daniel Samper Pizano, Daniel Samper Ospina, Daniel Coronel, Consuelo Gaitán y Roberto Pombo nos muestran el devenir de un escritor polifacético y controversial, tanto para la clase política dominante, como para la izquierda progresista de la Colombia actual. Quizá las opiniones que le merecieron Consuelo Gaitán y Enrique Santos en torno a *Sin remedio*, su única novela, y sobre la poesía que hay en ella, tocan una de las facetas menos exploradas de Caballero.

discusiones que se dan en diferentes espacios, por lo que hace de la risa y la burla un mecanismo para destruir la visión ingenua que poseen sus coetáneos frente a estos discursos o para justificar todo lo que hay en él de cínico, egoísta, paria e incomprendido. Ignacio se desenvuelve en un ambiente cultural en disenso por el valor de la literatura y la política. Se hace testigo de una realidad grotesca, corroída por la corrupción; dividida por ideologías en el arte y la política que alimentan su tensión con la escritura, el devenir de la palabra, el papel del intelectual latinoamericano y la historia de la Nación. Tras perder la fe en el porvenir y el arte, y tras el abandono de Fina, su novia, recorre tensiones culturales y ambientes políticos de una sociedad dominada por distintas formas de grotesco en donde se revelan el deseo, el miedo, el tedio, el absurdo y la muerte. La promesa del “poema por venir” —palabra que no cante la musa revolucionaria, cliché de muchas apuestas estéticas, o revele un hermetismo propio de una herencia modernista o simbolista— se diluye en los problemas sociales y políticos de la Nación.

Ignacio Escobar es un burlador que evidencia un “desacuerdo” con el campo literario, la hegemonía política —de la que es heredero y se vale para subsistir debido a su condición parasitaria— y los distintos grupos sociales pro-izquierda patentes en la ficción. Al no querer comprometerse, bien porque “la inercia siempre vence” o porque ha sido testigo de todas las formas de absurdo e “infatuación humana”, ofrece una mirada crítica de los discursos sociales y culturales: recrudece su sentir frente a la vida y el arte. Este personaje, marcado por un fuerte escepticismo frente a la poesía, hace de la burla, la pereza y la evasión recursos para rechazar todo lo que le exige su novia, su madre —las mujeres— sus amigos y los poetas ridiculizados; sin embargo, al comprobar que autoexiliarse en su apartamento es insuficiente para evadir lo que se le reclama, se pierde en el mundo festivo, en el afuera que lo arrastra. Así, Ignacio se hace testigo de una sociedad, que, en sus palabras, está “demasiado dicha”. El devenir de

Escobar, los problemas a los que lo enfrenta Caballero, permiten señalar una forma de reparto político y estético en donde la impostura o la farsa rigen las formas de participación en la Nación. Las tensiones del poeta reconstruyen unas prácticas estéticas que reactivan discusiones en torno al papel del intelectual en dos caras del escritor: el poeta y el narrador. Los efectos regeneradores de la “risa crítica” reconstruyen una sensibilidad moderna que habla hasta nuestros días acerca del pasado y presente en el campo artístico-literario, así como en el campo histórico-social.

Antonio Caballero dota a su protagonista de un vasto conocimiento en arte, política, historia y poesía. Por medio de la parodia y la sátira al discurso poético, político y revolucionario reactiva discusiones en torno al papel del escritor colombiano y latinoamericano y sus tensiones: no solo del presente de la ficción sino de diferentes épocas —quizá hasta nuestros días—. La risa crítica ejercida por Ignacio muestra un modo de inscripción de “prácticas artísticas” y “prácticas políticas” que se imbrican y se visibilizan unas a otras. Esto evidencia un “desacuerdo” en el terreno de lo político-social y en el ámbito artístico-cultural. Poesía y novela —o la “poesía en la novela” como teoriza Mijaíl Bajtín— juegan en los límites de la representación para cuestionar la literatura, la cultura, las ideologías y la historia que se imponen como juicios irreductibles. *Sin remedio* evidencia una crisis en el seno de las tradiciones literarias y es un hecho literario transgresor dentro de la tradición narrativa y poética. ¿Cómo se inscribe *Sin remedio* dentro de la tradición literaria colombiana? ¿Qué tipos de recursos literarios utiliza? ¿Qué ha determinado que la novela esté presente en el campo literario tras su primera publicación? ¿Qué clase de parodia y sátira realiza la novela a los discursos culturales y sociales? ¿Cómo desde la tradición narrativa entra en diálogo con el discurso poético? Allonar estos umbrales permite observar discusiones acerca de la poesía y el papel del escritor colombiano y latinoamericano en distintas épocas: reconstruye “prácticas estéticas y políticas”

en la historia de la Nación —que urde sus raíces hasta un pasado colonial—. El juego en los límites de la representación poesía-novela en la novela ofrece una visión crítica de la literatura, la política y la historia y por esto es importante dentro del campo de la novela, así como en el de la poesía colombiana.

Sin remedio en la presente investigación es abordada desde tres ejes estructuradores: primero, atendiendo a la figura de Escobar se utilizará como recurso de análisis la figura del “hombre inútil”, tal como lo entiende Luis Beltrán Almería en su obra *Genvs*, para observar las relaciones que establece el personaje con su entorno; esto permite observar el desarrollo de Ignacio en la novela —evitando la psicologización del personaje con su autor— y visibilizar los tipos sociales humanos que reconstruyen o fragmentan la visión que este varón tiene sobre la realidad y la literatura; segundo, analizar la “risa crítica” (la sátira y la parodia) a los discursos literarios, culturales y revolucionarios —las distintas “subjetividades políticas y estéticas” evaluadas en la novela— que ofrece una visión regeneradora de esos discursos y de la Historia; finalmente, analizar el juego en los límites de la representación entre el lugar de la poesía en la Modernidad y la novela frente a las tradiciones, es decir, allanar en los umbrales de los dos géneros que ofrecen una visión crítica de la literatura y que revelan en su conjunto el valor estético de la novela.

El primer eje de la investigación, el “hombre inútil”, evita la politización de la novela y rehúye los lugares que tienden a determinar una axiología nacional a partir del devenir del personaje. Si bien la pereza, la abulia y la inercia son rasgos constitutivos de la personalidad del hombre inútil, tal como sostiene Luis Beltrán Almería, estos aspectos parecen insuficientes a la hora de observar las relaciones que establece Ignacio en la ficción con las mujeres, sus amigos y el arte, puesto que presta más atención al *spleen*, a cierta afección espiritual e incapacidad para

la acción. Esta figura, antagonista del hombre de acción, se activa ante el poder que ejerce una mujer activa, que lo lleva a romper con el estatismo y a participar de la noche bogotana, a perderse en la inmensidad de la ciudad hostil, grotesca, bañada por el mundo de la fiesta. Al ser dotado con una conciencia crítica observa lo impostado en los caracteres de sus coetáneos, tanto en el plano político y estético; lo lleva a rebajar, a rebajarse y observar lo frágil de su identidad, puesto que el hombre inútil no la tiene, mucho menos él representa la identidad de una Nación. Como obra de arte *Sin remedio* enuncia una realidad, la colombiana, pero no por ello prefigura solo tipos sociales colombianos sino tipos sociales humanos. Es a través de la mirada del varón inútil que observamos distintos tipos sociales: poetas, revolucionarios burgueses, proletarios, empleadas de servicio, militares, políticos, hombres y mujeres —ricos o pobres— que se desenvuelven en una comunidad hostil.

El segundo eje, compuesto por la "risa crítica", sátira y parodia, permite realizar una mirada sincera, profunda y suplementaria de la Historia, la estética y la política: del pasado, presente y actualidad de la Nación. La novela satiriza diferentes tipos sociales humanos, acontecimientos, la historia como discurso, la política y la literatura en el devenir de las democracias latinoamericanas. La democracia está corroída y devela una "libertad vacía" e "igualdad vacía": está viciada por cualquier lado que se le mire en *Sin remedio*; por esto, degrada actitudes estéticas, la revolución en marcha y sus prácticas, así como las oligarquías que detentan una continuidad política inacabada y corrupta. Por otra parte, opciones de la literatura —clichés, actitudes estéticas y figuras literarias— son parodiadas para ofrecer una visión crítica de la literatura y una mirada regeneradora de esta. Al imbricar las tradiciones literarias narrativa y poética desarregla la tradición tal como se concibe; es decir, como herencia y ruptura con la novela del llamado "realismo mágico" o con el campo de la poesía dentro del desarrollo de la

Nación, que se entienden en muchos estudios como dos bastiones incomunicados en la conformación de la tradición literaria nacional. Así, reactiva la pregunta por lo literario y muestra las prácticas de la sociedad letrada, el desarrollo del intelectual, los gestos de la poesía moderna y las opciones de la literatura en Colombia en diferentes épocas.

El tercer y último eje de esta investigación es subsidiario de los ejes anteriores, pues es por medio de la parodia y del señalamiento de los gestos que burla el varón inútil que se realiza una valoración crítica de la poesía moderna y de la estética en la Nación. La palabra en la novela descubre el devenir de la literatura: formas de “subjetivación estética” que aparecen viciadas en la Modernidad. La discusión acerca de la “poesía en la novela” puede entrañar discusiones acerca de si un novelista puede realizar una crítica a la poesía moderna sin haber escrito una obra poética o que las menciones de poetas, reflexiones y poemas no deban tomarse por cierto por la actitud risible de su personaje principal. La novela de Caballero destruye la visión ingenua de la poesía; es decir, de lo que parecía ser el modelo jerárquico de escritor latinoamericano que había dominado a Colombia y a América, el poeta. El discurso poético se hilvana a partir de la reflexión que hace Ignacio de su propio devenir literario, así como por los gestos que observa en sus contemporáneos poetas, en donde halla lo impostado en los caracteres que definen la reflexión, creación y tradición literaria. Las formas que toma la palabra en *Sin remedio* permiten reconstruir un *sensorium* de la poesía que abarca tensiones que permanecen en el seno de la discusión por la tradición literaria poética colombiana y latinoamericana, así como la teorización acerca de la tradición de la novela latinoamericana.

Sin remedio es un discurso serio acerca de la poesía. Esta sobrevive en la ciudad, en el seno de la familia burguesa, en el mundo de la fiesta, en el bar-prostíbulo, en la plaza pública, en las marchas de las elecciones presidenciales en donde los poetas y los poemas develan una

ironía romántica o una desidealización de lo poético por el efecto de la parodia. En cada espacio, en las discusiones sobre poesía, se problematiza cómo se verbaliza lo poético, el gusto por lo nuevo, así como el compromiso en el arte que enfrenta a Ignacio ante su imposibilidad de comprender y ser comprendido. *Sin remedio* nada entre dos aguas. Desarregla la tradición novelística y poética colombiana tal como se concibe, esto es, como dos bastiones incomunicados. Este desarreglo permite dilucidar las relaciones que se pueden establecer entre la “democracia novelesca” y la visión de la poesía moderna. El discurso poético en la manera en que parodia el género en la ficción; y el narrativo para visibilizar por medio de la acción del varón inútil las contradicciones del escritor latinoamericano, el destino del arte y la posición del intelectual latinoamericano tras la desidealización o contradicción de los discursos de izquierda y de las apuestas estéticas que asisten en la novela.

1.1 Objetivos

General

Realizar un análisis crítico de *Sin remedio* de Antonio Caballero a la luz de los discursos que la novela parodia y satiriza en relación con la concepción de la literatura patente en la novela.

Específicos

- ▶ Abordar las relaciones que el hombre inútil establece en la novela.
- ▶ Analizar la parodia y la sátira a los discursos sociales y culturales patentes en la novela.
- ▶ Profundizar el lugar de la poesía en la Modernidad en relación con el juego en los límites poesía-novela que la ficción sugiere.

2 Estado del arte. Sin remedio ante la crítica: ir y venir de una novela polémica

Sin remedio de Antonio Caballero fue publicada por primera vez bajo el sello editorial Oveja Negra en 1984. La visibilización de la novela en esta casa editorial potencia el primer imaginario que se creó alrededor de la misma. Alfonso Rubio Hernández, afirma, en “La historia del libro en Colombia un balance historiográfico” (2016), que la materialidad del libro y el medio editorial en el que se publica una obra construye un sentido, permite entrever las tensiones dentro del “campo cultural” en el que se circunscribe una obra, y reconstruye las prácticas de la “cultura letrada” ante el horizonte de expectativa del libro (11-26). Bajo este mismo rasero, de la materialidad y medio de difusión de una obra, María Camila Cardona Aguirre en “Editorial Oveja Negra: del auge del libro de izquierda: de la masificación del libro en Colombia” (2019) reconstruye las tensiones de la editorial Oveja Negra. En su primera etapa, señala, se declaró, de manera contradictoria, unas veces marxista, leninista o maoísta. El imaginario de biblioteca socialista que inauguraron Iván Saldarriaga, Moisés Melo González y Luis Arango Restrepo, quienes buscaron retomar iniciativas para “dar un impulso determinante a la formación de una “biblioteca socialista” para consumo de las masas lectoras, sin una identificación partidista o corriente definida”, (Gómez, 2005, como se citó en Cardona, 2019)² no cambió con la llegada de Vicente Katarain y Gabriel García Márquez, quienes dieron la combinación del éxito editorial del que gozó en los años ochenta. Muchos escritores que publicaron en este proyecto editorial fueron abiertamente llamados comunistas por la prensa y sus obras eran politizadas o tildadas de izquierda, como pasó con *Sin remedio*.³

² María Camila Cardona a propósito del estudio de Juan Guillermo Gómez García *Historia del libro de izquierda en Medellín en los años setenta* (2005) realiza una valoración de las etapas de la Editorial Oveja Negra.

³ Las redes del libro en universidades y otros sectores, que prefiguró la Editorial Oveja Negra se preguntó acerca de si la novela era una especie de “roman à clef”, que daba cuenta de la historia de los intelectuales de la izquierda en Colombia en los años setenta y ochenta.

Las primeras críticas de la novela se realizaron el mismo año de su publicación. Nicolás Suescún, desde el Magacín Dominical de *El Tiempo*, dirigió una crítica mordaz a la novela. Realizó proyecciones de carácter autobiográfico, criticó el tono aburguesado de la obra y señaló el personaje principal de *Sin remedio* como un tipo “narcisista, escatológico, cobarde y masoquista”. La ridiculización del poeta en la novela de Caballero le vino muy mal a quien fuera el director de la revista de poesía *Eco* entre 1969-84. En la misma línea, pero con un poco más de virulencia, el crítico de Gabriel García Márquez, Conrado Zuluaga Osorio, se despachó en contra de la novela en una página del Magacín Cultural de *El Espectador*. Así como Nicolás Suescún, a Conrado Zuluaga Osorio le pareció que esta era un “retrato esperpéntico de Santa fe gris y lluviosa que se disuelve en su propia mezquindad” y agregó que la novela no era un elaborado proceso creativo, sino que respondía a “una figura extraída del acontecer diario” (20). María Jimena Duzán, en una entrevista a Antonio Caballero, también en Magacín Cultural de *El Espectador*, fue insistente en la proyección autobiográfica del autor con su personaje principal y a la época de *Alternativa*. Las respuestas que le dio Antonio Caballero a María Jimena Duzán insisten en lo errado de leer la novela como una especie de “roman à clef”.

Estas primeras críticas respondieron a la necesidad de identificar el *alter ego* del autor de *Sin remedio*, la época de *Alternativa*, o a señalar el sector de izquierda que satiriza la novela. Antonio Caballero insistió en que la época en la que la obra se desarrollaba debería entenderse de manera secundaria; por esto, no habría que analizarla como una novela generacional, puesto que la ambición de esta era mucho mayor: que lo importante eran los temas tratados en ella y la reflexión seria de la literatura. Otro aspecto que llamó la atención fue que la novela se alejara de la pauta estética de Gabriel García Márquez, debido a esto, Conrado Zuluaga Osorio, afirmó que la novela de Antonio Caballero dejaba de lado el lenguaje literario, “nunca llegó a tenerlo”,

pues había reducido “su expresión a unos cuantos calificativos, a unas pocas expresiones vulgares, a mínimas fórmulas de un lenguaje artrítico de izquierda” (20). Finalmente, es de destacar que tanto para Conrado Zuluaga Osorio, como para María Jimena Duzán, una corriente distinta en el escenario literario colombiano se abría paso. Solo María Jimena Duzán destacó que la novela y su personaje principal estaban impregnados de mucho humor; quizá, este sea uno de los comentarios más acertados en esta primera recepción.

Al siguiente año de su publicación, *Sin remedio* recibió un grupo de críticas que prestaron atención a aspectos temáticos. Juan Manuel Ospina, en una reseña crítica que hiciera para la Biblioteca Luis Ángel Arango, observó un “tedio permanente” y una “razón existencial” (80). Atraído por el tema de Bogotá y la ciudad, la consideró como una novela urbana en donde sobrevive “la vieja oligarquía santafereña” (81). Juan Velarde Fuentes, inspirado en sus lecturas de Georg Lukács, en un comentario que apareció originalmente en la revista *Cuadernos del Norte*, en Santander, España, aseguró que por medio de la novela se puede conocer “la vida socioeconómica de Bogotá”, y lo que pasa a las estructuras sociales, especialmente a las “burguesías criollas”. Además de una desafortunada comparación de Escobar con Hans Castorp de la *Montaña mágica* de Thomas Mann, afirmó que en la novela solo se pueden observar “arquetipos burgueses”.⁴ Estas dos críticas identifican en las oligarquías y las burguesías criollas un elemento que determina el “tedio vital” de Ignacio Escobar, pero interpretan *Sin remedio* como una novela urbana o una cartografía de la fría ciudad capitalina, aspecto que reduce el valor estético de la misma.

⁴ Ignacio no guarda relación con Hans Castorp que determina su voluntad y estaba en el Sanatorio de Davos por su primo Joachim Ziemssen, un militar, un hombre de acción. Si se pudiese hacer tal comparación, podríamos pensar en algunos rasgos del poeta humanista y burlador Luigi Settembrini, y no en el tímido ingeniero Hans Castorp.

Darío Ruiz Gómez reseñó aspectos no tratados hasta el momento. Afirmó que Antonio Caballero tenía una idea particular de la novela y que su importancia no está en “lo que esta implica como género sino como escritura”. Así mismo, señaló que la novela “no es una transcripción sino una profundización en la trama de las palabras, en el contexto de las tradiciones narrativas, en los silencios y espacios que a veces definen una vida” (16). También, que por medio de la condición de Escobar podemos acercarnos al sentido histórico en donde se “descubre la mentira recurrente de la historia” y en la medida en que este aparece como un dato para iluminar “una condición determinada”. Esta es una de las críticas más acertadas y abre un abanico de posibilidades para la interpretación de *Sin remedio* como se verá en años posteriores.

En 1996 Campo Ricardo Burgos López escribió en *Cuadernos de Literatura* de la Universidad Javeriana un artículo llamado “Una lectura deconstructiva de *Sin remedio*”. Es una lectura, inspirada en los estudios de Jacques Derrida, con el propósito de demostrar que la novela de Caballero termina “autodenunciándose”, pues, es una obra que ejemplifica lo que afirma; ya que en esta subyacen “las aproximaciones críticas” que sobre la novela se han efectuado. Esto lo lleva a concluir que *Sin remedio* es antiliteratura y que los críticos se limitan a repetir lo que está en ella. Además del balance que hace de los temas que siguen reactivándose en la novela, llama la atención que el crítico advierte que la condición humana en *Sin remedio* es sin escape (83), afirmación que compartimos. El resto de la investigación divaga en la propuesta derridiana, al afirmar que la novela es solo texto porque solo repite otros textos, por esto, el relato se hace “terco, monótono y contumaz” (85). Campo Ricardo Burgos López desconoce el funcionamiento de la sátira y la parodia, y esto lo aleja de hallar el valor estético de la novela.

Camilo Andrés Monje en 2004 escribe una tesis llamada *Cuaderno de hacer cuentas: Itinerario de una creación poética, la búsqueda de una voz en Sin remedio, novela de Antonio*

Caballero. Esta tesis centra su interés en los poemas que hay en la novela para estudiarlos como una especie de “periplo poético” que culmina con la escritura del “poema esencial”. El devenir de Ignacio es considerado como una especie de profundización de su conciencia, que a través del relato lo va llenando de imágenes y que culmina con la escritura del largo poema “Cuaderno de hacer cuentas”. Para esto, Ignacio debe vencer los miedos en sus coyunturas: interiorizar todas las variedades de muerte que advierte; asumir el vacío existencial en que lo deja el abandono de su novia y descubrir el sentido de la poesía, en la medida en que el desarraigo y el fracaso lo llevan a la pregunta sobre el porqué de la poesía frente a la realidad. Luego, el trabajo de Camilo Andrés Monje examina los poemas siguiendo el sendero que conduce a la búsqueda de la voz de Escobar. Para esto, categoriza los poemas en rimas sueltas, poemas de amor a mujeres, poemas de militancia y poemas referidos al Gran Poema, que según el crítico lo “catapulta hasta la cumbre”. Finalmente, analiza el Gran Poema para concluir que este es el resumen de la novela pues toca todas las temáticas en la búsqueda de la voz poética de Escobar. Al hacer solo una caracterización de los poemas, para relacionarlos con las problemáticas y temas tratados en ellos, no advierte el carácter paródico y la crítica que hace de la literatura más allá de aspectos temáticos.

Para el año 2008 Marcos Fabián Herrera publica en la ciudad de Neiva un discreto libro de entrevistas a escritores colombianos intitulado *El Coloquio Insolente*. En este libro aparece una entrevista llamada “La Poesía solo es buena cuando es Verdadera”.⁵ Allí, Caballero afirma que la “condición esencial de la poesía es no mentir”, que su novela ha sido creada, en principio, como pretexto para hacer un “envoltorio de unos veinte poemas”—muchos de ellos

⁵ Esta entrevista fue reproducida por *El Espectador* el 11 de septiembre de 2021 poco después del deceso de Antonio Caballero.

“deliberadamente paródicos”—y decir todo lo que él piensa sobre la poesía. Entre los temas de la novela, señala, está el de “la creación, en este caso poética, o no necesariamente artística” (46); pero esta no ha sido tomada en cuenta seriamente por la crítica. Por otra parte, rechaza la idea de que la novela deba ser leída como “un periódico” o retrato de la realidad: que esta solo tenga interés histórico. Finalmente, da su visión crítica acerca de la prensa nacional y destaca la lección que *Alternativa* le dio a la izquierda y al bipartidismo. Las consideraciones hechas por Caballero en esta entrevista permiten señalar una visión crítica de la literatura, tanto del género poético como narrativo. El carácter esencial de la poesía como “verdadera” desdibuja los límites de la representación entre los géneros y apuesta hacer una evaluación del desarrollo de la literatura en la Nación.

Manfred Ayure Figueredo en 2015 en su tesis *La ciudad imaginada como transfiguración de la ciudad histórica. Bogotá en tríptico: El día del odio, Los parientes de Ester y Sin remedio*, propone analizar *Sin remedio* como una novela de la ciudad o como una cartografía literaria de la lluviosa, fría y hostil Bogotá. Este estudio analiza la experiencia del transeúnte que piensa la ciudad en su escritura, como reconstrucción de un espacio simbólico de la ciudad en la Modernidad; sin embargo, deja de lado aspectos relevantes en la interpretación de *Sin remedio*, ya que al responder solo a la ciudad como eje configurador de la experiencia moderna, ignora la estética que la obra concreta, esto es, la dimensión de la risa que la novela proyecta y la crítica que esta realiza a la poesía moderna desde la novela. Quizá este estudio halle su eco en la crítica que hicieron María Mercedes Carranza y Monsaliver Ródenas, un año después de la publicación de *Sin remedio*, que abrió una línea de interpretación en el discurso de la Modernidad que fue muy patente en estudios de los años noventa, en donde la relación del protagonista con la Modernidad determina su escepticismo o “existencialismo” frente a la

realidad que asiste, es decir, la ciudad como *locus terribilis*, en donde se configura la experiencia moderna.

Iván Padilla Chasing en 2019 publica *Sin remedio: una novela sobre el escapismo y la indiferencia de los colombianos* bajo el sello editorial de la Universidad Nacional. Este libro — que fue promocionado en la feria del libro del mismo año— traza un recorrido de la novela desde su primera edición. Presta atención a las múltiples reediciones para indagar en las razones que mantienen a *Sin remedio* vigente en el campo literario y del por qué es considerada una “novela de culto”. Entre las ediciones destaca la primera en su primer tiraje; pues en la contracarátula de esta hay una reseña que propone tres modos de lectura y que, según Padilla, determinó los modos de lectura posteriores. La contracarátula expone que la novela puede ser leída como una “historia de amor (...) como una radionovela”; como “una reflexión seria de la poesía” y de la creación poética, y como “una crónica grotesca” de la vida “a mediados de los años setenta” (12). El aspecto de crónica llevó a considerar la novela como una cartografía o novela de la ciudad, o novela existencialista; por otra parte, critica la interpretación de Nicolás Suescún y Conrado Zuluaga Osorio quienes no advirtieron el tono cómico de *Sin remedio* y que vieron un desatino de novela, pues no pactaba con la visión del realismo mágico.

Por otra parte, resalta las críticas que hicieron en magazines literarios Darío Ruiz Gómez, Juan Velarde Fuentes, Juan Manuel Ospina, Alfredo Iriarte y María Jimena Duzán, pues valoraron la novela de manera positiva o revelaron aspectos importantes en su interpretación: Ruiz Gómez, en el sentido que la novela propone una ruptura con la tradición; Velarde Fuentes, en la medida que esta señala su interés en las burguesías colombianas y su estructura socioeconómica —aunque haya considerado que el erotismo es flojo—; Ospina, por advertir el tema de las oligarquías, aunque la haya relegado a “novela de la ciudad”; Alfredo Iriarte, porque

valora las problemáticas patentes en la novela y choca al lector y “lo hunde en sus realidades habituales” y su “actitud escapista” muestra la “ausencia de voluntad” del protagonista (14-21); también, la entrevista de María Jimena Duzán, ya que le permite discutir a Iván Padilla Chasing sobre la postura intelectual de Caballero: sus intereses, recorrido periodístico y visión de la realidad, para realizar una comparación entre los temas tratados en la novela y su trabajo como periodista y caricaturista, sobre todo en la época de *Alternativa*. Por otra parte, analiza la crítica que hiciera Jaime Mejía Duque en *Consigna* en donde señaló que *Sin remedio* era una novela excelente que posibilita realizar una autocrítica humorística y evaluar el mal existencial del protagonista. Esto conduce al académico a valorar la novela “a través de la experiencia del personaje y su relación entre abulia, escapismo e indiferencia” (21).

El apartado “*Sin remedio* y la tradición cómico-satírica: continuidad y rupturas” analiza la toma de posición de la propuesta estética de Caballero que se aleja de “la experimentación técnica propia de la narrativa del *Boom* y del realismo mágico” (31). La inscribe en “la tradición cómico-satírica que impone como condición primera reír, pero al mismo tiempo asumir una distancia crítica frente a lo dicho” (59). El desarrollo del personaje y su carácter cómico permiten profundizar, afirma, en la conciencia de Escobar que aumenta su mal existencial “al comprobar la imposibilidad de constituirse en sujeto en Colombia”; ya que “la búsqueda de valores en un país sin identidad es irrisoria” (37). Por otra parte, indica que la novela tiene una actitud crítica hacia el mundo, esta interpela al lector para que cuestione su actitud frente a las problemáticas nacionales y saberse cómplice de dicha situación. La poesía para Iván Padilla es solo la forma en que el personaje profundiza en su mal existencial frente a la realidad; sin embargo, advierte que *Sin remedio* es el tipo de novelas que desde el interior piensa el género. Si bien esto es cierto, Iván Padilla solo identifica las relaciones paródicas de la novela con su misma tradición;

en cambio, para el discurso poético —sea paródico o no— se convierte en la forma de señalar problemáticas que interpelan al lector o buscan profundizar en la conciencia del protagonista.

Esta primera parte expone las características formales de la novela, entre ellas el discurso indirecto libre, que permite realizar una profundización en la conciencia y alejarse de la pauta estética inaugurada por los escritores del *Boom*. Señala que es errado leer la novela por el lado de “la creación poética” pues esta es un camino trillado que pierde a críticos; ya que la poesía solo funciona para profundizar en el malestar de Escobar. La visión de lo cómico en Padilla valora la intertextualidad del texto parodiado o con intención paródica porque ahonda en la conciencia del personaje que lo lleva a descubrir ciertas problemáticas colombianas o de lo que “significa ser colombiano” y “vivir en país como Colombia”. El espacio configura un tiempo histórico en donde “el estado es ineficaz” y “las oligarquías son mezquinas”, afirma (40). Es evidente que Padilla valora más el tono satírico de la novela y la parodia al “género novelístico” y no la parodia a la poesía⁶; ya que la relega a un papel estructural dentro del entramado novelesco, que permite el reconocimiento de problemáticas colombianas con el lector.

Padilla expone aspectos interesantes de la novela que permiten profundizar en las relaciones poesía-novela; sin embargo, la delimitación al contexto colombiano relega la posibilidad de explorar la función de la risa crítica cuando enuncia y evalúa el desarrollo de la estética, la política y la historia en la Nación desde diferentes épocas, más allá de Colombia. Al entender la parodia desde una llana intertextualidad pierde los elementos que completan el

⁶ Hay que destacar que esta investigación identifica la parodia que se hace a la novela como género literario desde la novela; sin embargo, Iván Padilla Chasing desconoce la poesía como uno de los elementos centrales —por considerarlo un tema de segundo orden—. Si bien comprende que *Sin remedio* es el tipo de novela que piensa el género desde dentro, restringe las posibilidades de abordar las intersecciones de los géneros parodiados o la construcción de subjetividades estéticas que entran en oposición o complementación o rechazo con el protagonista alrededor de la poesía, que permiten hacer una profundización en remanentes históricos y el papel de la estética en la Nación más allá del tiempo histórico en que el narrador ubica a la novela.

sentido de la parodia dispersa en personajes, el pensamiento del protagonista y el rebajamiento que hace el narrador del protagonista y la subjetivación —política o estética— que se construye alrededor de un episodio o un personaje que interpela a la falta de productividad de Escobar.

El profesor de la Universidad Nacional afirma que el trabajo poético de Escobar permite hacer la “evaluación histórica y cultural que comprenden” (50); sin embargo, se interesa más por el contexto enunciado —esto es, Fin de Frente nacional y Guerra Fría— y su lector ideal para darle actualidad a la novela al comprobar que muchas de las problemáticas advertidas por el personaje aún siguen vigentes en Colombia. La configuración de un personaje poeta, revela, “una conciencia estética, artística, que se ha formado bebiendo de la tradición en la cual busca inscribirse” y permite realizar una evaluación de “una situación concreta y situación existencial presente” (61-62). Esta tesis, al desconocer el humorismo como elemento estructural de la parodia y la sátira, conduce a que se confunda parodia con sátira, así como con la ironía —que en este estudio funciona como elemento retórico— y lo lleva a desconocer las intersecciones de los géneros entre poesía y novela.

En “Ignacio Escobar o el escobarismo: un mal auténticamente colombiano”, analiza la relación entre abulia, indiferencia y escapismo para configurar “la identidad del colombiano promedio” que asume estas actitudes —las del personaje— frente a la realidad. Considera que este carece de una historia y un pasado porque cuando asistimos a él este ya está formado y “nada se dice de sus estudios o formación intelectual, ningún dato biográfico que aclare de donde sale su cultura literaria” (83). Propone entonces observar el desarrollo de Escobar en el espacio y en el tiempo, así como la relación que establece con los otros “para entender las causas del mal que lo consume” que nombra el *escobarismo* (83-84). La relación entre abulia, indiferencia y escapismo interpela a los colombianos al constatar que muchas de las problemáticas evaluadas

en la novela aún siguen vigentes y permite constatar que nada ha cambiado. Padilla afirma que el mal del protagonista representa una “experiencia ontológica, la de los colombianos resultante de un proceso histórico que se vuelve más complejo durante el Frente Nacional y que sus preguntas giran alrededor de cómo es vivir en un país como Colombia” (98). El protagonista “evalúa estéticamente (...) problemas socioculturales de distintos momentos de la historia colombiana (...) para entender nuestra literatura (...) y nuestra historia cultural” (101). Así las cosas, el mal de Escobar posibilita ser leída como “un cuestionamiento a unos sentires y modos de vida” en donde se evalúan unos problemas que tienen que ver con “el problema social colombiano, la falta de un estado de derecho” en donde “sus habitantes se dejan llevar por una inercia sin remedio” (106). Como vemos, estos aspectos señalados corresponden a la sátira; por esto, la caracterización de Escobar como un “fenómeno cultural colombiano”—el *escobarismo*— simplifica el análisis de la parodia y reduce el valor estético de la novela.

El *escobarismo* pretende abarcar la figura de Escobar en relación con un lector ideal, en donde el reconocimiento de dicha realidad cuestione la actitud del lector. En oposición a esta perspectiva, el presente estudio se propone estudiar la figura del “hombre inútil” para señalar aspectos más allá de la abulia, el escapismo y la indiferencia patente en la familia de abúlicos occidentales. La falta de productividad del protagonista no está determinada solo por la inacción, la abulia, la indiferencia y el escapismo, sino que esta se activa por la fuerza natural de la mujer activa o porque interpela al hombre de acción. Sus constantes extravíos en cofradías lo rebajan y permiten explorar lo inconmensurable y lo desconocido. También, permiten señalar los nexos que establece con las mujeres, que no solo lo llevan a experimentar un “sentimiento de soledad y abandono”, según afirma Padilla, sino que expresa relaciones más profundas que el llamado

mal de siglo al presenciar una ciudad hostil y violenta que determina el problema de ser para el otro en la Modernidad.

Martín Ruiz Mendoza publica en 2020 “La escritura del fracaso en *Sin remedio* de Antonio Caballero” en la revista *Estudios de Literatura Colombiana*. Este artículo plantea que a partir del conflicto existencial del protagonista se puede evidenciar un “quiebre temático y estético con respecto a las corrientes dominantes al momento de su publicación” (115). Este conflicto rebasa la esfera individual, señala, para representar un “fracaso colectivo” en épocas de violencia; ya que el protagonista “tiene su correlato en un conflicto histórico y social más amplio” (116) que se vuelve espejo de la realidad de las últimas décadas del siglo XX en Colombia. Por otro lado, insiste que el protagonista funciona como *alter ego* del autor y que la indiferencia es característica de una generación que experimentó la desilusión frente a la “ola revolucionaria” inspirada por los discursos de izquierda, y había que repensarse el papel del intelectual⁷. Esta investigación, que halla su eco en el estudio de Iván Padilla Chasing, indaga en el fracaso colectivo para posicionar la novela respecto a la función social y la responsabilidad política del letrado, en este caso el “letrado urbanitas”, en épocas de violencia.

El académico acierta cuando afirma que la valoración de *Sin remedio* tuvo que vérselas tanto con la idea ya formada de la novela en los años setenta y ochenta, con la idea de que la literatura latinoamericana era intercambiable con ciertos telurismos, como el mágico, fantástico

⁷ Ruiz Mendoza señala que los estudios de Marta Traba sobre los problemas del arte en Latinoamérica y las conclusiones de García Márquez en discusión con la política de la novela llevaron a repensar los lugares de la representación literaria y el papel del intelectual. Esto también lo señaló James Alstrum en su estudio *Generación desencantada de Golpe de Dados: los poetas de los años setenta*, Jaime Mejía Duque y Rafael Gutiérrez Girardot en sus ensayos sobre literatura colombiana. Quizá a Ruiz no le interesó estos estudios porque gran parte discurren sobre poesía. Los críticos señalan que la desilusión respecto a la onda revolucionaria —que inspiró la Revolución Cubana— frente a los problemas de identidad latinoamericana y la proliferación de los discursos neocoloniales y latinoamericanistas llevaron a repensarse el papel del intelectual, pero también la visión de la estética del artefacto literario en Colombia y Latinoamérica.

o maravilloso. Si bien señala que la novela explora “diferentes capas de la historia”, solo presta atención a los años setenta y ochenta —momento de desarrollo de la ficción y momento de publicación de la novela— sin desarrollar su afirmación de que *Sin remedio* explora “diferentes capas de la historia”: solo centra su atención en “la historia de una generación” (117).

La desconfianza de Escobar frente a las ideas de la revolución, afirma Ruiz, muestra la ruptura con el discurso revolucionario y su idealización porque ya “parece no importar a nadie” (121); ya que la política se presenta como una fuerza destructiva que no llega al idilio sino a la muerte. Esta muerte, la “muerte de las ideologías”, no solo explora la bancarrota de la “élite letrada” sino la labor del letrado en sí misma” (125) en la época que ficcionaliza. El letrado se constata marginal y comprueba su nuevo estatus en donde “las palabras ya no valen nada (126). Así, el *letrado urbanitas* tendría que vérselas con su papel como intelectual que se erige “testigo de la historia” y de su tiempo en épocas de “deformación nacional”. Si bien Ruiz destaca la importancia de los “remanentes temporales”—siguiendo a Mijaíl Bajtín— no presta demasiada atención a los distintas enunciaciones históricas y tipos de subjetivaciones que presenta la novela a través de los otros poetas de la ficción, las discusiones en torno al arte y el lugar en donde el narrador los ubica para establecer un sentido y una crítica del intelectual no solo de los años setenta y ochenta, sino de varios momentos en donde la historia, la política y la estética tienen un encuentro que objetiva una subjetivación política.

Este desinterés y “angustia existencial” del protagonista permite, acierta el autor, expresar una actitud de rechazo frente a la posición política o estética que se le impone. Ruiz identifica el tipo de “subjetivación política” en relación con el discurso revolucionario; pero deja de lado la relación que establece Escobar con Ricardito Patiño, poeta de salones, y *Los Simbólicos*, que dan cuenta de otro momento histórico y de problemas distintos al de la

desidealización de los discursos revolucionarios por parte del “*letrado urbanitas*”. La necesidad de proyectar la individualidad del protagonista de *Sin remedio* con Antonio Caballero lleva a este crítico a que afirme que la novela expresa la pérdida de legitimidad de las guerrillas colombianas —sobre todo del M-19— como si la novela pudiese predecir el futuro de Colombia (la Toma del Palacio de Justicia) y no por el contrario a su intención, realizar una valoración crítica de la historia, la política y la estética en la Nación.⁸

La muerte de Antonio Caballero generó —como habría de esperarse de un escritor tan reconocido y polémico— una serie de artículos periodísticos que resaltaron su papel como periodista y caricaturista. Mereció una serie de reconocimientos por parte de los medios nacionales e internacionales en donde se resaltó su labor como periodista en *Alternativa*, *Semana* y *Los Danieles*. Las semblanzas que se hicieron del hoy occiso, problematizaron sus obras —sobre todo su reciente *Historia de Colombia y sus oligarquías*— en donde el autor propone una visión crítica de la historia en clave de humor. De *Sin remedio* se dijo lo habitual, esto es, que era una novela humorística y que hacía una crítica a las oligarquías colombianas —quizá esto inspirado en la historia reciente de Antonio Caballero—. Esta última recepción, potenciada por la muerte del autor, reactivó muchas de las problemáticas de la relación del personaje con el autor y el retrato de una generación de los años setenta. Si bien existen valiosos estudios que dan cuenta de una visión crítica de *Sin remedio*, solo se hicieron reseñas y valoraciones escuetas que no dieron cuenta de valor estético de la novela.

Este repaso por el recorrido que ha trazado la novela tras su primera publicación, permite observar la relevancia de la risa en la interpretación de *Sin remedio*. En sus primeras críticas se

⁸ La proyección freudiana Caballero-Escobar anula las posibilidades de analizar otros “remanentes históricos” patentes en lo novela. Ruiz solo centra a su interés a la época del desencanto, esto es, los años setenta-ochenta y la época de *Alternativa*.

definen los modos de lectura y los temas que la novela trata. Si bien la crítica siempre se ha fijado en el carácter del personaje identificando su desarraigo en función de problemáticas nacionales, ha dejado el discurso poético relegado a un periplo poético que culmina con el poema esencial, o como elemento estructural que define la progresión de la trama novelesca y el desarraigo del personaje. Profundizar en el papel de la poesía y su parodia —como evaluación histórica y cultural— más allá del tiempo histórico que ficcionaliza es una de las metas de esta investigación. Quizá haya sido Padilla quien lo haya advertido, pero su renuencia a la poesía como elemento fundamental condujo a darle un papel secundario. Ahondar en estas intersecciones quizá dé un mayor alcance a *Sin remedio* y la saque de los lugares habituales en los que hasta ahora ha trasegado.

3 Metodología

La presente investigación es de carácter estético. Este enfoque —a diferencia de enfoques modernos de la literatura, tales como: la sociología literaria, los estudios literarios y culturales y la historia literaria— pretende dar cuenta del “vínculo esencial entre desarrollo social y estética”, no como el resultado de un “proceso mecánico de la dinámica de actualidad o de espíritu de la época” —como lo entendieron los formalistas rusos o el sociologismo cultural— sino como un vínculo que se establece a gran escala, esto es, el despliegue de una “estética histórica” que comprende las grandes etapas de la imaginación de la literatura y la cultura, y cómo esta se manifiesta en los “artefactos culturales” (*Genvs* 17-23).

Según Luis Beltrán Almería la estética histórica tiene unas tendencias asociadas a la imaginación literaria, estas son: las escisiones entre alta y baja cultura, entre la seriedad y la risa, y por medio de las figuras que concreta la imaginación. Esto es la estética interior del “artefacto literario” que entra en relación con la evolución de la obra de arte en las distintas etapas culturales. La “forma interior” de la obra de arte tiene un carácter social e histórico; sin embargo, la historia literaria y cultural lo ha delimitado al “reino de lo contingente” y el “espíritu de la época”, afirma. Al reducir la obra al tiempo histórico o la actualidad se reduce el valor estético del artefacto literario, pues, “se realza el sentido ideológico de la obra” (17). Así las cosas, el presente enfoque pretende dar cuenta de la imaginación desplegada en la obra sin tener que ser explicada por la trayectoria del autor o inclinación política, o por el contexto de enunciación de la obra de arte sino por el despliegue de la risa en la estética interior.

El enfoque estético también comprende entender los diálogos que se establecen entre distintas disciplinas, estas son: la filosofía, la crítica literaria y la teoría literaria.⁹ El diálogo que posibilita permite analizar la crítica que se hace en torno a la obra de arte, los discursos que teorizan sobre el artefacto literario y la expectativa de la obra de arte en el “campo cultural en que se desarrolla”; así como evaluar la historia patente en el objeto de estudio, que dan cuenta de elementos que revelan el valor estético de la obra.

⁹ El diálogo entre disciplinas en la literatura es patente en críticos y teóricos literarios que atienden al enfoque de la estética histórica. Luis Beltrán Almería, al estudiar la imaginación literaria en su obra *Genvs*, reflexiona sobre la teorización sobre la risa que se ha hecho desde la Prehistoria hasta la Modernidad. Estas reflexiones provienen de la filosofía, la historia, la literatura, y entran en un diálogo permanente en la medida que determinan o valoran lo que es lo “literario”. Por su parte, Jacques Rancière, en su estudio *La palabra muda*, señala que la literatura es valorada a partir de la reflexión realizada en otros campos del conocimiento tales como la filosofía, la crítica literaria y la literatura, a partir del “desacuerdo” que engendra la pregunta acerca de qué es la literatura. Analizar la forma en cómo se producen estos diálogos con otras disciplinas, en estas obras de mayor envergadura, pueden dar cuenta a los lectores de cómo la literatura posibilita ese acercamiento transdisciplinar, tal como se ha pretendido la siguiente investigación.

4 Marco teórico-conceptual

El marco teórico para abordar *Sin remedio* de Antonio Caballero es: “el hombre inútil”, siguiendo los estudios de Luis Beltrán Almería, Elizabeth Otero Iñigo, Karla Marrufo y las reflexiones de Albert Camus en torno al “hombre absurdo”, que amplía la interpretación de esta figura literaria; “Estética de la risa: parodia y sátira” siguiendo el camino trazado por Mijaíl Bajtín hasta la propuesta teórica de Beltrán Almería; finalmente, “la palabra en la novela” (Bajtín), “poesía moderna” (Hugo Friedrich) y “subjektivación estética y política” (Jacques Rancière), las cuales permiten entrar en diálogo con la fetichización crítica y teórica frente a la novela latinoamericana y colombiana sin perder de vista la tradición poética y sus rasgos en la Modernidad. Estas categorías permiten establecer un diálogo sobre estas subjektivaciones estéticas, y proponer una interpretación tal como la conciben Rafael Gutiérrez Girardot, Jaime Mejía Duque, Octavio Paz y James Alstrum en sus estudios de literatura, en donde identifican distintas opciones de la literatura colombiana y latinoamericana en su devenir histórico-literario —tanto en poesía como en novela— que no limitan el abordaje de los “artefactos literarios” a la relación de dependencia orgánica con el momento de inscripción o con la tradición narrativa de la que es subsidiaria, sino desde la confrontación crítica entre las subjektivaciones estéticas parodiadas o satirizadas en la novela.

4.1 El hombre inútil

La estética de la risa se manifiesta a través de una serie de figuras. Algunas de esas figuras son: el tonto, el loco, el hombre inútil, etc., estas surgen en el seno de la Modernidad. Beltrán Almería asegura que el “hombre inútil” es una de las figuras literarias más interesantes y prolíficas de la Modernidad; sin embargo, señala que en la actualidad la crítica solo ha

reparado en la abulia, el pesimismo y la inacción, rasgos de esta figura que “solo ofrece una imagen parcial del hombre inútil” (“Hombre inútil” 25). Este varón está enfrentado a “la productividad y vitalidad de una figura femenina” y aunque se cree con una conciencia superior es un ser “pasivo ante la impersonalidad burocrática y la actividad bondadosa o perversa de las mujeres” (26).¹⁰ Esta inutilidad urde sus raíces en la “carencia de una identidad” o la “imposibilidad de crear una identidad para el hombre moderno”. Al intentar darle sentido a su vida busca un proyecto que lo lleve a una existencia superior, pero nunca logra alcanzarlo, conduciéndolo a una especie de desarraigo. Así las cosas, esta figura muestra “los vínculos entre la degradación individual y los males de la sociedad” (28) al evidenciar una incapacidad por entrar en comunión con el mundo actual y con todos los compromisos que este impone en el campo del amor, el trabajo y la cultura.

Elizabeth Otero, siguiendo a Beltrán, realiza una valoración de tipos de inútiles en la literatura española de siglo XX. “El inútil es, ante todo, un extraño para sí mismo y para el mundo” y recibe múltiples calificativos como “ridículo o absurdo” (260). La importancia de esta figura no solo implica una valoración por haberse alejado de los compromisos materiales, sentimentales e ideológicos, sino porque es osada al transitar “en la inmensidad de lo desconocido y no temer extraviarse de aquellos puntos neurálgicos de la sociedad” (261), permitiendo así ofrecer un panorama de relaciones (ambivalentes) con otras figuras como el tonto, el intelectual o el proscrito que chocan con la figura del hombre inútil: genera cierto malestar de reconocimiento en la ingenuidad, conlleva al apartamiento y a una “defensa

¹⁰ Luis Beltrán Almería en su obra *Genvs* señala que el polo opuesto del hombre inútil es el “eterno femenino” y que este significa “(...) arraigo a la naturaleza. Las figuras femeninas ejercen una atracción sobre el hombre inútil, la atracción natural, que es rechazada por el valor inútil, ya sea mostrando la indiferencia o limitando temporalmente esa atracción” (411).

pertinaz”.¹¹ El texto de Otero Iñigo transita los lugares menos concurridos de la caracterización del hombre inútil: la búsqueda de la verdad como determinación respecto a las renunciaciones particulares del inútil en el ámbito político e ideológico; el papel de la amistad que conlleva a que el inútil atraiga a otros inútiles o marginados: “entornos de franqueza”, cofradías en donde la mirada del inútil halla la diferencia, lo impostado de los caracteres en relación con su íntima afección o “soledad inicial” (263).

Otra autora que se ha interesado en la figura del hombre inútil es Karla Marrufo: ella indica que la narrativa vanguardista hispanoamericana ofrece una variedad de inútiles en donde se advierte una especie de “desdoblamiento”, ya que estos no encuentran ninguna certeza definida en el contexto en el que se desenvuelven.¹² A través de estos personajes se realiza una crítica que desarticula todas las convenciones sociales (68). Señala así mismo, a propósito de Carl Jung, que cuando el hombre moderno llega a un alto estado de conciencia es testigo del desmoronamiento de todos los discursos aun a riesgo de ahondar en su propia inutilidad. El aporte de Marrufo está en indicar que la crisis de mal de siglo que se hizo patente en muchos personajes en el siglo XIX se va a afianzar entrado el XX al punto de que el hombre inútil vanguardista “se ufana al saber que no hay porvenir posible y ante lo irremediable no encuentra más que apelar a la risa, por eso se mueve en el absurdo, se empequeñece, se ridiculiza, asume lo frágil de su identidad” (86). Con esto posibilita una mirada regeneradora de todos los

¹¹ Otero Iñigo delimita su estudio de la figura del hombre inútil a cuatro novelas españolas: *San Manuel Bueno, mártir*, de Miguel de Unamuno, *El profesor inútil*, de Benjamín Jarnés, *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos y *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero, para intuir “los valores del tipo literario del hombre inútil” haciendo énfasis en “sus rasgos menos conocidos” (262).

¹² Sin pretender ser totalizante Marrufo analiza textos como *La llama fría* (1925) de Gilberto Owen, *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán, *Débora* (1927) y *Vida del ahorcado* (1932) de Pablo Palacio, *Libro sin tapas* (1928) de Felisberto Hernández, *El laberinto de sí mismo* (1933) de Enrique Labrador Ruiz y *Papeles de reciénvenido* (1929) de Macedonio Fernández para señalar la forma en que la vida de los personajes se desdobra ante la incertidumbre y la inestabilidad en la que se desenvuelven.

paradigmas al asumir una actitud de evasión y de risa crítica ante la tarea que le impone la humanidad.

Las propuestas anteriores señalan cómo el absurdo opera en el hombre inútil: por un lado, lo caracteriza, define su existencia, en tanto el hombre es absurdo tiende a ridiculizarse o ser ridiculizado; por otra parte, el absurdo es el decorado en donde halla lo impostado, por esto, choca con la realidad. En este sentido, el absurdo traduce una impotencia y una revelación que opera en el interior y exterior del hombre inútil. Este hombre muchas veces se ve obligado a actuar, no porque quiera o tome por verdaderos los discursos y las ideas de su tiempo —y que los otros lo instan a creer— sino por aburrimiento o por el efecto que produce la amistad, las cofradías en las que se diluye su identidad, y en el que llevado al extremo de su inutilidad lo conduce a reconocerse en los otros o a sucumbir al extravío en donde se acrecientan sus desgarraduras; otros ejemplos, cuando el inútil se rinde a la esperanza o al deseo por el efecto que produce una mujer o cuando el hombre inútil arraiga su existencia a un deseo nunca saciado: la incapacidad de reconocer cuál es la verdad que persigue, que se le escapa en su quehacer.

Albert Camus en *El mito de Sísifo* afirma que el hombre no puede negar el mundo sino con la propia muerte; por esto, luego de la evasión se vuelve sobre el mundo para comprobar que no puede renunciar a su “rebelión y clarividencia”, al conocimiento que tiene de la realidad en donde halla el “vino del absurdo y el pan de la indiferencia que nutre su grandeza” (73). El hombre inútil puede llegar al sacrificio de su intelecto o a aceptar que la realidad lo supera y optar por el suicidio: hacer una borradura de su existencia, poner fin a la búsqueda de la verdad y la trascendencia, confesar que ha sido superado por la propia vida.

Las consideraciones que hace Camus del hombre absurdo y de la obra de arte absurda ayudan a enriquecer la idea del hombre inútil. El filósofo advierte que el hombre absurdo “seguro de su libertad a plazo, de su rebelión sin porvenir y de su conciencia perecedera, prosigue su aventura en el tiempo de su vida” (91). Por esto, ante la impasividad muchas veces se ve obligado a actuar, con lo que se hace consciente de su propia inutilidad. Respecto a la obra de arte el francés acierta al decir que esta no busca conciliar al hombre con el mundo, no ofrece solución a su afección, sino que encarna un drama intelectual “que hace funcionar las apariencias y que cubre con imágenes lo que no tiene razón” (131). La obra de arte nacida en el seno de lo absurdo traduce la impotencia del hombre al no hallar una certeza definida. Su acción e intento de creación artística guarda la confesión de no llegar a comprender nunca lo que al hombre le hace falta por decir.

4.2 Estética de la risa

Se leen en el Diccionario de la Real Academia Española tres significados de la risa: “1. Movimiento de la boca y otras partes del rostro que demuestra alegría. 2. Voz o sonido que acompaña a la risa. 3. Lo que mueve a reír”; también señala algunas maneras de ser de la risa como la “de conejo” (falsa) y la sardónica, y nos indica unos tipos de locuciones verbales tales como caerse de, morir de, tomar a, troncharse a risa. Hoy en día, con la viralización de contenidos en las redes sociales, la risa es la protagonista. Asistimos a la época de la fetichización de la risa. Charles Baudelaire expresó en *El pintor de la vida moderna* que “cada época tiene su porte, su mirada y su sonrisa”, en la clarividencia del francés al sopesar el influjo de la gran tradición en la valoración de la “belleza” en la Modernidad. En su conjunto, afirmó, estos elementos “forman un todo de una completa vitalidad” (93). En el *Spleen de París*, en el

“El Loco y la Venus”, un “bufón voluntario”, despojado de su carácter risible, sumido en una profunda tristeza, arrodillado expresa a una “Venus colosal” que él también es capaz de “comprender y sentir la inmortal belleza”, pero que aquella Venus mira “a los lejos con sus ojos de mármol”.

Mijaíl Bajtín para 1965 publicó *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. El principal objetivo de este estudio fue resaltar el valor de la obra de Rabelais por la relación que establecen las formas manifiestas de la risa, que para Bajtín están asociadas al carnaval y el mundo festivo, como respuesta ante la formalidad de las instituciones serias en la Edad Media y el Renacimiento. El ruso advirtió, inspirado en el juicio que hiciera para la época de Rabelais el historiador Jules Michelet, la genialidad de la obra, el poder de las imágenes del francés: radicales, populares y de largo alcance para el porvenir. Para Bajtín, el lenguaje de la obra rabelesiana se caracterizaba por poseer un carácter “no oficial” y que en esto se le asemejaba al *Quijote* de Miguel de Cervantes Saavedra y la obra de William Shakespeare, pues “evitaron más o menos los moldes de su tiempo”. Llamó la atención el carácter destructivo y hostil de las imágenes rabelesianas a toda formalidad, y advirtió la relación que estas establecen con la cultura popular milenaria en el carnaval.

Las figuras que concreta la obra de Rabelais condujeron a Bajtín a problematizar las figuras de lo bajo como el enano, el tonto, el bufón y el loco; que en el carnaval cobraban un papel preponderante y significativo. Estas entran en relación con el “aspecto cómico del mundo” que se manifiesta en la “cultura carnavalesca”, afirma. Las manifestaciones en que se desarrolla la cultura carnavalesca prestan atención a tres aspectos nodales: las formas rituales del espectáculo, las obras cómicas verbales y las diversas formas y tipos de vocabulario familiar y grotesco. En el carnaval se manifiesta el espíritu igualitario, libre en contraposición con la alta

cultura cerrada y sectaria. Para el teórico ruso existía un choque entre el espíritu del carnaval y la fiesta oficial; sin embargo, la alta cultura no ha sido ajena al mundo de la fiesta y por esto ha tenido que ir institucionalizándola para atenuar con el tiempo su carácter destructivo y dirigir su mirada hacia el pasado.

Los símbolos y el lenguaje de la cultura carnavalesca tienen un carácter renovador, pues las imágenes están “impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes” (*La cultura popular*, 10). En la fiesta popular, en el “carácter de la vida ordinaria” se manifiesta una “concepción profunda del mundo” (15). El lenguaje en el carnaval no está sujeto a las normas y convenciones sociales, se presenta tal y como se da en los estratos populares; por esto, es frecuente lo escatológico, lo corporal, las pasiones que se renuevan en el plano material y corporal en el mundo del carnaval. Las alusiones a lo corporal y material en Rabelais son una comprensión “estética de la vida práctica”, a esto Bajtín lo llamará el “realismo grotesco”, que está en relación con la renovación, palabra viva del mundo popular, que manifiesta su verdadera esencia a través de la máscara o el enmascaramiento en el carnaval.

Rebajar constituye una forma de “aproximar a la tierra”; se posibilita “un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento”. El rebajamiento en el ambiente del mundo festivo da lugar a “algo superior”; puesto que ofrece una “imagen renovada del mundo” (19). El espíritu de libertad que posibilita la fiesta, sea a través del licor o el enmascaramiento, conlleva a que las imágenes del mundo del carnaval sean más auténticas y se diferencien de las imágenes de “la vida cotidiana, preestablecidas y perfectas” (22). Bajtín reconoció que el “grotesco” “superaba los límites de su estudio”; pues, en la Modernidad el “grotesco modernista” tiene una “evolución complicada”; sin embargo, resaltará el carácter del grotesco que expresaba la lucha

de la vida contra la muerte en perpetua renovación de la “vieja vida recalcitrante por la nueva vida que la reemplaza” (37-42).

Por otra parte, en su ensayo “Rabelais y Gogol: el arte de la palabra y la cultura popular de la risa”, que forma parte de su famosa *Teoría de la novela*, destaca varios de los elementos que intervienen en la risa desde una dimensión estética en la obra de Rabelais y Gogol. Señala que la risa es un fenómeno que se ha manifestado en la cultura de distintas maneras posibilitando el encuentro de lo bajo con lo elevado. A lo bajo relega las manifestaciones de la fiesta popular y a lo alto las reglas, el pensamiento y discursos dogmáticos oficiales de la alta cultura. Para Bajtín la “temática de la fiesta”, “la atmósfera festiva de libertad y alegría determinan los argumentos, las imágenes y el tono de estos relatos (...) que sacan a la vida de su habitual discurrir y hacen que sea posible lo imposible” (*Teoría* 488). Siguiendo el camino trazado por Bajtín, Beltrán asegura que estamos atravesados por distintas manifestaciones de la risa, y la literatura y la cultura dan cuenta de ello. Veamos.

Beltrán Almería en sus libros *Estética de la risa* y su reciente obra *Genvs. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*, publicada por la Editorial Calambur en 2017, comprende la risa desde una dimensión temporal amplia, esta entendida dentro las etapas de la imaginación desde la Prehistoria hasta la Modernidad. En la época de la Prehistoria la risa, dice, está asociada al mundo igualitario de la comunidad de la horda, al simbolismo mágico que engendra el ambiente festivo y las manifestaciones del grotesco festivo y de la crueldad. En las dos obras indica que es un error considerar la risa como un fenómeno individual o particular, puesto que la risa expresa un carácter social igualitario que “atraviesa la cultura y la vida humana” en sus diferentes etapas (*Estética* 11); por esto, “la risa pervive en la Historia de distintas formas subordinadas a la seriedad” (13). En el Paleolítico, señala, por

ejemplo, la risa sirvió para “sobrevivir a la cara bárbara de la vida y la muerte”; al aparecer para las religiones y los diferentes dioses, la risa es relegada al mundo de lo bajo porque esta se opone a las tareas de la seriedad. En la Modernidad se fundan las estéticas serias y las del humorismo produciendo una mixtificación. Si bien la fiesta aparece como la cara alegre de la vida como lo sugirió Bajtín, señala Beltrán, desligar la fiesta de la literatura festiva “supone una de las dificultades de la interpretación de la risa” (30); puesto que se pueden encontrar fiestas sin literatura y porque en determinado momento de la historia la literatura festiva viene a formar parte de la cultura seria escrita, señala.

Beltrán Almería nos explica que “el carácter ambivalente del humorismo ha llevado al fracaso a la teoría estética” (30), puesto que la risa ha sido interpretada en los límites de la fiesta o el individuo, y para algunos críticos como simple recurso retórico de intertextualidad. Beltrán expresa que la evolución de la imaginación literaria comprende tres dimensiones, estas son: La pervivencia de la gran tradición que tiene continuidad en la era histórica: el grotesco y las estéticas serias (el patetismo y el didactismo); la crítica a la seriedad en donde encontramos el desarrollo de las estéticas de la risa: las estéticas del humorismo (la parodia y la sátira); y el despliegue de lo serio-cómico en donde se funde la seriedad y la risa en el tiempo histórico en la Modernidad (*Genvs* 264-5). Estas tres dimensiones han desplegado su potencial de manera diferenciada a lo largo de la historia debido al desarrollo de la Humanidad y a los discursos que ha generado sobre la valoración de estos materiales artísticos, históricos y filosóficos a lo largo de la Historia. Para ese cometido Beltrán revisa las ideas de la risa que se han dado respecto a obras literarias y artísticas, reflexiones filosóficas que abordan la risa y discursos teóricos que reflexionan sobre su valor. Esto posibilita al autor de *Genvs* realizar un balance sobre las ideas de la risa y analizar la tendencia que domina entender la risa en la actualidad.

Según el autor de *Genvs*, han dominado dos tendencias principales para entender las ideas de la risa. Una fundada por la filosofía en donde se entiende la risa como respuesta a la seriedad; otra, es una dimensión civilizatoria de la risa, y en el plano literario desde una interpretación netamente textual (346). Esta reflexión se enfrenta a una crisis que padecen los estudios literarios y es que en la actualidad la palabra estética ha sido reducida a la valoración de lo bello “a comprender la dimensión sublimadora de la estética, esto es, la belleza” (“Hacia una filosofía”, 54); En la Modernidad la estética como disciplina se vio en la necesidad de reformular sus conceptos para reorganizar otros materiales más allá de la distribución genérica retórica tradicional. En el siglo XX irrumpen “la Filología y la Estética como ciencias humanas” para aportar al conocimiento de una producción como la novela o el cuento; sin embargo, tanto la Historia Literaria como los Estudios Literarios han rehuido lo estético, esto es, la forma composicional interior en donde se revela el valor de la obra de arte. Beltrán afirma que la estética “no es una sucesión de ideas o teorías de pensadores (...) sino la exposición de las etapas que rigen la actividad artística y la conceptualización de esa actividad” (55). En su comprensión amplia se pueden observar las líneas que han dominado el pensamiento y la imaginación humana, puesto que llevan a reformular “cierta dimensión de la filosofía de la Historia” y la estética.

Luis Beltrán expone en “Hacia una filosofía...” los conceptos que le permiten abordar las distintas fases de la imaginación literaria. El español realiza una conceptualización que pretende mostrar las relaciones que establece la seriedad y la risa, estas son: tradición, patetismo, didactismo, humorismo y realismo. Explicaré brevemente en qué consiste cada uno de ellos. El concepto de tradición Beltrán lo delimita al capital de imágenes que se producen desde la Prehistoria en donde confluye lo alto y lo bajo; se caracteriza por su carácter tradicional y ritual,

y es el caudal de imágenes que perviven en la Época Histórica. “Este mundo tiene un carácter mixto, a la vez autoritario y popular, serio y alegre” (56). Con la irrupción de la historia, el mundo de la escritura y las leyes, se produce un corte entre la seriedad y la risa. Aparecen las estéticas serias; el patetismo se basa en las reglas o el ideal de belleza o fabulación de un héroe: “su fuerza consiste en que propone identidades colectivas”, es de carácter idílico; el didactismo, es la otra cara de la seriedad, de carácter dogmático, “fundado en la búsqueda utópica del bien supremo” (57), por esto, es de carácter confesional. El humorismo, la parodia y la sátira, son las respuestas a estas estéticas serias. La parodia ataca al patetismo y la sátira al didactismo. Las estéticas de la risa tienen dos orientaciones: la risa popular y la risa jerárquica. La primera expresa el espíritu de la tradición en continuidad como respuesta a la desigualdad y la risa jerárquica de carácter reprobatorio que no se somete “a la jerarquía civilizatoria”. El realismo comprende la compenetración, la mixtificación que se produce de los géneros en la Modernidad, de risa y seriedad y que reúne un caudal de imágenes de la Humanidad, concreta

4.2.1 Parodia y sátira

Linda Hutcheon considera que la parodia es la yuxtaposición de un texto nuevo con uno anterior, ya sea con una intención marcadamente irónica o satírica. El prefijo *para*, señala, además de significar “contra” o “en contra” significa “al lado de”. Esta segunda acepción sugiere una relación estrecha en vez de contraste, pero esta no ha sido tomada en cuenta, indica. Valora la ironía como “principal mecanismo retórico” que “activa la conciencia del lector” (...) ya que “ella participa en el discurso paródico como una estrategia que le permite al decodificador interpretar y evaluar”. Así las cosas, “ironía y parodia” son el “medio principal de creación de nuevos niveles de significación” (“Definir la parodia” 1). La parodia y la sátira en Hutcheon,

las desligan—de su “intención ridiculizadora”, por lo general peyorativa—. La imbricación de diferentes *ethos* —*pathos* en el sentido aristotélico, señala¹³— propone una relación de intertextualidad y de competencias del lector, así como por la intencionalidad del autor. Veamos una definición de parodia de la académica canadiense.

La parodia, entonces, en su “trans-contextualización” e inversión irónica, es repetición con diferencia. Una distancia crítica se halla implicada entre el texto fuente parodiado y el nuevo trabajo que le incorpora una distancia que generalmente se indica a través de la ironía. El placer de la ironía de la parodia no procede en particular del humor sino del grado de compromiso del lector con el “vaivén” intertextual (...) que se da entre la complicidad y la distancia (3).

La autora desliga el carácter risible de la parodia, pues esta se puede dar de forma respetuosa, como “homenaje” o “morisqueta”. Esta perspectiva de la parodia relega mucha responsabilidad a “sus practicantes e intérpretes” (4). Al considerar la ironía como tropo se encuentra con que la “intención pragmática” toca a la parodia así como a la sátira. De esta manera, la “ironía puede fundir ambas vías” (6), estas son, la de “trans-contextualización” y de “inversión formal”, así como del alcance del “*ethos* pragmático”. Aunque la autora desdeña que su estudio esté reducido a la intertextualidad, se evidencia que los elementos involucrados en su análisis: ironía —fuese satírica, paródica o mixtificada—, lector, autor y contexto, juegan un papel relevante en su interpretación y no el despliegue de la imaginación, la estética interior de la obra, tal como lo propone Luis Beltrán Almería. Esto se debe, quizá, a que la mayoría de sus fuentes provienen de la pintura, el performance y la música. Aunque alega que su investigación pueda ser tachada de intertextual, señala que “su contexto es más amplio” (7). Para esto, es necesario que autor y lector compartan “códigos”, esto es, una relación que permita una

¹³ “Por *ethos* entiendo la respuesta rectora intencionada que un texto literario alcanza. Está más bien relacionado con el concepto de *pathos* de Aristóteles (...) es una reacción inferida e intencional motivada por el texto. (...) Sin este *ethos* burlón, la ironía dejaría de existir, porque el contexto pragmático (codificado y decodificado) es lo que determina la percepción de la distancia o del contraste entre los contextos semánticos” (Hutcheon 5-6).

“intención codificada e inferida” (9). La diferencia patente entre la sátira y la parodia, según Hutcheon, radica en el blanco a que apuntan. El blanco de la parodia es interno —no siempre el texto “blanco” anterior yuxtapuesto al nuevo texto— y el de la sátira, externo, que conserva una intención “didáctica”.

Hutcheon recalca que es a través de la ironía que se evidencia el alcance pragmático de la parodia. Pasa igual con la sátira, afirma, pero en esta se presenta una especificidad dual: semántica y pragmática; por esto, habría que considerarla como un fenómeno independiente —de las definiciones y los análisis— y valorarla como tropo retórico que actúa tanto en la parodia como en la sátira. La académica canadiense defiende que la “duplicidad del texto paródico” funciona para “indicar la diferencia” y la sátira “hacia una evaluación negativa y un propósito correctivo” de “los vicios de la humanidad”, presenta así esta “un papel flagrantemente didáctico” y comprometido con que se “efectúe un cambio” (“El alcance pragmático” 6). La imbricación de la parodia y la sátira a partir de la ironía propuesta en esta investigación tiende a definir a las dos primeras como género y la última como recurso retórico. Sin embargo, los lindes entre parodia e ironía que proponen ser “un marcador” de “diferencia y síntesis, otredad e incorporación” (5) lleva a que se les confunda. También, señala las cercanías entre parodia y sátira que se observan en distintos objetos de análisis —pinturas, libros, canciones— en donde el texto parodiado solo es un pretexto para presentar una situación que pueda ser corregible en la sociedad, esto es, la parodia para vehicular la sátira.

La autora de *Una teoría de la parodia* resalta que los formalistas rusos —Eijenbaum, Tomachevski y Tinianov— vieron en esta un “modo de auto-reflexividad, como una manera de señalar la convencionalidad”; sin embargo, critica la noción de que la parodia es “una marca de la continuidad histórica de la literatura” o “de la evolución o en el cambio de las formas

literarias” (“Definir la parodia” 5). La noción de parodia —de Hutcheon— deja de lado el carácter risible —por la parodia seria, claro— y privilegia el carácter externo en detrimento del efecto paródico y de las manifestaciones de la risa patentes en el objeto de estudio. La académica considera la marca de continuidad de la literatura, propuesta por los formalistas, como mecánica o automatizada, pues esta, se vuelve el pretexto ideal para explorar las formas y, para ella, la intención de la parodia no es muchas veces los textos sino el alcance pragmático de la ironía. Esta perspectiva, desliga la ironía de la risa. y se niega a aceptar que este la integre.

La parodia, así como la sátira, en el presente trabajo se entienden desde el marco de la estética de la risa y no como simple recurso retórico en la novela. En la actualidad los estudios acerca de la parodia presentan divergencias respecto al nivel de importancia que le dan a la risa. En el caso de Linda Hutcheon se reduce el interés del carácter cómico por realzar la intención semiótica y pragmática de la parodia y la sátira en el texto; por esto da un papel importante a la ironía como elemento identificador de un *ethos* que puede ser satírico, paródico o imbricado. La ironía posibilita la identificación de la parodia, que marca la diferencia de un texto y su continuidad como material interiorizado, y la sátira que apunta a un blanco externo que tiene el carácter moralizante. Lo problemático de esta posición radica en que al reducir el análisis a la identificación de la ironía reduce la parodia y la sátira a la intencionalidad y polaridad del escritor, así como a las competencias de identificación del lector, realza el carácter ideológico de la obra y reduce el valor estético de la obra.

El desarrollo histórico de las ideas de la risa permite a Beltrán identificar las tendencias de la reflexión moderna de la risa. Existen dos grandes tendencias: una que amplía su significación asociándola a los dominios de la seriedad y una tendencia a vaciar el significado de la parodia de su contenido humorístico y burlesco por otros términos —como es el caso de

Hutcheon— que caen en el campo de la parodia. Beltrán critica el concepto de parodia de Gerard Genette y Linda Hutcheon, pues su conceptualización conduce a observar la parodia como autorreferencialidad o a una relación gramaticalizable, o bien se reduce a mera figura retórica o recurso marginal.

Según Beltrán Almería la parodia y la sátira son dos respuestas desde las estéticas de la risa a sendas estéticas de la seriedad —el patetismo y el didactismo—. El humorismo —la parodia y la sátira— es relevante “tanto por su productividad como por su pervivencia más allá de cualquier edad cultural”, pues “destruyen las distancias que impone el mundo útil del poder” (261). Si bien la risa no aspira al reconocimiento de la cultura oficial, cuando esta alcanza un alto nivel de atención por parte la alta cultura —áulica, sectaria, aristocrática— es incorporada a la cultura de la seriedad. El desarrollo histórico de las ideas de la risa se da desde la imaginación literaria, según afirma el español, desde una tridimensionalidad, esto es: la pervivencia de la gran tradición, que no puede renunciar a sus “raíces para seguir creciendo” y que se escinde en el “grotesco de la crueldad” o el “grotesco festivo”¹⁴; la réplica que dan las estéticas de la risa a la seriedad y el despliegue de lo serio-cómico que es una adaptación de la tradición al mundo histórico (264-265). Beltrán afirma que la risa tiene dos orientaciones: hacia la vida y la muerte, pues estas representan el mundo de la igualdad y la desigualdad, no ceñido solo a la fiesta o al carnaval como planteó Bajtín, sino que aspira realizar una mirada sincera del arte, la política y la historia a través del conglomerado de imágenes que perviven en la etapa histórica.

¹⁴ Para Beltrán—siguiendo los aportes de Mijaíl Bajtín—el grotesco es “el caudal de imágenes acumulados durante milenios de vida en la igualdad y en la diversidad más elementales” y es “el principio organizador de la estética de la risa y de la vida igualitaria (no dogmática)”, es decir, “el principio de la mitad orgánica”. El método grotesco, señala, “opera proponiendo la recuperación del estado integral originario” que se escinde en el “grotesco festivo” y en el de “la crueldad” (267-271).

Este valioso estudio del español indica que en la parodia a los géneros patéticos —que suponen un ideal de belleza— “hay una negación radical de los valores convencionales establecidos” y que “suele llevar a aparejada la ruptura del género” (*Genvs* 283). Distingue el teórico dos tipos de parodia: la parodia burlesca, que crea para el texto parodiado un nuevo texto y la parodia irónica que ataca al género sin destruirlo, esto conlleva a la “destrucción de la ilusión ingenua del lector-receptor de los géneros elevados”¹⁵. Friedrich Schlegel, según afirma Beltrán, nombró a este tipo de parodia “ironía”¹⁶(284). De ahí muchas de las confusiones que existen en la conceptualización de la parodia y su alcance. Por otra parte, se recalca en este estudio que los personajes humorísticos no pertenecen a una época o momento histórico, sino que surgen de las grandes figuras humorísticas. En este sentido, “la risa expresa el distanciamiento del autor respecto a la obra”; ya que “estimula y anima la creación literaria” pues “conlleva la producción de aspectos nuevos, habitualmente no reconocidos por los críticos” (285). Esta parodización de los géneros —tanto la parodización retórica como la parodización artística— supone, según Beltrán una “renovación de los géneros” y su reconocimiento “una de las claves de la teoría de los géneros” (286).

El estudio y debate en torno a la sátira —que es un debate moderno— ha tenido peor fortuna que el de la parodia, sentencia Beltrán. Se ha considerado la sátira como un “fenómeno independiente de los problemas de la risa”, lo cual desconoce las intersecciones que tiene la sátira con la parodia o el grotesco. La sátira, como venimos señalando, actúa en la destrucción

¹⁵ Las estéticas serias conservan la “faz seria del mundo” (262), se orientan hacia “dos utopías: la utopía de lo bello —el patetismo, el mundo de la aventura— y la utopía de la bueno —el didactismo, el mundo de las pruebas y las ideas”— (102). Las manifestaciones de la risa crítica —la parodia y la sátira— funcionan como una negación de las tareas propuestas y tareas objetivadas por el patetismo o el didactismo.

¹⁶ La ironía se ha convertido en el comodín para explicar los fenómenos de la risa (304). Esta acepción vacía de sentido el término con el fin de reconocer dos acepciones: como ocultación o autoparodia. La visión de la risa en esta línea supone, según Beltrán, una devaluación de la risa moderna.

del didactismo serio —este prefigura el ideal “del hombre de bien”, así como los valores que se instituyen como fundamento para prevalecer la cohesión social, a pesar de la desigualdad que se pueda evidenciar en el mundo histórico—. La discusión que corresponde a la sátira dentro de las categorías literarias, o dentro de su enunciación moderna por teóricos y críticos como género literario—sobre todos los anclados a la historia literaria —deja de lado aspectos satíricos de obras anteriores a la crisis de la risa. Esta concepción modal —que haya su eco en el estudio de Schwartz Lerner, como señala Beltrán— desentiende los aspectos que combina la sátira con otros elementos de la risa tales como parodia, grotesco, etc. En este sentido, en posición a estos planteamientos, la esencia de la sátira es la oposición a la “tipificación” o “construcción de un carácter (...) dotado de identidad” (289).

En conclusión, parafraseando al autor de *Genvs*, el estudio de la risa conforma dos grandes líneas teóricas —una de ellas abre una tercera vía que es subsidiaria—. La primera línea observa la risa “como consecuencia de la crisis civilizatoria” y actúa como “réplica al mundo de la seriedad: es la filosofía de la risa”; la segunda, en el plano literario la comprende en su “dimensión puramente textual”. Esta segunda línea teórica animó los “tratados de cortesía y de la psicología social, según se orientara a la función social depurada de la risa o su empleo culto en la literatura” (346). Así las cosas, la concepción de la parodia y la sátira —como continuación y profundización de la obra de Bajtín por parte de Beltrán Almería— abre un abanico de posibilidades para abordar el carácter estético de la novela sin sociologizarla o determinar los registros de la risa a mero recurso retórico e intertextual. Allonar el despliegue de las estéticas de la risa —la parodia y la sátira— supone un avance frente a la valoración de *Sin remedio*; ya que, por la concepción teórica y metodológica de la parodia implícita en algunas

investigaciones, se desconoce la parodia al género poético realizado en la novela y su proyección paródico hacia el género novelístico.

4.3 Políticas estéticas

“Políticas estéticas” es un concepto proveniente del estudio de Jacques Rancière en sus libros *La palabra muda* (1998), *Políticas estéticas* (2005), y *El hilo perdido* (2014). Estos estudios se encuentran emparentados teóricamente con *El desacuerdo: política y filosofía* (1996), en donde se desarrolla el concepto de “desacuerdo”, esto es, “una situación de habla” en la que existe un conflicto ubicado en la comprensión de lo que se habla por alguno de los interlocutores. El desacuerdo, afirma el francés, no es el desconocimiento ni el malentendido, sino la condición de la pregunta “qué quiere decir hablar”. Allí se posibilitan las estructuras específicas de ese desacuerdo que constituyen una racionalidad de esa misma situación de habla, ya que los interlocutores “entienden y no entienden lo mismo con las mismas palabras”. Esta situación es comprendida por el filósofo como la “presentación sensible del carácter común de la calidad misma de los interlocutores al presentarlo. (...), [pues] el desacuerdo no solo se refiere a las palabras sino a las situaciones de quienes hablan” —poetas, comerciantes, oradores y políticos— y tampoco se limita a “la heterogeneidad de los regímenes de frases y de una presencia o ausencia de una regla para juzgar sobre los géneros de discursos heterogéneos”. El encuentro entre la filosofía, la política y la poesía en el desacuerdo se refiere “a lo que es ser un ser que se sirve de la palabra para discutir” (8-11), concreta.

El desacuerdo se inscribe en una estructura de “subjetivación política” que vincula a los sujetos en una relación con la política. Esta subjetivación es una “producción mediante una serie de actos de una instancia y una capacidad de enunciación que no son identificables en un campo

de experiencia dado (...) que corre pareja con la nueva representación del campo de la experiencia” (52). Rancière afirma que toda subjetivación es una identificación y desidentificación que recorta “el campo de la experiencia que daba a cada uno su identidad con su parte”, que deshace y recompone las relaciones:

entre los modos de hacer, los modos del ser y los modos del decir que definen la organización sensible de la comunidad, las relaciones entre los espacios donde se hace tal cosa, donde se hace tal otra, las capacidades vinculadas a ese hacer y las que son exigidas por otras (58).

Esta organización sensible de la comunidad permite identificar no solo la política en la literatura sino “la política misma de la literatura”, de las distintas formas que toma la palabra — novela o poesía—, que dan cuenta de una subjetivación política que arrastra las dos grandes tensiones de la literatura: el arte por el arte y el arte comprometido. Para el filósofo es necesario interrogarse sobre el momento en que algo es llamado literatura y la operación que se produce entre el momento de llamar algo “la” literatura y las especulaciones filosófico-poéticas que la entienden “como un ejercicio radical de pensamiento” de la palabra que se sostiene hasta nuestros días, incluso como un sacerdocio, sentencia. Así las cosas, para Rancière la literatura tiene que ver con las subjetivaciones políticas que se ha dado de la palabra en la Modernidad, la valoración que de la obra y el poder de inscripción de estas “obras de arte escritas” en el “campo cultural” que somete a juicios de clasificación o de valoración.¹⁷

En el libro *El hilo perdido*, Rancière aborda algunas transformaciones y paradojas “que fundan la ficción moderna sobre la destrucción de lo que parecía (...) fundar toda ficción” o por

¹⁷ Rancière define la literatura “como el modo histórico de visibilidad de las obras del arte de escribir, que producen esta distinción y produce por consiguiente los discursos que teorizan la distinción, pero también lo que la desacraliza para remitirla ya sea a la arbitrariedad de los juicios, ya sea a criterios positivos de clasificación” (*La palabra muda*, 13).

la revolución potenciada por “los desplazamientos de las prácticas de escritura (...) o por las soluciones encontradas por el escritor (escritora)” (11-14). Así las cosas, este pensador distingue que en la Modernidad pervive una guerra de las escrituras determinada por la política de la palabra, su modo de inscripción en el campo del arte y la discusión en torno al valor que le dan a estos materiales críticos, filósofos y escritores en sus reflexiones sobre la literatura. El filósofo afirma que existen libros que en el momento de su aparición fueron considerados “libros erráticos, sin columna vertebral”, pues estas producciones se alejaban de la medida con que se valoraba “la excelencia” de la obra de arte en el campo cultural o por la teorización alrededor de la obra que somete a juicios —positivos o negativos— a las obras de arte de escribir. En este libro, el filósofo analiza algunos desarreglos en el “orden ficcional” que reorganizan el tejido común de la experiencia que juzga las obras de arte; así las cosas, intenta «mostrar que esta ficción de la política focalizada en el devenir cosa de las relaciones humanas—alienación, reificación, espectáculo— no cesó de enmascarar la verdadera cuestión política que trata de la naturaleza de esas “relaciones humanas”» que invita a observar «una destrucción del modelo jerárquico que somete las partes al todo» (13-14) [y] localizar la política desde lo que la obra de arte opera:

Paradigmas de representación de los hechos, de encadenamientos entre los acontecimientos y de construcción del sentido, paradigmas que circulan entre los diversos dominios del conocimiento o de la actividad humana (...) [también] las formas de la ficción declaradas tales que permiten percibir las lógicas de presentación de hechos y de producción de sus sentidos que la invocación de la evidencia del dato o de la necesidad científica oculta en otra parte (...) [en donde] se tejen las formas de la experiencia social y la subjetivación política (*El hilo* 14).

Las subjetivaciones políticas, enmarcadas en el desacuerdo, según Rancière, tocan a la literatura: la “democracia novelesca” y la “República poética”, pues, alimentan la discusión acerca del papel político de la obra de arte en su “era posutópica” en la construcción del sentido

de la palabra en el espacio común. La “democracia novelesca” y la “República poética” son los desarreglos que se dan en la palabra al momento de su inscripción en el campo cultural y el impacto que pueden generar al reordenar las lógicas de la sensibilidad que sustentan la palabra novelesca o la poesía. Por un lado, tal como lo señala Rancière y por su parte Mijaíl Bajtín, la novela es el género sin género en donde sobreviven todas las formas de la palabra del tejido social (*Teoría de la novela* 77), y “el género de lo que no tiene género” (*La palabra muda* 40). Así las cosas, la democracia novelesca en literatura quiere decir “redistribución” y “transgresión” que “cambia la textura de la ficción”, que anima una “forma de igualdad” siendo “portadora de vinculación del poder igualitario de la respiración común que anima la multitud de los acontecimientos sensibles” [*El hilo* 32]. La democracia novelesca es entendida como la “potencia impersonal de la escritura” que rompe con la “lógica consensual “que “reordena “la vieja distribución jerárquica de las formas de vida” (66-67), una dialéctica interminable, sentencia el francés. Por su parte, la República poética mantiene un sentido de comunidad en la política misma de la poesía, esto es, las maneras de ser del poema, que lo componen: las palabras y las formas; “la comunidad entre los poemas y otros poemas” y el “*sensorium*”, es decir, “el modo de comunicación sensible del poema como relación posible entre las personas”, la “política del poema”, [el espacio en donde se configura] “un tejido común en donde la poesía pertenece a todos” (73-75).

Según el filósofo, la República poética es “una categoría misma de la política estética”, que después de Charles Baudelaire, tal como lo señaló también Hugo Friedrich en *Estructura de la lírica moderna*, conlleva unos rasgos de la lírica en la Modernidad: la muchedumbre, la ciudad, y la “destrucción de la experiencia”, los rasgos de la lírica en la actualidad que “definen las maneras de ser y de hacer, de ver y pensar y de decir (...) que afecta el paradigma poético”

(92). Así las cosas, esta República estética permite observar “las mutaciones de la mirada y del pensamiento, las particiones y comparticiones del tiempo y el espacio, de las palabras y las imágenes, según las cuales, la idea de poesía y la de República [evidencia] cierto rostro de la comunidad” (105). Las subjetivaciones políticas patentes en la democracia novelesca y la República poética permiten identificar la relación entre política y literatura. Estas “políticas estéticas” configuran subjetivaciones que problematizan el papel del arte en la Modernidad, las tensiones a las que se enfrentan ante la denuncia del fracaso del arte de las “dos grandes teorías del presente posutópico del arte”: las posiciones frente a la obra de arte que encarnan filósofos e historiadores del arte y críticos, enfrentados a una misma actitud en el “escenario común” de la “experiencia sensible”.

Para Rancière la relación entre política y estética tiene que ver con «las formas de visibilidad» del arte en la división de lo sensible y en su reconfiguración, en el que recortan espacios y tiempos, lo común y lo particular (...) la de una “política” del arte que consiste en interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial» [*Sobre políticas* 19]. Así las cosas, arte y política son entidades que no están separadas sino que son formas dependientes de la experiencia sensible en el espacio común en donde se teje la palabra formando así determinadas “políticas estéticas” en donde se pide “el restablecimiento de la enseñanza republicana frente a la disolución del conocimiento, de los comportamientos y de los valores; [de esta manera] “la heterogeneidad estética corre pareja con toda una corriente contemporánea de pensamiento, que devuelve la disensualidad política” (36), que son patentes en la manifestación de la palabra en el espacio común tanto en la novela como en la poesía. Este tipo de subjetivaciones políticas, que entran en relación con la estética y la política, atañen a la presente investigación, puesto que *Sin remedio* potencia un “desarreglo” a la poesía colombiana

—quizá latinoamericana— y al género novelístico, ya que configura un espacio común de la palabra —que es parodiado y satirizado— en el tejido de la novela.¹⁸

Identificar las políticas estéticas que visibiliza *Sin remedio* de Antonio Caballero permite señalar distintas subjetivaciones estéticas y políticas, que dan cuenta del desarrollo de dos caras del escritor, el poeta en el imaginario del escritor en Europa y el narrador latinoamericano ante la avanzada de los discursos latinoamericanistas que determinan el papel político del intelectual e inciden en su postura política en el “campo cultural” colombiano. Analizar las subjetivaciones que encarna la novela de Antonio permiten observar formas de subjetivación política que encarna un signo y una injerencia en el desarrollo nacional. Allanar estos umbrales permite dilucidar las dos caras del escritor latinoamericano —potenciadas por la visión del escritor en Europa que interrumpe las coordenadas de la democracia novelesca— ofreciendo una visión suplementaria de la estética, la política y la historia en la Nación. Contrastar las propuestas de los momentos y posiciones de la literatura colombiana y latinoamericana objetivada por latinoamericanistas como Anderson Imbert, Ángel Rama y Henríquez Ureña, frente a la teorización de las obras de arte escritas en Latinoamérica, permiten observar los desarreglos que la novela de Caballero visibiliza frente a la formación estética en Colombia y el desarrollo del intelectual en dos caras: el poeta y el narrador.

¹⁸ Estas subjetivaciones serán observadas en la presente investigación desde los estudios de Rafael Gutiérrez Girardot y Jaime Mejía Duque que identifican en el desarrollo de la literatura colombiana ciertas formas de subjetivación política de la estética en la Nación frente a la relación al desarrollo del intelectual en Colombia y Latinoamérica.

5 El hombre inútil en *Sin remedio* de Antonio Caballero

Entre los antecedentes del hombre inútil están: el hombre del subsuelo de Fiódor Dostoievsky, el hombre superfluo, el emblemático Oblómov de Iván Goncharov, la náusea sartreana y el hombre absurdo de Albert Camus. Este destruye con la risa crítica toda apuesta artística o discursiva. Aunque contempla la evasión como medio para escindirse de la realidad, participa de espacios en donde se tejen distintas sensibilidades que fragmentan su identidad provisional y lo llevan a contemplar la impostura de la sociedad, la cultura, la historia y la política. Por otra parte, se enfrenta al poder que ejerce una mujer activa que anuncia la nueva raza. Ella agudiza el malestar, el presentido mal de siglo frente al ámbito social, familiar y cultural, para evidenciar el rechazo de todo compromiso y la desconfianza frente al porvenir.¹⁹

El autor de *Genvs* afirma que el *spleen*, la pereza o abulia, “solo ofrece aspectos parciales del hombre inútil” (“El hombre inútil” 25). La pereza de Escobar, garantizada por Fina al inicio de la ficción, se diluye a medida que avanza la trama ante la negación de la trascendencia familiar. Las cofradías en las que participa, animado por la amistad, el azar o la búsqueda de la verdad, lo enfrenta a “la mentira poética”, es decir, la farsa en que se sostiene el mundo en el que se desarrolla. Si bien posee una lucidez crítica que destruye toda apuesta estética o revolucionaria, con la risa crítica, no es indemne a que lo rebajen y se pierda en el mundo de la fiesta, reafirmando así su falta de confianza en su quehacer, la poesía, y acrecentando su afección inicial, que proyecta en la realidad en la que se desenvuelve.

¹⁹ Estas características han sido explicitadas en el marco teórico. Creemos que en la profundización del “absurdo” desarrollado por Albert Camus; específicamente en los libros *El mito de Sísifo* y *El hombre rebelde* se pueden intuir otra serie de características que pueden ampliar la visión que se tiene del hombre inútil. En este sentido, este trabajo no parte de Albert Camus a Luis Beltrán Almería sino al contrario, esto es, orientado por la teorización que hace Beltrán de esta figura y profundizando en sus rasgos no tan destacados a través del trabajo de Camus sobre el absurdo que amplía el espectro de esta figura literaria en el análisis.

Ignacio Escobar es un poeta que vive en la séptima de la Bogotá de 1974, en una parcial indiferencia y rechazo a la realidad. Considera la evasión y el escape como un medio para ignorar lo que se le impone, pero no puede ignorar el exterior que lo acucia. Para Escobar todo es repetitivo y está “demasiado dicho”. Desconfía del sol que alumbra a Colombia: puntual, igual y fatal: la continuidad en un eterno retorno del “sol puntual, igual” de Colombia adornado por un lirismo heredado. Por esto, rechaza la paternidad, —esto es, tener un hijo—, traduce una existencia parasitaria respecto a su madre, quien garantiza su estatismo o su inxilio voluntario (también parcial). Así las cosas, el carácter de este personaje traduce una ambivalencia, ya sea por su condición social heredada en la casa materna, o por las cofradías intelectuales en las que se ve inmerso, en donde fragmenta su identidad provisional en el reconocimiento en los otros, o movido por el deseo de las cinco mujeres con las que se involucra, una de ellas su prima Patricia.

Este varón inútil no sufre transformaciones más allá de su propia absurdidad. Su clarividencia y esperanza en el amor de Ángela, la mujer activa en *Sin remedio*, al final de la novela, no posibilita un cambio real, pues se destruye la ilusión por la confusión, la desconfianza y la rabia, al descubrirse engañado. La tensión con la escritura, alimentada por su “sinfónica conciencia”, lo vence ante la forma, la rima, el lirismo, el arraigo o desarraigo con las palabras. Sabe de la imposibilidad de poetizar la realidad. Aunque la rehúye, esta se filtra en la materialidad de los poemas que escribe y que también lo enfrentan a la “mentira poética”.

Ignacio, con treinta y un años, afirma que la literatura es una falacia y que la muerte es algo que siempre estuvo en él. Interpela por el sentido de la tradición poética y la historia de Colombia que deviene muerte. Aunque reconoce el absurdo de la existencia opta por la vida, por las muecas que perfilan una existencia absurda. Elizabeth Otero Iñigo afirma que la

conciencia del hombre inútil no solo traduce una consciencia frente al dolor y al tormento, sino que “representa un hilo sagrado en el devenir de los acontecimientos y constituye una esperanza. Un nuevo lenguaje podríamos decir” (261). Este nuevo lenguaje en *Sin remedio* está mediado por distintas apuestas artísticas o discursivas que encuentra en la casa materna, el mundo festivo, la casa de su amigo Federico, la calle y las discotecas que frecuenta mediado por el azar.

El espacio en el que se desarrolla Escobar nutre su afección acerca de la muerte presentida en Bogotá: “Se oyó el ruido del primer motor, que es siempre el de una motocicleta. Es la hora de morir” (9), la literatura, esa “falacia”, y la negación a la trascendencia familiar, esto es, tener una familia o aceptar la propia. La enunciación de la muerte en la conciencia de este hombre, y su pérdida de fe en la creación, traducen el malestar y el sinsabor que le trae confesar que ha vivido, en la mañana de su onomástico. El hombre reconoce en el tiempo a su peor enemigo, afirmará Camus. Así pasa con Escobar, quien se hace testigo del tiempo y se sabe incomprendido por quien le rodea.

Otero Iñigo indica que “la magnitud de las renunciaciones del inútil lleva a una fuerte determinación: (...) salir al encuentro de la verdad por encima de cualquier muro que se levante en su camino” (262). Esta búsqueda, atravesada por una variante de hombres que comunican a su conciencia: el ideólogo (sus amigos revolucionarios burgueses), el profesor inútil (Edén o Diego León Mantilla), lo lleva a malgastar su vitalidad en la vida licenciosa en donde se estrella con enigmas que pueden ser más significativos para él. Por eso, rechaza la procreación y la creación como medio para trascender en el ámbito familiar, social o artístico.

Escobar rechaza la procreación y opta por la orgía, la prostitución y la autocomplacencia erótica, derrocha así su fuerza creadora y se opone a los intentos de las mujeres y sus amigos de desinutilizarlo. Así las cosas, Escobar es un inútil que acrecienta su afección a través de los

lazos relacionales con las mujeres o amigos. Entre esos intentos se encuentran los que realizan las mujeres con las que Escobar se involucra, estas son: Fina, su novia, quien lo abandona ante la negativa de la procreación; Henna que pareciera ser un sustituto ante la ausencia de Fina; Cecilia, una prostituta de dieciséis años que encuentra en la discoteca *El Oasis*; Patricia, quien al igual que Escobar se encuentra en tensión con su familia, y Ángela, quien rinde a este varón a una esperanza truncada por el engaño y la muerte.

La mujer activa aparece en la Modernidad, asegura Beltrán, para romper con el entorno familiar y valores preestablecidos del lastre católico o conservador. En *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, por ejemplo, observamos un gran grupo de mujeres relegadas al ámbito doméstico, tal es el caso de Úrsula Iguarán como elemento fundador del hogar y el mundo de Macondo; Rebeca que ante el incesto asesina a José Arcadio como respuesta al pecado; Remedios la Bella, quien asciende al cielo como símbolo de pureza y Fernanda del Carpio quien representa un interés por salvaguardar un legado de corte conservador. En *El amor en los tiempos del cólera* Fermina Daza pospone su amor hasta la vejez y lo hace solo cuando claudica su matrimonio ante la muerte de su esposo. En *Sin remedio*, Escobar se activa ya sea por la “actividad-bondadosa o perversa-de las mujeres” (Hombre inútil, 26). Escobar, al no poseer rasgos marcados más allá de su propia inutilidad y absurdidad, necesita de las mujeres puesto que vehiculan la acción en la novela.

Nos dedicaremos a las figuras femeninas de *Sin remedio* con el fin de explicar el rol y la función que estas cumplen respecto a la inutilidad de Escobar. Un primer grupo de mujeres: Fina, Henna, Cecilia, Patricia y Ángela dismantelan la pasividad e inacción de Escobar, ya sea por las reclamaciones o pretensiones que encubren un lugar en la vida familiar y doméstica — que este rechaza o pospone— o activando el deseo y el libertinaje en el inútil. Este grupo

enfrenta a Ignacio ante el porvenir, acrecienta su afección en torno a la realidad rayana y, la creación, y permite observar el devenir que las ha determinado. El rechazo del inútil posibilita ser testigo de las decisiones que estas toman sobre su propia vida y que inciden en la vida o la culpa del varón inútil. En un segundo grupo encontramos a Ana María, Zoraida, Beatriz, la señora Niño, Berenice y Circuncisión, que, aunque no establecen lazos sentimentales o sexuales, el varón inútil las hace su objeto de deseo y operan en la reafirmación de su tedio. Ellas permiten establecer un panorama relacional en el contexto en el que se desenvuelven; develan una conciencia, ya sea sojuzgadora, el caso de la señora Niño, Ana María, Zoraida, Beatriz o un “estar ahí” supeditado a ambientes de servilismo en el que se revela su posición social marginada en ambientes de lastre doméstico, como es el caso de Berenice y Circuncisión.

Del primer grupo de mujeres, Fina es quien rompe con la inacción del varón inútil al inicio de la novela. Ella anhela tener un hijo, quizá, para que Escobar compense su falta por decir (en la poesía) y asuma las riendas de su propia vida. Ante la negativa de Ignacio, ella ve en él la farsa, la cobardía y la muerte, y decide abandonarlo. La maternidad encarnada en Fina es rechazada por Ignacio mostrando indiferencia y evasión. Esta mujer, que es patente en la “sinfónica conciencia” del inútil, al decir de Otero, lo enfrenta al porvenir, al futuro expreso en la trascendencia familiar, el cual este niega pues según él, un hijo es la pérdida de la libertad. Solo cuando comprueba que goza de una falsa libertad en la ciudad y se ve acorralado por malentendidos, deseará volver con su novia —opción negada ante los propios actos—. Por esto, intentará remediar su condición desarraigada en las figuras de otras mujeres, no porque en él prevalezca el sentido del amor, sino porque este busca un sustituto que garantice su pereza y libertinaje o le permita evadir —de manera parcial— la realidad. Los intentos del varón inútil por evadirla están destinados al fracaso, ya que no puede ignorar el fastidio que lo corroe, el

cansancio que se anida en su corazón, el exterior sin máscaras, la cara grotesca de Bogotá noctámbula o las paradojas del amor sin compromiso.

La evocación de Fina por el inútil, después del abandono, traduce un sentimiento contradictorio de dependencia para sobrellevar la vida que acepta en lo posible en contradicción con la vida familiar que rechaza. La conciencia de este varón frente al amor revela sus paradojas, rechazos y quimeras: es una confesión frente a la derrota. La ausencia de Fina es reinventada o diluida en el ambiente festivo y se convierte en un eco de lo posible o en un posible que ha sido truncado por la “infecundidad de la propia vida”, al decir de Camus. Fina representa una esperanza truncada por la destrucción de lo “posible familiar”; pues ni su regreso, tras el aborto realizado en Cali, ofrece una oportunidad para reivindicar la relación fallida, ya que encuentra a Escobar en una orgía y le descubre la razón de su huida para compartir su culpa.

El hombre inútil es un burlador que no desaprovecha la oportunidad ante una mujer: es un “seductor (...) que es consciente (...) seducir es su estado” (Camus, 98). El deseo lleva a Escobar a rendirse a todas las pasiones y a todos los excesos. Así lo hace con Henna, amiga de Fina, “de piernas y brazos demasiado sólidas”, seducida por Escobar, luego de que la instara a tomar un baño caliente mientras esperaba a Fina; ya que, según piensa, “no hay nada más fácil que desnudar a una mujer que sale de la ducha envuelta en una toalla” (118). Saciado el deseo viene el rechazo, pues al igual que Fina intenta dismantelar su pasividad. Juntas son de la periferia, de Cali, y aspiran a una vida familiar, a ocupar un lugar en la vida doméstica en la gran ciudad. La diferencia radica en que la relación que establece el varón inútil con Henna está mediada por el sexo. Satisfecho el deseo viene el hastío, el descubrimiento de la ausencia de Fina. Así, radicaliza la posición de rechazo frente a las aspiraciones de Henna por establecer vínculos y se dimensionan las paradojas del amor sin compromiso:

Planes para el porvenir. Ceremonias nupciales. (...) Al cabo de cuánto tiempo es posible decir decentemente: “todo está terminado”, cuando uno ha permitido que traigan las maletas. Durante cuánto tiempo hay que asumir las consecuencias de los propios errores. Setenta veces siete generaciones, dice el ceñudo Deuteronomio. Los zánganos, más sabios, caen muertos en el aire con las entrañas rotas después del primer coito con la abeja reina (115).

El amor sin compromiso, patente en Escobar, es destruido por las aspiraciones de Henna. Esto conduce a que Ignacio redirija su mirada al exterior “Afuera espera el mundo, todavía immaculado, nuevo, sin nombrar” (117), en donde se enfrenta a la realidad que pretende evadir: “esas barriadas escalonadas de casuchas, al sur (...) perseguidas duramente por el acueducto y por la policía”, los grandes edificios cuidados por vigilantes armados, esa “gentecita sucia y triste que llaman hippies” y los gamines en los semáforos en donde pasaban muchas motocicletas Kawasaki: “Los que las montan son llamados los asesinos de la moto, y suelen ir armados con metralletas Uzi, una marca israelí” (119). Si bien Escobar rechaza a Henna, esta se instala como una posibilidad para dismantelar su pasividad; pues su familia lo insta a estar con ella. La aspiración de la vida conyugal de Henna es cooptada por el ondulado Ernestico Espinosa, un patético doctor que frecuenta la casa materna.

El rechazo a la trascendencia familiar posibilita que Escobar sea testigo de las pasiones de hombres y mujeres, en donde se revela el “grotesco realista” en el mundo festivo. Al principio, evade la prostitución y la orgía; pero luego se le presentará como una posibilidad de huida real para evitar “lugares que representan una oposición: a veces son espacios llenos de gente, donde las muchedumbres se confunden, donde la identidad mundana se diluye; otras veces son espacios aislados, rincones, pequeños cuartos” (269), como le pasa a Pedro en *Tiempo de silencio*, según afirma Otero Iñigo. Así le sucede a Ignacio con Cecilia, una prostituta de dieciséis años, oriunda de Yopal, entregada a los burdeles desde los trece años por su familia,

con quien se encuentra luego de rechazar tener un hijo con Fina. Ella permite realizar una huida real, luego de un violento forcejeo en el baño con el poeta Edén Morán Marín.

Por huir de la crueldad expresa en el baño de *El Oasis*, tras el forcejeo con Edén, descubre la depravación en el corazón de burócratas, políticos y militares que violentaron a Cecilia, y de los que directamente hace parte por herencia. La vida de esta mujer señala el pasado que la determinó, la violación en el seno familiar cuando aún era una niña y la sodomización de militares, ganaderos y políticos conservadores y del Directorio Liberal “que la emborrachaban con vinos espumosos y se sentía flotar de lo más chévere” (47). Esta confesión, en medio de la embriaguez, amilana al hombre inútil, pues lleva a que cuestione a los más de mil hombres que la determinaron. Nietzsche en *Más Allá del bien y el mal* afirmó que “El grado y el tipo de sexualidad del ser humano afecta incluso a la cumbre más elevada de su espíritu” (97). En el intento de acceder al coito con Cecilia, Escobar se hace partícipe de la voluntad de los otros que niega; por esto, la postura ante su imposibilidad es dignificarla con la creación de un soneto, la reclamación del amor —que en principio niega con Fina, luego con Henna—, por medio de la idealización paródica que hace de ella como disculpa para curar su impotencia, su erección fallida, en donde reconoce “la mentira poética”.

Cecilia mi amor te esquivo:
ya lo ves se finge inerte...

Lo abrumó la vergüenza. ¿Quién abusa de las putas de dieciséis años? Cinco de quince individuos, le reprochó la realidad concreta. Él era uno de cinco de quince individuos que abusaban de jóvenes estudiantes de bachillerato en desolados sectores de la realidad socio-económica del país (229).

Cecilia permite al hombre inútil comprender la magnitud de sus renunciaciones. No para resignificar su vida al lado de quien piensa amar —Fina— sino para ahondar en el modo exacto en que advierte su hundimiento. Su conciencia se vuelca contra sí mismo, pues el libertinaje y

la prostitución lo rebajan y lo hacen parte de esos otros que dice repudiar. Por otro lado, dominado por el libertinaje y la orgía señala el momento en que sus renunciadas se vuelcan hacia una culpabilidad patente: el descubrimiento de que el abandono de su novia encubría un aborto. Como la pereza no es garantía de evasión a situaciones que lo enfrentan a encrucijadas, buscará caminos singulares para minimizar la culpabilidad y redirigirse de nuevo a la vida, ya sea reactivando su deseo frente a otra mujer, o reconociendo el mundo que habita, sabiéndose parte de él.

Patricia permite identificar la vulnerabilidad de la identidad de Escobar. Ella representa todo lo que Escobar es y todo lo que niega. Rechaza las pretensiones familiares, las ocupaciones de su clase social: el poder, la política, la banca. Patricia actúa como un espejo de Escobar, pues ella también se encuentra libre del trabajo mecánico y niega el seno familiar, pero a diferencia de Escobar, lo hace enalteciendo ideas políticas contrarias a las de su clase social y política. Esta negación es paradójica, pues rechazan la casa materna, pero gozan de los privilegios de los de su clase. Patricia identifica la incapacidad de este varón para separarse del seno familiar, pues están determinados a participar de las formas de sociabilidad de clase alta. Con un abultado fajo de billetes en el bolsillo, la conciencia del inútil se libera: “Tenía la vida por delante” (171). Desdeñan con su decir y sus actos —Escobar además con sus pensamientos—, pero existe en ellos una fuerza interior que los conduce a aprovechar de manera despreocupada el dinero familiar que garantiza no rendirlos a oficios mecánicos que pueda alienarlos.

El reconocimiento con Patricia intenta negarse con la burla y el intento de incesto. Ignacio parodia a Marx y Trotsky para rebajar los presupuestos doctrinales que sostienen a la izquierda de su época. La rebelión de Patricia en el seno familiar, las discusiones que entabla con Ignacio y Foción, padre de Patricia, permiten observar la paradoja de enaltecer doctrinas

foráneas que son incongruentes con el orden heredado y conservado en la casona materna. El hombre inútil acepta su condición heredada sin contradecir a su tío, que interpela a Patricia a ocupar su lugar en el mundo y a aceptar con desconfianza las ideas políticas que visibiliza. La burla que se ejerce sobre Patricia destruye la oposición rico-pobre, poder-opresión, blanco-negro, capitalista-comunista, que engendra la relación amorosa con el joven trotskista Jefferson Calarcá Marroquín.

- Y tu posición, mijita es de niña oligarca. Y la de tu amigo, de negrito resentido. Imagínate, Ignacio: un negrito de Tumaco que conoció en la universidad, donde dizque estudia Antropología. Comunista, claro.
- Comunista no: trotskista -corrigió.
- Es lo mismo.
- Tú qué vas a saber de eso papá.
- Mira a esta muchachita, Ignacio. Los jóvenes de hoy piensan que todos los viejos somos unos idiotas. O que somos viejos, que es peor... (269).

Karla Marrufo en su valoración del hombre inútil hispanoamericano afirmó que al comprobar que no tiene una certeza definida en el contexto en el que se desenvuelve “se ufana al saber que no hay porvenir posible y ante lo irremediable no encuentra más que apelar a la risa, por eso se mueve en el absurdo, se empequeñece, se ridiculiza, asume lo frágil de su identidad” (86). Los intentos por odiar la casa materna son vulnerados por su propia conciencia y por el reconocimiento en Patricia que dice odiar a su padre, pero aspira a que le hagan una fiesta blanca en el Jockey y dispone del chofer o la servidumbre de la casa materna; al igual, Escobar dice odiar a su madre, incluso se aparta de ella, pero satisface sus pasiones con el dinero que le facilita: con esto come, bebe, va a bares y discotecas y se entrega a la fiesta. Al comprobar la fragilidad de su “identidad” destruye las críticas sobre el imperialismo y el enaltecimiento de la revolución en Patricia.

(...) -No sea ridícula usted. Cómo se le va a ocurrir que los Beatles —the bitls— o Chopin —Shopan— sean imperialistas. No sea boba. El imperialismo es otra cosa.
-Es imperialismo cultural —se defendió Patricia.
-No sea boba. Lo del anti-imperialismo está muy bien, pero en música es mortal. ¿Quiere Nueva Trova Cubana? No hay.
-No es eso. —Patricia buscaba argumentos—. A mí tampoco me gusta la Nueva Trova, no crea. Los cubanos son burócratas stalinistas.
Señor ¿cómo se puede ser tan joven? (278).

Finalmente, de este primer grupo de mujeres, Ángela —libre, bella e independiente— es la “mujer activa” en la novela. Al igual que Escobar, se rinde a los excesos: al deseo, la orgía, la fiesta y las drogas. A diferencia de las otras mujeres potencia una fuerza que este varón no logra eludir: este sale de su letargo en pos de su conquista. Ella anima una fuerza centrípeta que lo conduce a moverse en los ámbitos de franqueza de la amistad en donde se discuten ideas políticas y señala los lugares marcados por lo inseguro; ya que al ser cuñada de su amigo revolucionario burgués lo lleva, al poseer las “fuerzas incardinadas de la naturaleza” al decir de Otero, a recorrer la Bogotá noctámbula demarcando espacios inseguros, en donde se rompe con la pasividad y la pereza en Escobar.

El desplazamiento por la ciudad con Ángela descubre a Escobar la cara invisible del párroco, el coronel Aureliano Buendía y su tío banquero. Dentro de lo visible, estos personajes conservan —en el espacio familiar que los ha sustentado— las apariencias de sus ocupaciones. Recordemos que Escobar está determinado históricamente por militares, ganaderos, políticos; por esto, el descubrimiento de la cara invisible de estos por medio del paseo dantesco que realiza por la “Bogotá arriñonada” junto con Ángela, permite la completa desacralización de estos personajes dentro de la novela: el travestismo del párroco junto con un enano (figura de lo bajo), el despojamiento de todo sentido heroico en el coronel y el descubrimiento del espacio mundano

(afuera) en el que se desenvuelven estos personajes. Demarca así el lugar de lo invisible: el lugar de la corrupción, la ociosidad y el placer en lo inseguro.

Por evadir el compromiso político idealiza a Ángela. “Estaba enamorado. ¿Qué iba a hacer con su vida? Estaba enamorado. Huye, que solo el que huye escapa. Estaba enamorado. Huiría con Ángela” (504). Este intento por superar la discontinuidad de su ser en la “mujer activa” ofrece un cuadro sin igual en la novela, ya que al intentar preservar lo mejor de sí en la evasión, traduce la imposibilidad de escapar a una realidad avasallante: comprueba que no puede consolidarse en pareja con Ángela, tras confundirla con Fina, o por la huida de Ángela al final de la ficción. Esto reactiva el lugar de lo inseguro y rompe con la ilusión de superar su discontinuidad. Al comprobarse engañado, se desplaza de la “resistencia de los anónimos” a la exposición del compromiso revolucionario que rechaza. Al identificar al coronel Aureliano Buendía, que ordena su captura, corre para tomarlo por el cuello y “asfixiar hasta la muerte” (515). Así, la última actitud del varón inútil engendra una fuerza que anula todo intento de evasión, todo intento de escapismo como actitud ontológica.

Camus en el *Mito de Sísifo* expresa que en el mundo del hombre absurdo “el valor de una vida se mide por su infecundidad” (86). La vida de Escobar es estéril respecto a las mujeres que dice amar: con Fina porque el aborto elimina toda esperanza de vida; con Ángela, porque la esperanza se diluye, inoculado por el odio hacia el coronel Buendía, al final de la ficción. Su persecución lo lleva a materializar su muerte presentida por medio de un acto temerario: enfrentar al coronel como acto de rebeldía para romper con la desorientación del Yo que se distanciaba de un mundo que percibía como incomprensible.

El segundo grupo de mujeres también potencia en el inútil una conciencia abocada al libertinaje —a excepción de la señora Niño—. En Ignacio, el “todo está permitido” de Iván

Karamasov es llevado al límite; con esto, niega toda apuesta moral en el matrimonio, la amistad y la política. Beatriz y Ana María, esposas de sus amigos revolucionarios burgueses, se convierten en una conciencia que juzga, señala, recrimina y llama a actuar frente a la vida, el amor y la política. Escobar rechaza a estas mujeres, pues “el matrimonio es la pérdida de la libertad”, y aunque advierta en Ana María los gestos de una “piel iluminada por la maternidad” (77), una fuerza vigorosa que le permite “mirar hacia dentro de sí misma” (78) —los cuales niega en Beatriz que también está en gravidez— y le lleve a pensar que Fina tenía razón, su actitud traduce una negación absoluta. Ignacio relaciona el compromiso familiar como forma de compromiso burgués; con esto, burla las ideas radicalizadas que abanderan los esposos y a su vez critica el desenvolvimiento de estas mujeres en el ámbito doméstico. Observamos a las mujeres atender el cuidado del hogar mientras los hombres defienden sus ideas.

El carácter de estar disponible del varón inútil, el llamado a reinventarse en las encrucijadas en que se ve inmerso animado por la amistad lo conducen a reconocer en la figura de Zoraida, una mujer de acción, una amplificación degradada de las ideas marxistas radicalizadas de la guerrilla urbana. Zoraida y sus acompañantes ilustran consignas, planean robos, todo en favor de un pueblo que se hace difuso en la narración. Los ideales de esta mujer, su fuerza vital, son evadidos por Escobar desatando su instinto, en su sinfónica conciencia, por medio del deseo y la masturbación. Así, ataca esa conciencia sojuzgadora que lo llama a comprometerse en el arte con una actitud de “radicalismo político” en consonancia con una “revolución social” y en la acción política con la guerrilla urbana.

Finalmente, Berenice, Circuncisión Hernández y la señora Niño, evidencian una posición social marginada o marginalizadora dentro de los ámbitos en los que se desenvuelven: Berenice, empleada de Federico y Ana María, intenta gozar de una falsa libertad e igualdad en

casa de sus empleadores, quienes en el trato con ella radicalizan la desigualdad. Los revolucionarios burgueses excluyen la voz de Berenice, pues el carácter “social” de estos no la hacen participe de las conversaciones o de la mesa en donde comen, pues en reiteradas ocasiones se le llama a realizar sus ocupaciones laborales y a no entrometerse en donde no está llamada. Este contraste permite el varón inútil dudar del carácter social y la conciencia de clase de sus amigos revolucionarios burgueses. Al final, Berenice será violada por el ejército, sin ser un detalle menor, por ser la única violación en la novela, y del impacto que puede producir, es lo último que cuenta Ana María a Escobar sobre el allanamiento por parte de los militares.

Circuncisión Hernández también señala un afuera determinado a una posición social marginada. Se le describe como una campesina venida a menos en la gran ciudad. “La había visto fregar las escaleras con un balde de agua jabonosa, insignificante, casi infantil” (252). Escobar observa a un “sirvientica medrosa” de ojos azabaches, subordinada al trabajo doméstico, que pone límites llamándolo “doctor”. Ella es quien ante la desposesión de Escobar, lo cuida, alimenta, le da abrigo y le ofrece su cuaderno de hacer cuentas para que este poeta pueda expresar su sentir. Se despoja de sus pertenencias con tal de salvaguardar al señor que está asediado y visibiliza las fuerzas policiales que lo persiguen de manera indiscriminada. Que la libreta de Circua contenga el poema perdido que se convirtió en consigna y que Escobar agradezca de protegerlo con una expresión honesta —besarla en el pelo, en los ojos cerrados y en los labios— es un intento de reafirmar y salvaguardar la vida, aunque haya pensado antes de manera seria por primera vez en el suicidio.

Finalmente, la señora Niño expresa una voz exterior, violenta y recriminatoria que odia a Escobar. Esta mujer, como bien señaló Iván Padilla, insulta a Escobar llamándolo comunista con una carga “simbólica negativa”; de esta manera, expone a Escobar a una realidad que no

acepta y rompe con la evasión escapista que busca en la intimidad de su apartamento. Insultos van, objetos caen, golpes en el techo atraviesan su conciencia, al punto de llevarlo a la desesperación. Este ruido no es ahogado ni con su grito; afirma así el exterior sin máscaras. La actitud de esta mujer evidencia una serie de patrones hacia Escobar y traduce una carga de odio hacia un grupo con el que ella está obsesionada. Este odio tiene como raíz un contexto específico en donde ella desconoce a Ignacio como persona. Intenta hacer una borradura con calificativos que lo nombran como comunista, peligroso, violador y a las mujeres que comparten con él como prostitutas o modelos. La muerte de la señora Niño muestra en la novela una tachadura de patrones que justifican esos sentimientos²⁰.

En conclusión, las mujeres de *Sin remedio* permiten al varón inútil vehicular la acción, romper con la actitud escapista, determinar la mirada respecto a la creación poética, alimentar la tensión con el porvenir, señalar algunos males de la sociedad, evidenciar el contexto en el que se desenvuelven y alimentar una conciencia sojuzgadora; sin embargo, la mirada de este hombre no solo está determinada a través del prisma de las figuras femeninas. Elizabeth Otero Iñigo afirma que el hombre inútil es un extraño para los demás y para sí mismo; por eso los calificativos que recibe como inútil o absurdo ante su actitud virulenta. La capacidad que tiene en su osadía al “transitar en la inmensidad de lo desconocido y no temer extraviarse de aquellos puntos neurálgicos de la sociedad” (261); posibilita establecer vínculos con otros personajes, entrar en contacto para hallar la farsa en que se sostiene la sociedad y el arte, mediado por el azar, la fiesta y la amistad.

Otero Iñigo señala que el hombre inútil busca “entornos de franqueza” en donde se reconoce y asume lo frágil de su identidad. En *Sin remedio* se configuran por medio del azar o

²⁰ Véase Carolin Emcke, *Contra el odio* “Odio y menosprecio, Enemistad centrada en un grupo”, págs. 61-64.

por la determinación de Ignacio: lo enfrentan a la realidad exterior e interpelan frente a su papel en el plano artístico y político. Por ejemplo, por azar resulta inmiscuido en una discusión de poetas en un bar, un afuera respecto al interior de su apartamento y abierto a la sociedad. En el bar confluyen muchos tipos de personas que Escobar describe, y ridiculiza, señala las quimeras del mundo que nutre su malestar. Esto permite su reconocimiento en los otros poetas, fragmentando así su identidad provisional. Respecto a la voluntad de compartir con otros actúa de igual manera. Si acude a donde su familia, su lugar por herencia, señala los vicios de la sociedad de la que es subsidiaria. En las discusiones con Federico y sus amigos —su cofradía— se discuten y burlan temas como el papel político del artista en la sociedad, las ideas políticas de izquierda en la Nación y la problematización del arte en la Modernidad.

Karla Marrufo afirma en su valoración de inútiles de siglo XIX a la narrativa vanguardista que entre los antecedentes del hombre inútil en Latinoamérica se encuentran el pollo y el dandi. Los lugares predilectos de estos eran los cafés en donde tenían discusiones literarias, políticas y de actualidad. Los pollos, también llamados “petímetros”, eran hombres entrometidos con alarde de erudición, buscaban saciar su barriga, y los dandis señores, delicados en el mundo de la cultura y el intercambio de actualidad.

Estos antecedentes y las discusiones políticas y artísticas en muchas novelas en el siglo XX se desplazan del café hacia el bar. Por ejemplo, en *Conversación en la catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa, el bar, “La Catedral”, es el escenario en donde el joven Zavalita conoce acerca del pasado, la actualidad y la política de su país. En *Sin remedio*, en cambio, no asistimos a un joven que encuentra en las ideas de su generación una apuesta política como pasa con el joven Zavala. Ignacio es despojado de todo intento de demostrar alguna inclinación política en contra del gobierno o de su propia clase social corrupta. En uno de estos encuentros, mediado

por el azar y la embriaguez, se inmiscuye en discusión acerca de la poesía que degenera en una discusión acerca de poetas. Los personajes que asisten a la discusión: Narciso, Ramón y Rubén son actualizaciones modernas de los petimetres. No es bien claro si quieren saciar sus barrigas, pero son aduladores en torno a Edén, “poeta vanguardista”, que intenta convencer a Escobar de que un anuncio también puede ser poesía.

En este encuentro con *Los Simbólicos*, Edén, un poeta homosexual, profesor de un colegio militar, propone una discusión acerca de dos poetas (Cesar Vallejo y Pablo Neruda), en donde no se evalúan estéticamente las obras, sino que termina en la declamación de versos sueltos, en medio de la embriaguez para demostrar su erudición. Por su parte, Escobar burla a *Los Simbólicos*, hasta que declaman su propia poesía. La declamación de los propios poemas revela al varón inútil el reconocimiento; él podría ser una forma degradada de Edén e incluso su poema fuese mejor. Lo más curioso, la valoración negativa que le dieran Narciso, Ramón y Rubén al poema de Escobar: no ser geológico, terrígena o telúrico, son rasgos que no posee el poema de Edén. Así las cosas, este cuadro singular entre poetas no es más que el escenario para que el varón inútil evalúe tendencias artísticas manoseadas en la Modernidad latinoamericana.

Por otro lado, Escobar rebaja a sus amigos revolucionarios por medio de la risa crítica. Así, desestabiliza ideas políticas de izquierda destinadas al fracaso en la Nación: primero, porque se evidencia una actitud impostada de clase en Federico y Diego León Mantilla —un artista y un profesor comprometido—; segundo, en la medida que encuentra una ausencia del pueblo en la acción revolucionaria; tercero, ya que en su clarividencia advierte que el “extravío revolucionario” significa una servidumbre sin límites. Al no definir los límites en que se da su apuesta revolucionaria más allá de teorías y consignas —que intentan trasplantar en la realidad socioeconómica del país— se observa que el sentido revolucionario es insuficiente pues no

posee las fuerzas para derrocar el poder o establecer un cambio frente a los estragos que puedan ocasionar a su misma clase social.

Federico es en esencia el hombre de acción, las discusiones que Escobar tiene con este aparecen atravesadas por disquisiciones que permiten profundizar en el fracaso del compromiso revolucionario y del arte comprometido. A través del hilo sagrado de la amistad, Ignacio podrá señalar lo frágil de estas posiciones y las inconsecuencias en el seno de la burguesía; también en el seno del arte, ya que considera que los únicos revolucionarios que juegan ajedrez y discurren en discusiones teóricas son los comprometidos desde “el exilio”. Veamos a un Escobar mordaz frente a las pretensiones de sus amigos revolucionarios frente a una avanzada revolucionaria del arte.

-No. Lo que estoy diciendo es que ya no es pintor, como antes, sino pintor comprometido, que es como ser nada. Como estar muerto. Ya no pinta. Ilustra consignas. “Campesinos y obreros unidos al asalto del banquete del imperialismo y sus aliados locales”. Hombre, sí: me imagino que eso es lo que ustedes llaman la “línea correcta”. En una esquina del cuadro debe haber un sello rojo que dice *nihil obstac*, o como digan ustedes *nihil obstat* en chino. Apuesto a que usted ni siquiera sabe chino, Diego León (81-82).

El devenir de Federico en la novela evidencia un escepticismo frente a la acción revolucionaria. En principio, encontramos a un Federico con una familia nuclear convencido de sus ideales; luego, tras un apresamiento —solucionado por las influencias de Foción—, pasa de ser un revolucionario burgués a un guerrillero convencido de que la única manera de tomar el poder es por medio de las armas. Habría que dejar para luego el papel de la cultura dentro de la configuración de un proyecto de estado revolucionario, pues primero habría que hacer la guerra, manifestará en una ardiente carta que le deja a Escobar. Allí, le revela los planes para desestabilizar el papel hegemónico por medio de la muerte del tío banquero de Escobar. La

insurrección de Federico lo encadena definitivamente al mal, sacrifica su libertad, destruye su familia, en beneficio de una causa que se acepta, pues ya no puede gozar de la natural libertad de las discusiones demasiado teóricas acerca del papel del artista, sino que en definitiva debe llevar a cabo la insurrección total. Escobar critica esta posición del intelectual. Veamos.

(...) hace unos años los intelectuales latinoamericanos se reunieron en un congreso y decidieron por mayoría simple que todos los intelectuales latinoamericanos de ahí en adelante debían ser como el Che Guevara. Hombre, sí, admirable el Che. Un santo argentino, quien lo hubiera creído. ¿Pero ser todos iguales al Che? ¿Y por qué el Che? Cuando yo era chiquito, en el colegio, un cura quiso persuadirme de la necesidad de imitar a San Tarsicio, el niño mártir. ¿Usted conoce la historia de San Tarsicio?

-No.

-Una historia ejemplar. Murió a los seis años. Lo lapidaron (213-214).

La desconfianza frente a la revolución se evidencia por el marcado antagonismo entre la figura de Federico y Escobar. El “hilo sagrado de los acontecimientos” y la amistad comprometen a Escobar; los valores de este varón se reacentúan por la intervención del hombre de acción y determinan su devenir al final de la obra. El destino de Escobar alcanza su mayor esplendor cuando se ve despojado de toda ilusión pasajera y en la comprensión final de que la realidad es insoslayable a pesar de las renunciadas, la desconfianza frente a la vida y toda forma de lacerar la babaza del otro. La vida de Escobar es la vida de un varón inútil que es superado por las convicciones ajenas. El mundo festivo, las mujeres, los amigos, lo pierden; todos ellos satisfechos dentro de doctrinas y discursos que se niega a reconocer; pero en donde en lo impostado, la farsa y la muerte logra su propio reconocimiento en la maldad, “el todo está permitido” que le lleva a pensar en matar para liberarse o hacerse matar inoculado por su propio odio al final de la novela.

6 Parodia y sátira a los discursos sociales y culturales

Sin remedio realiza una crítica a los discursos sociales y culturales en relación con la historia colombiana para señalar y evaluar distintas subjetivaciones estéticas y políticas en la Nación. La amplificación de procesos históricos por medio de la risa crítica señala la continuidad política y las mentiras que se instituyen como verdades en la historia, la estética y la política nacional. Los discursos y figuras revolucionarias, rebajados debido a la fragmentación organizacional, el eclecticismo de lo revolucionario en el terreno de lo político y la ausencia de valores que reivindicuen al pueblo, permite observar las contradicciones a las que se enfrenta el intelectual latinoamericano, su afirmación como sujeto histórico y su anonadamiento ante la obra arte en su era posutópica, al decir de Jacques Rancière. La parodia a los discursos culturales reconstruye un *sensorium* de la poesía moderna en el contexto colombiano, con esto, se señala el reparto del arte en la Nación Moderna y ofrece una visión suplementaria de la historia, la política y la literatura. Ahora, conviene señalar la parodia y sátira realizada a los discursos sociales y culturales para observar la forma en cómo la risa crítica ofrece una visión alternativa de estos discursos.

Sin remedio satiriza la política colombiana, la historia como discurso oficial y la Nación latinoamericana²¹. La política nacional es criticada, ya que la política económica exterior actúa en detrimento de las necesidades internas de la Nación; también, por la disolución del ideal político ante el enmascaramiento de clase en los partidos tradicionales; por una industria sorda

²¹ Las consideraciones acerca de la Nación desarrolladas en la presente investigación se inspiran en las reflexiones realizadas por Benedict Anderson en *Comunidades imaginadas*. Este autor sostiene que la constitución de las naciones en América difiere al desarrollo de las naciones europeas determinadas por el influjo marxista o fascista. Se referirá constantemente a Nación imaginada para referirse a la idea que se mantiene en la familia oligarca acerca del pasado, y de Nación real acerca de las condiciones socioculturales que determinan la Bogotá que asiste el personaje, que es el reparto real de la Nación para lo sin parte. A propósito de la construcción del imaginario nacional en América véase “Los pioneros criollos” (77-101).

a las necesidades del trabajador, pero rendida a la banca, la izquierdización de las universidades y el fracaso de las ideas revolucionarias ante la disolución de la utopía revolucionaria en la Nación. En cuanto a la historia como discurso oficial, la novela realiza enunciaciones históricas en donde la familia oligarca da cuenta de su lugar en relación con el poder. En la tarea de Escobar en la construcción de un poema comprometido, en las discusiones con los revolucionarios burgueses y en los comicios electorales de 1974, existe una verdad suplementaria de la historia. La política y la historia como discurso oficial son satirizadas en la Nación moderna latinoamericana, pues las burocracias, las oligarquías, los militares, la iglesia, la ciencia, la literatura, principios rectores de la Nación, aparecen corroídos por la corrupción y la depravación.

La parodia actúa en tres sentidos: primero, parodia a tipos de poetas que encarnan una forma de subjetivación estética que evocan un signo, un lugar y una injerencia de la palabra escrita en la historia nacional. La parodia a los poetas realiza una evaluación estética de los síntomas de la poesía moderna en el contexto colombiano, por esto, se parodian en conjunto la heroificación, el amor idealizado, el idealismo revolucionario, el hermetismo y el simbolismo decadente. Por otra parte, las tensiones a las que enfrenta al protagonista con la escritura operan en el reconocimiento de las problemáticas de los escritores latinoamericanos.²² Al escoger espacios y situaciones para parodiar bajo el signo de “Colombia es tierra de poetas”, rememora aquel imaginario del escritor latinoamericano a propósito de José Martí, Cesar Vallejo, Gabriela

²² Este aspecto ha sido señalado por Iván Padilla. Afirma que las problemáticas a las que Caballero enfrenta el personaje principal se relacionan con las búsquedas de los escritores latinoamericanos al momento de la concepción de la novela: su relación con la realidad, la verdad y el compromiso político; sin embargo, al considerar la poesía accesoria, como un recurso del narrador para alimentar el mal existencial de Escobar, desecha la interpretación de que el protagonista en su recorrido está realizando una valoración de los síntomas de la poesía moderna en el contexto colombiano, dando así visibilidad a la otra cara tradicional y más antigua del escritor latinoamericano: el poeta.

Mistral o Pablo Neruda, solo por nombrar los más reconocidos, que popularizaron en Europa la idea de que América era tierra de grandes poetas. Con esto, se muestran las dos caras del escritor: el poeta, el imaginario del escritor de los últimos tiempos en Europa y el narrador de los tiempos modernos. Finalmente, la parodia a personajes como el sacerdote, el coronel, el poeta, los revolucionarios burgueses y proletarios supone una parodia a figuras tradicionales de la novelística como renovación del imaginario de estas figuras literarias en el género novelístico latinoamericano.

La novela satiriza los partidos políticos liberal, conservador y la ANAPO, quienes representan un consenso amañado para prevalecer en el poder. Estos no representan la redistribución política real de los partidos en la *demos*, sino que revela el enmascaramiento de los intereses de los partidos políticos, una ausencia de un proyecto político para con el pueblo y la inconsecuencia de los valores que ostentan dentro del litigio político. La sátira reactiva la razón del desacuerdo de las luchas políticas en el seno del reparto burocrático nacional, en donde el ansia de poder y sus mecanismos de control señalan las castas que lo originan, la creación de ideologías políticas, que en la historia tiene sus pares en la conflagración de los totalitarismos de derecha e izquierda anudados al poder tras la Segunda Guerra Mundial y las dictaduras en Latinoamérica. La familia oligarca vacía los valores de los partidos, ya que solo persiste el afán de reacomodación en el poder dentro del litigio político y no representa la voluntad del pueblo ni materializa una acción política, ni su historia. Un legado de continuidad que no cesa ni con el fin de un proceso como el Frente Nacional. Así, *Sin remedio* revela la mentira en la que subyacen las formas de legitimidad gubernamental y la mentira que se configura en la historia y las ideas políticas en la Nación.

Sin remedio descubre la farsa en que se dan los comicios electorales. El pueblo asiste a las votaciones para reificar los intereses de las oligarquías: “Pasaban buses repletos de gente que gritaba y movía por las ventanas banderas rojas y azules (...) enharinaban a los transeúntes arrojando puñados de maicena como en un carnaval” (424). El “Gran Evento Democrático” es satirizado ya que devela un continuo ir hacia lo mismo que anula la acción y participación política del pueblo. El enmascaramiento de las pretensiones de clase en los partidos posibilita asegurar el *statu quo* de las oligarquías en el dominio de la política. Ellos originan los mecanismos ideológicos de dominación para mantener el orden de disposición de los cuerpos en la Nación. Foción Urdaneta ya había alentado a su familia a votar por López, ya que este era el candidato del Fondo Monetario. Sabía qué candidato iba a ganar, incluso, “los jurados de mesa, que a lo mejor sabían parecían aburridos” (428). El sentido histórico que encarna la enunciación de la lucha de liberales y conservadores aparece vaciado de significado en todos los tipos sociales que asisten la novela. Si uno de los rasgos que instituye la participación democrática es el voto, en *Sin remedio* se rompe con la ilusión de un lugar real para el consenso. Veamos al tío Pablo dirigirse a Ignacio y su prima, Alicia, en las votaciones:

-Hay que votar por López, Ignacito. Foción dice que es el que va a ganar. (...)
-Fíjate yo a mis años, y votando por un liberal... claro que Alfonsito es tan liberal como tú o como yo, tú me entiendes. No va a dejar que se nos encarama la chusma. ¿Tú sabes si tu mamá ya votó? (425-426).

Sin remedio señala los mecanismos, operaciones, recursos e ideología en la que se instaaura un “poder superior” que se ancla al espíritu del pueblo. Así, muestra la continuidad política que habían objetivado los antepasados de la familia oligarca, la forma como el soberano da continuidad de su “sí mismo” en el yo del otro, como afirma el filósofo surcoreano Byung-Chul Han; por esto, cuando Escobar insiste en que solo se conoce la propia voluntad no se refiere

a su actitud que lo lleva a no tomar parte en los comicios por la síntesis de un proceso histórico, sino que, en su clarividencia, descubre que su voluntad y su libertad, expresa en las votaciones, solo traducen la voluntad del soberano que permite que se realice el “Gran Evento Democrático”. De esta manera, las manifestaciones en las elecciones suponen la forma de reacomodación y continuidad del poder; la libertad que da el soberano al pueblo evidencia las lógicas de control y anulación del “disenso” en la política y su poder de reacomodación en la Modernidad. Las manifestaciones en los comicios electorales no significan ninguna amenaza para el orden establecido. El Movimiento Estudiantil, los sindicatos obreros y de los campesinos no representan la voz del pueblo, tampoco hacen mella en el soberano; ante las reclamaciones el silencio; sin embargo, frente a la muerte de Foción observamos cómo la industria nacional, los partidos políticos, los centros culturales de la lengua y la cultura, y los oficiales en retiro se rinden en condolencias.

En *Sin remedio* se evidencia la propiedad de la “igualdad vacía” en la Nación, esto es, el reparto de iguales entre iguales, la lógica igualitaria del poder. El proceso de lucha que traduce la enunciación del fin del Frente Nacional está destinado a señalar un sentido de continuidad política en el presente: las formas de reacomodación de la política tradicional en la Nación. Se crean nuevas formas de enunciación de lo que amenaza los intereses del poder, que halla su pretexto en los estereotipos que se fundan en la familia oligarca que sirven para alimentar su sentido de continuidad política. El poder institucionalizado en la “democracia nacional” funde nuevas razones de lo que la amenaza. No ya las muchas guerras entre liberales y conservadores como síntesis de un proceso de violencia en la Nación, sino en un antagonismo que afirma que los problemas sociales se deben a las guerrillas y el pensamiento de izquierda comunista internacional. Afirman sus miedos de clase a través de la televisión nacional e instigan desde

ella a una persecución sin cuartel. Poseen los medios de comunicación y el poder militar que reordena los espacios y crean una interpretación de la realidad política que oculta la verdadera descomposición nacional. Las ideas políticas se presentan de manera acomodada, manipulando la realidad para asegurar el reparto del poder político por medio de la mentira, la fuerza o el estado de sitio, si es necesario.

Las manifestaciones de oposición en las votaciones son satirizadas. Las protestas son lánguidas, tristes, poco nutridas, no demasiado organizadas (426); el desprecio del pueblo por el mismo pueblo anula cualquier acción política o sentido de comunidad: dos mecánicos embadurnados de grasa vilipendian al pueblo que asiste a los comicios de manera burlesca; Henna o Fina podrían votar por cualquiera, afirmaría Escobar. Al ser de fuera de la fría Bogotá, de Cali, traducen el eclecticismo de la distribución del poder en la periferia, que como afirma la historiadora Ángela Uribe Botero, se hacía parte del conflicto desde el lugar en donde se nacía o por la herencia de las guerras y sus violencias que los llevaba a tomar parte dentro de los partidos. Esta fuerza exterior visibiliza la distribución política de los partidos, verdaderos actores del proceso de Violencia fuera de la casona materna. Se presencia así mismo, en la libertad de los comicios, “mucha tropa”, es decir, las fuerzas actuantes que salvaguardan el poder; también, traducen las formas de la baja policía que expulsa lo distinto o somete al espectáculo de la muerte a unos pocos para intensificar en el pueblo las formas del miedo y el horror.

El disenso político manifiesto en obreros, universitarios y campesinos en las votaciones presidenciales no visibiliza las necesidades del pueblo, ni su voz. El pueblo en *Sin remedio* no la tiene. Patricia, hija de la banca, que por ir en contra de los intereses familiares se solidariza con la causa obrera y el campesinado, es burlada por su misma clase social. No es desplazada,

sino que su familia sabe que goza de una falsa libertad y que luego de haber experimentado su altruismo volverá al redil decepcionada. Su solidaridad es una acción política truncada por los valores heredados en el seno de la familia oligarca. Con la muerte de Foción se posibilita una posible reordenación de la posición social, distribución de los espacios y los oficios en el seno de la familia dueña del poder, pues, Patricia queda abierta, quizá, a tomar las riendas del banco, al destruir su idealismo, al comprobar que con quien participaba de un sentido de comunidad replicaba las mismas lógicas de opresión que se cuestionan en el poder.

Otras figuras que concreta *Sin remedio* son la de los amigos de Escobar, los burgueses revolucionarios: los esposos Federico y Ana María, y Diego León Mantilla y Beatriz. Los discursos sobre la revolución y los problemas de la sociedad civil mueven a Escobar a la risa, quien no acepta ningún compromiso de clase, obrero o familiar. Mientras Federico considera que el arte se debe comprometer, Ignacio comprueba la inutilidad del asunto, ya que arguye que comprometerse es otra manera de estar muerto y “¿Qué pesa un muerto en el río de sangre de la historia?” (84). Escobar en toda la discusión se burla de las posiciones del socialismo y la incongruencia del discurso de estos amigos que consumían coca y fumaban marihuana aun a sabiendas de que “la droga era contrarrevolucionaria”. Y aunque ellos responden a la risa crítica de Escobar llamándolo a la seriedad, él vehicula la sátira al decir que: “Eso es lo malo de los marxistas criollos: nunca hacen crítica constructiva” (84).

Existe en la novela otra clase de revolucionarios: Hermes, Douglas, Jefferson y Zoraida. Ellos ponen en tensión con la escritura a Escobar por la pretensión de instrumentalizar la poesía por la causa obrera o revolucionaria. *Sin remedio* satiriza la apuesta estética que pretenden instaurar estos sujetos en la conciencia de Ignacio. Los revolucionarios encuentran una vocación que los ha llevado a determinar que el único camino del arte es “comprometiéndolo a las causas

revolucionarias”; sin embargo, este patetismo es disuelto por la burla que hace Escobar de los discursos revolucionarios del maoísmo y el trotskismo en el contexto colombiano. Con esto, apunta a señalar la incongruencia de las ideas de izquierda en la Modernidad y al estereotipo de la representación del pueblo y sus compromisos de clase, obrero y familiar; por otra parte, el narrador despliega unas descripciones de Hermes, Zoraida y Douglas que vehiculan una sátira respecto a la afirmación del revolucionario de clase baja-media que afianza sus creencias a partir de la reduplicación de la violencia; así, visibiliza la instrumentalización de la política revolucionaria y lo inocuo de estas tentativas que llevan a que Escobar experimente el tedio de la inutilidad en la creación.

El segundo aspecto que satiriza *Sin remedio* es la historia como discurso oficial. El pasado se descubre en la casona materna y en las conversaciones que allí tienen lugar. Se recuerda a los antepasados como políticos y militares que participaron en la construcción de la Nación. La familia oligarca es quien tiene conciencia de su pasado. Allí, familiares, primas y tías, en un ambiente festivo hablaban de “bautismos y entierros, de matrimonios y divorcios que iban dispersando a la familia, verificaban fechas de antiguas ceremonias con monseñor Boterito Jaramillo que las había casado a todas” (154). La esencia de las reuniones es de carácter celebratorio, con el fin de reafirmarse como agente activo de participación política en la Nación. Pablo, tío de Escobar, revela la condición terrateniente heredada de la familia: “Piensa mijo que cuando yo empecé a manejar las fincas de papá no teníamos sino cuatro elementos: tierra, agua, sol y aire. Y ahora creo que ya van como en ciento dieciséis” (155); también, se tiene lugar la enunciación del pasado de la República, las contradicciones políticas de las castas que han intentado cohesionar la Nación. Veamos.

En la casa materna se rinde culto al pasado y se evalúa el presente desde una mirada privilegiada. Así eran todas las tardes en la casa familiar, los salones “atestados de gente (...) como todas las tardes”, pensaría Escobar. Confluyen los vivos, los muertos y el futuro representado en los hijos pequeños de los primos; la vida y la muerte anudada por la remembranza del pasado en la fiesta. Se afirma el presente por el pasado. Por un lado, tías y primas recordaban y rectificaban fechas junto con monseñor; por otro, los tíos, al preguntar por la soledad de Foción, ya que la hija le salió revolucionaria, revela que todos están muy viejos, y que Focías padre, vivió mucho menos. Esta enunciación del patriarca señala un evento histórico que tuvo lugar en la fría ciudad capitalina en 1861 cuando Tomás Cipriano de Mosquera se tomó Bogotá, que la abuela (de Leonor) casi aborta y que iban a fusilar a Papá Carlos (bisabuelo para Escobar), porque estaba en contradicción con quien fuese cuatro veces presidente de la República. Estos personajes reproducen una memoria familiar que Escobar satiriza debido al eclecticismo político de los partidos en la conformación de la Nación; una contradicción que deviene en el corazón de las ideas políticas liberales y conservadoras y sus representantes en la Nación Colombiana.

(...) había oído por lo menos cien veces la historia del susto de mamá Catalina, del fusilamiento de papá Carlos, que en fin de cuentas no había sido fusilado, al contrario. Estaban llenos de viejos cuentos familiares, de risas fatigadas, de antiguos comentarios. De cuando en cuando, alguien se moría. Eso no podía ser la vida, durante toda la vida (159).

La memoria heredada de los tíos de Escobar señala un antagonismo familiar del pasado con Tomás Cipriano de Mosquera para afirmarse como herederos y protagonistas del destino nacional. Antonio Caballero, en *Historia de Colombia y sus oligarquías*, señala que los dos partidos tradicionales de la historia republicana del país devienen con una contradicción heredada de las ideas santanderistas y bolivarianas y de los temperamentos e ideologías que se

adhirieron a cada uno de ellos. La sátira reactiva la contradicción política en la que subyacen los partidos para evidenciar el oportunismo político, la redistribución del poder de una Nación fragmentada por castas y caudillos regionales. Caballero recuerda aquella famosa historia de Mosquera en donde este afirmaba que podía derrotar a liberales o conservadores solo haciendo parte del bando que necesitara para decidirse a tomar el poder. El eclecticismo político en la figura de Mosquera opera en la destrucción de las ideas políticas por una evaluación del desarrollo de las mismas. Mosquera dejó vivo a Papá Carlos y este pudo vivir hasta antes de la Gran Depresión y los tíos pudieron votar por un candidato liberal en los comicios de 1974 aunque fuesen conservadores. Lo importante era “que no se les encaramara la chusma”.

La historia que comprende la Toma de Bogotá de 1861 en la conversación familiar señala un reparto amañado en donde pervive un pensamiento terrateniente latifundista en la Nación colombiana. Los tíos de Escobar encarnan las contradicciones en el corazón de las ideas políticas; la risa señala la facilidad de cambio de bando dentro de la Nación para legitimar por medio de la farsa política sus intereses de clase. Con esto, Caballero ataca la historia oficial de las figuras históricas de los partidos y señala la contradicción de los partidos por una evaluación crítica del desarrollo de las ideas políticas en la Nación colombiana.

Escobar entra en contradicción con la imagen que tienen de su madre. Pues al ser una alegoría de la Nación, Escobar se interpela por la visión de Nación imaginada que tienen de ella los personajes que siempre la acompañan. Quienes la acompañan la dotan de características que producen una escisión entre la imagen de Nación imaginada en el presente, Nación ideal prefigurada en el pasado y Nación real en el presente de la novela. En la casa materna se funden todos los intereses y dominios del poder: se discuten y crean las ideas políticas en beneficio de del *statu quo*; descubrimos las relaciones de la industria y la banca, y la presencia de los militares

que todo lo aseguran. El enmascaramiento es una de las formas de mantener su aparente imagen dentro del corsé social; aunque en el mundo de lo bajo y de la fiesta aflore su verdadera manera de ser.

Las figuras tradicionales que acompañan a la madre son el poeta de lastre decimonónico, el sacerdote y el médico. Estos reafirman las relaciones orgánicas de la “Ciudad letrada” con el poder a lo largo de la historia, como lo señaló Ángel Rama en su estudio. Ricardito Patiño, poeta de salones, exalta el ideal de belleza de la madre y los valores del heroísmo de los próceres de la patria en la constitución de la Nación; sin embargo, a ella ya no le gustan aquellos versos del pasado, pero asegura que en su tiempo fue un gran poeta y había publicado muchos libros de poesía. Escobar destruye la imagen de Nación imaginada que concreta Ricardito, al pensar que su madre era “fácil” y “puta”. La posición del poeta de salones es rebajada, ya que no cumple con los valores cohesionadores de antaño. Monseñor Boterito Jaramillo duerme grandes siestas arremansado por los brandis y wiskis, a pesar de una enfermedad cancerosa en la lengua; su verdadera identidad solo es revelada en el mundo privado de la fiesta, travestido en *Los Jardines de Alá* besándose con un enano. El médico tiene un papel aún más insignificante, tomarle la tensión a Leonor, quien siempre la tiene alta. Este no logra nunca saber en qué subyace su enfermedad.

Doña Leonor padece de una soledad que radica en la conciencia de la muerte en el seno familiar al saber que en el presente su esposo y primogénito están muertos e Ignacio lo parece. Esta soledad no es subsanada en el ambiente festivo, ni por la servidumbre que todo lo dispone: reuniones en donde se comparten tacitas de té, buenos wiskis o brandis y almuerzos en donde desfila el glamur de la comida francesa. La moral que se materializa a través de la casa materna lleva a visibilizar la hipocresía de la familia oligarca, su desconexión con la Ciudad Real y su

participación social sectaria. La decrepitud y senilidad de algunos de los miembros de la familia oligarca evidencia sus olvidos, pero en otros reafirman su único interés de gobernabilidad en el presente en donde viven el sueño de la sociedad ideal sin cuestionarse el reparto político real en la *demos*.

Si aceptamos considerar la imagen del párroco como una alegoría de la religión, vemos que aún en la esfera de la alta cultura y de la nación se presenta con un discurso incongruente que es burlado por Ignacio; así, *Sin remedio* aniquila la moral operatoria de los transmudanos, al decir de Nietzsche. La sátira rompe con la máscara del dogmatismo presente en Monseñor Boterito Jaramillo. La enfermedad terminal del sacerdote es en la lengua; es decir, poco a poco su discurso será corroído por una enfermedad inevitable; pese a eso, menguará sus dolencias asistiendo de manera oculta a *Los jardines de Alá*, lugar para la crueldad, la fiesta y la diversión privada, que anuncia el nombre de un dios en el que él por doctrina no cree, y en donde se revela su propia naturaleza travesti y sodomita. En el caso del médico la “voluntad de no saber” presenta un refinamiento que consiste en alzarse hacia una falsa felicidad con Henna para gozar de una alegría viril más allá del whisky que saborea en la casa de Leonor.

Doña Leonor aparece acompañada de la poesía, la religión (el sacerdote), la ciencia (el médico). Estas figuras objetivan cierta forma de didactismo y patetismo de la Nación imaginada; por esto, se satirizan sus rasgos más reprobables. El padre de Ignacio y Ricardito fueron buenos poetas en su momento, mientras pudieron inspirar los principios fundantes de la “ciudad letrada”: elitismo, jerarquización, concentración del poder (Rama, 43); por otra parte, la figura del tío banquero, hermano de Leonor, es quien que patenta una forma de pensamiento en beneficio de los partidos políticos que aseguran su poder y garantiza el derecho a gobernar coartando toda forma de manifestación política disensual. La familia de Escobar aparece

instituida de manera sólida en el litigio político de las democracias liberales. Ya no necesita de la palabra del poeta como “ideología cultural”; por esto, se insta a Escobar a que acepte un trabajo en la banca, futuro prometedor de la Nación.

Respecto a la parodia en *Sin remedio*, se evidencian figuras patéticas que convergen en la novela. Las hay que acompañan a Doña Leonor que la dotan de un sentido de Nación imaginada; prefiguran una visión idealizada del pasado y patética en el presente nacional. Estas figuras sufren un doble rebajamiento a través de la sátira y la parodia. La parodia destruye la imagen patética que estos representan evidenciando la verdadera naturaleza de la Nación en la Modernidad latinoamericana. El patetismo revolucionario parodiado en *Sin remedio* también comparte una destrucción en doble vía. El patetismo que concretan los burgueses revolucionarios y universitarios y la visión que le deja a Escobar observar el desarrollo de los comicios electorales, destruyen la visión ingenua de los discursos para la revolución. Frente a la relación con la poesía, las figuras patéticas están en relación con la tradición y la contradicción que suscita en Escobar reconocerse en el patetismo. Estas formas concretan una subjetividad estética que lo pone en relación con la reflexión histórica y estética que emana de la parodia a los géneros, los estilos y la reflexión de los problemas a los que enfrenta Caballero al poeta. Estas cuestiones atañen al escritor e intelectual latinoamericano; de esta manera, la poesía permite reconstruir un reparto del arte nacional e identificar sus problemáticas para evaluar su devenir histórico en la Modernidad ante el fracaso de las utopías y la degradación de la Nación moderna.

En el caso de Ricardito la parodia destruye el patetismo finisecular que cultiva las formas, el afrancesamiento, los temas que enaltecen a los próceres y al amor idílico. Ricardito llegó a la vejez retratando los momentos de la vida apacible y acomodada. No pierde ocasión

para recordar “aquellos hermosos versos que le compuso a Leonorcita”. Tampoco la posibilidad de hacer un “epitalamio” a la honra de su esposo a quien considera portador de un gran mensaje para la historia de su país o una “nena” al hermano muerto de Escobar. Ignacio le cuestionará a Ricardito que lo malo de la poesía de circunstancias es que es efímera y pierde valor estético; sin embargo, Ricardito alega que toda la poesía es de circunstancias y que su esencia es celebratoria; a esto se suma, el apoyo de Monseñor Boterito Jaramillo, quien afirma que la poesía no debe ser frívola, sino que también debe celebrar los misterios de la religión. Se presiente en Ricardito la nostalgia por los tiempos de antaño. Escobar en oposición a Ricardito, señala que la poesía no debe ser por encargo ni cantar a los absolutos religiosos; aunque Ricardito asegure que la poesía hay que jugársela, “tomársela en serio” muy a pesar de que sepan que no sirve para nada. Las prácticas familiares y artísticas de Ricardito, poeta de salones y brindis, rebajan a Escobar y destruyen la imagen que tiene de la poesía, pues lo enfrentan al devenir de la sociedad letrada en el fortalecimiento de los valores de la Nación que aparecen viciados en su propia casa.

Las figuras en torno al patetismo revolucionario son rebajadas. En *Sin remedio* la risa crítica problematiza que la izquierda nacional no ha comprendido el sentido de los discursos revolucionarios, pues en la práctica representan una contradicción entre lo que dicen, piensan y hacen. Los revolucionarios reproducen lógicas contrarrevolucionarias que ofrecen una imagen degradada de ellos mismos y sus prácticas. La parodia destruye la utopía revolucionaria; por esto, se trivializa la figura de los mártires en las conversaciones. El Che, por ejemplo, con esto, anula toda posibilidad de un sentido positivo de la utopía revolucionaria en la Modernidad; ya que devela una ironía al señalar el corto alcance de esta ante el falseamiento y la mentira que la anima. La única concepción lógica entre pensamiento y acción se da en Federico, pero lo hace

en consecuencia de la destrucción de su seno familiar: al irse a la guerrilla y comprometer de paso a Escobar en el plano político.

Sin remedio nos presenta una serie de poetas que convergen en el mundo festivo, la casa materna, el bar prostíbulo y las elecciones en donde se desarrollan los comicios. Ignacio identifica las intenciones que animan las apuestas estéticas de los poetas y entra en contradicción con la reflexión y su visión de la poesía; pues se enfrenta al reconocimiento en los otros, esto rebaja a Escobar, y establece una distancia frente a la subjetivación estética que concreta cada uno de los poetas al destruir y renovar los gestos patéticos que revelan otra forma de voluntarismo; sin embargo, a pesar de la reticencia del protagonista, en el ambiente festivo se diluyen las distancias y se reafirma la lógica popular de que todos los poetas en Colombia son iguales.

La discusión de *Los Simbólicos* acerca del valor de Neruda y Vallejo, dos poetas que llevaron a considerar, entre otras cosas, a “América tierra de poetas”, contrasta con la imagen que Escobar tiene de ellos y la que los poetas tienen de sí mismos. Para el protagonista *Los simbólicos*: Rubén, Ramón, Narciso y Edén son iguales. Los identifica porque “tenían los dedos gordos y manchados de azul, de jugadores de billar, de chaleco y corbata” (35) pero a su vez observa que “había una contradicción entre lo que decían y hacían (...) sin duda era la mentira poética” (37). El narrador hace de Escobar un burlador que ataca la visión ingenua que tienen los poetas sobre los géneros para la elevación. El valor de Neruda y Vallejo es indiscutible. En la novela funcionan como elemento exterior que reconstruye la visión que galopaba entre estas tendencias y que los poetas hallaban como la expresión más potente de la elevación en la poesía. La fiesta diluye la encarnizada discusión para dar paso a la propia poesía; es decir, la visión que

pretende alzarse por encima de sus antecesores entendiendo el poema como un compendio del universo.

La actitud vanguardista de Edén es presentada de manera burlesca para contrastarla con la preocupación de Escobar respecto a la simetría del poema: “La realidad no se repite: / es nuestro, y no real/ ese afán frívolo de simetría” (37). Con esto, se fragmenta la visión de lo nuevo y lleva a concluir a Ignacio que no basta para la poesía sino un mal poema y “que de ahí venía el fracaso de toda la poesía”. (39) Al final, las preocupaciones del protagonista serán vaciadas de sentido en el ambiente de la fiesta, pues se diluyen todas las fronteras entre los poetas, ya que, ante el forcejeo con Edén, y la huida real con Cecilia, al sur de la ciudad, el protagonista acude a la idealización de la mujer ante la impotencia de la fallida erección de su falo que dormía “enroscado en sí mismo, con su ojito de cíclope bien apretado, como un gato dormido” (52). Esta escena destruye los temas del amor frustrado y la sublimación de la mujer que no corresponde con lo que es Cecilia y que son de corte decimonónico.

Otro ejemplo de destrucción del patetismo sentimental en *Sin remedio* se evidencia cuando el protagonista se vuelca a la ilusión del amor en la figura de Ángela. Piensa incluso en aceptar las pretensiones serias de su familia: trabajar en el banco y tener un hijo; sin embargo, esta apuesta se convierte en una imposibilidad, ya que este impulso es truncado por la muerte que llega por parte del coronel Aureliano Buendía en la corrida de toros. Escobar reconoce que lo habían comprometido, se había vuelto objeto de indagación por parte de la inteligencia militar que allanó su casa en la séptima de Bogotá y que desplegó una muestra de su poder en la distribución de tropas militares, que dispusieron toque de queda y un reordenamiento de la ciudad por la muerte de Foción. El poema perdido de Escobar se convierte en un panfleto subversivo de izquierda.

La ironía romántica que devela el destino del poema “Cuaderno de hacer cuentas”, creado ante el despojo, rehuendo el eterno retorno de lo nuevo y la ideología del compromiso poético, es malinterpretado por la Inteligencia Militar Nacional y termina en un complejo de redes conspirativas que anulan su efecto estético. El hermetismo del poema anónimo revela la confesión del poeta ante la realidad que a la que asiste. Está impregnado de “remolinos de cadáveres”, “torrentes de tripas” que lo enfrenta ante la verdad y la mentira, y sustituye la imagen de la Nación imaginada por la de la Nación real en la Modernidad. La fuerza de los anónimos que se enuncia con la pérdida del poema alerta a la Nación y lleva a movilizar todas las manifestaciones de control militar para instalar en el pueblo el miedo y justificar su accionar en el reparto burocrático, que conduce a que se establezca una política de la sospecha y se expulse a los disidentes que pueden llegar a tener voz y que revelen ante los otros la verdadera cara del poder y la política en la Nación latinoamericana.

Finalmente, la reconstrucción de un entramado de poetas, la conciencia internacionalista de la poesía de Escobar y las reflexiones que se dan a partir de la parodia a los gestos patéticos de la poesía permiten a Escobar reconstruir un sentido de comunidad de la poesía en la Nación moderna colombiana. Como hemos venido enunciando, esto está en relación con las contradicciones que se enfrenta el escritor e intelectual latinoamericano. Si bien se parodia la poesía como género, esta apunta al género novelístico. La palabra poética vive en la novela en múltiples poemas patéticos y reflexiones de carácter meta-crítico que permite identificar las tensiones de la poesía en la Modernidad; en ellos se concreta también una visión más profunda de la historia y la estética en la Nación. Esa relación que establece el sentido de la poesía en su integridad en el marco de la novela permitirá acercarnos en el siguiente capítulo al juego en los límites de la representación poesía-novela que *Sin remedio* concreta.

7 Juego en los límites: La democracia novelesca y la república poética en *Sin remedio*.

Sin remedio permite realizar una valoración estética de la poesía moderna en el contexto colombiano y latinoamericano. A partir de la “risa crítica” se señalan gestos que sintetizan formas de “subjetivación estética” que son parodiadas o satirizadas con el fin de realizar una mirada crítica del desarrollo de sendas estéticas en la Nación y de su relación con la Historia y la política. Cada uno de los poetas parodiados en la novela, y el pintor, Federico, concretan una visión del arte, especialmente de la literatura y su política en el horizonte de la Modernidad. El desarrollo de Escobar, los temas tratados en los poemas o reflexiones ofrecen una mirada del horizonte o desarrollo de la literatura colombiana y latinoamericana frente a la teorización y el auge de la nueva novela latinoamericana, así como el desarrollo del intelectual. La poesía, otrora el régimen de la literatura latinoamericana, creó una imagen del escritor latinoamericano, que *Sin remedio* burla; sugiere que la poesía moderna enfrenta las contradicciones que le impone la tradición poética ante la eclosión de la Nueva Novela Latinoamericana.

En las siguientes líneas intentaremos demostrar cómo la relación con los otros poetas sintetiza una forma de reparto del arte, una “subjetivación estética”, que entra en relación con la política y la historia de la Nación. Veamos al primero de ellos: Ricardito Patiño. Este poeta, rebajado en el seno de la casa materna, participa del mundo celebratorio de la familia oligarca que reafirma su conciencia de clase: por las glorias del pasado, el tío-abuelo, el abuelo, incluso el padre de Ignacio mezclaron con sus oficios de hacendados, militares, políticos o diplomáticos el arte de las letras. Ricardito es una alegoría de la síntesis de la primera fase de la literatura en Colombia. Traduce el pasado del arte, al confirmar o valorar lo que era la literatura, “Magnífico pro-prosista político”, al referirse al abuelo de Escobar, o “Poeta muy fi-fi-fino”, respecto al tío Miguel Ignacio (168). Esta figura patética representa el tipo de poeta que se

mantuvo en la sociedad colombiana de corte señorial gracias al peso de la tradición y del desarrollo del intelectual durante la conformación de la primera República Conservadora que encontró su máxima expresión estética en figuras como Miguel Antonio Caro o Guillermo León Valencia.

Antonio Caballero dota de rasgos patéticos a Ricardito Patiño con el fin de sintetizar una forma de reparto estético y político en donde se da testimonio de cómo el *humanismo* presidió los acontecimientos de la vida nacional en su etapa de República Conservadora. Esta afirmación se hace evidente si analizamos el lugar que ocupa Ricardito en la ficción y de su concepción de la poesía; la imagen que tiene doña Leonor (alegoría de la Nación) de este poeta y de las discusiones que los tíos establecen en la casa materna en defensa de Ricardito que dan para testimoniar del pasado estético y del *status quo* del poeta en la República Conservadora. Además, se entrevé otra senda estética, la costumbrista, que es burlada por los patriarcas de la familia y por el mismo Ricardito. Por último, las conversaciones en torno a la poesía y lo que critica Escobar de la poesía de Ricardito, el arte del reflejo que se produce entre los dos, permiten hacer una evaluación crítica de esa primera fase del escritor colombiano.

Ricardito Patiño es un poeta que opera dentro del espacio de la “sociedad señorial”. Aboga por el carácter celebratorio de la poesía y defiende que “los poetas no poseen el mundo, sino al contrario: el mundo los posee” (145). Ha escrito nenias, epitalamios y necrologías para la familia de Escobar, y aunque él considere “con sonrisa entristecida” que eso “es una pendejada” (140), declama en el salón francés en lengua francesa o inglesa, pues Doña Leonor quien lo manda a declamar ha tenido etapas en que el gusto por el francés, condujo al poeta a ser muy *snob* o en inglés a ser muy *osée*, “por la rima, claro”. Su poesía es pomposa, grandilocuente, de un servilismo indudable; sin embargo, existe en él “la lucidez de su agonía”,

pensará Escobar, que llevará a afirmar a Ricardito que “los poetas somos muy pretenciosos (...) queremos ser escuchados como si fuera importante, como si estuviéramos agonizando” (146). Reconoce que los temas de su poesía “eran temas de la época”, y en su lucidez expresa que “La poesía conserva” aunque esta “no sirva para nada”. “No sirve para poseer lo que se desea. A lo sumo, para reemplazarlo” (148). Ricardito aparece degradado por lo que piensa Doña Leonor de él: un gagá, alcohólico, que presenta una “lambonería repulsiva y “una coquetería repugnante, ya de viejo”. Ricardito para Doña Leonor no es nadie, ya no significa compañía, aunque en su época fue un gran poeta, a diferencia de su hijo. Incluso le dedicó un libro de poemas “*Ritos*²³, *rimas*, *restos*, *remos*...ya ni sé. *Ruinas*. Todo se me olvida” (17).

La relación entre Ricardito y Escobar permite realizar una mirada del desarrollo de la poesía en su etapa de República Conservadora. Configura un tipo de subjetivación estética o como señalaría Jaime Mejía Duque, uno de “los momentos y opciones de la poesía en Colombia”. Ricardito, un anciano “bamboleante” de “mano huesuda” (138), conserva su lugar en la casa materna por el rol social del poeta en su primera etapa. A diferencia del pasado, ya no tiene ningún estatus social, su actividad es parasitaria respecto a la casa materna, se mantiene gracias a la memoria familiar y social o función política que configuró este primer tipo de poeta. La poesía de Ricardito a Escobar le parece lúgubre, de circunstancias, por encargo, plagada de un erotismo soterrado, decimonónico, con un “amor desesperanzado, involuntariamente admirativo” (149). La desacralización del “poeta nacional” en la novela opera en el señalamiento de problemas sociales que la política estética que encarna Ricardito ignora, es decir, el desconocimiento del reparto social del pueblo en la Nación: campesinos al servicio de una

²³ ¿Alusión paródica a *Ritos* (1899) de Guillermo León Valencia?

“sociedad señorial” que funda sus ideas del Progreso en la confianza de las rentas de sus grandes latifundios y la dolarización de sus capitales por medio de la importación.

Rafael Gutiérrez Girardot en su ensayo “La literatura colombiana en el siglo XX”, en su apartado “Cultura de viñeta”, señala que en Colombia la literatura se abre paso con la figura de Guillermo León Valencia, heredero de Miguel Antonio Caro, quien hizo de las letras un modo de evasión frente a los efectos retardatarios de la modernización. Valencia representó “la voluntad antihistórica de la República conservadora” que “consagró la noción de que Estado, Sociedad y Nación, tres fenómenos específicamente modernos, encontraban su plena realización en la “sociedad señorial” y su más clara expresión en el *humanismo*” (*Ensayos I* 32). Este tipo de literatura buscó satisfacer “los menesteres ornamentales” de la “sociedad señorial”, quienes buscaban adornar su cultura y significó “un signo de aristocracia y de superioridad social” (34). Señala Gutiérrez Girardot que este tipo de cultura era de *viñeta*, pues aparentemente esta estética de la evasión supone una “estética de la dominación”; ya que al considerar la *viñeta* como valor del arte legitima la dominación de la “sociedad señorial”. El signo bajo el cual la literatura colombiana se abre paso, según el filósofo boyacense, es el de la “simulación”, atraídos por el modernismo dariano, que suponía una máscara que intimidaba a la sociedad en beneficio de la trivialidad de las costumbres de la “sociedad señorial”. Este tipo de rasgos de cultura de *viñeta* que señala Gutiérrez los podemos observar parodiadas en Ricardito.

Otro de los rasgos que dota el autor de *Sin remedio* a Ricardito es el de la bohemia. Gutiérrez considera que la bohemia fue la manera en que muchos de los hijos de clase media bogotana “daban testimonio de su cultura e ingenio” (39). Sin embargo, esta bohemia también era de viñeta, así como lo era la literatura de la época. Si bien Ricardito siempre aparece bebiendo será en la figura de *Los Simbólicos*: Edén Marín Morán, Narciso, Rubén y Ramón en

donde se ve esa bohemia, pero ya no pertenece solo a los hijos de clase media bogotana. Antonio Caballero narra el encuentro entre Escobar y *Los Simbólicos* y da cuenta del desplazamiento del poeta al mundo festivo, la “bohemia cachaca”, también de *viñeta*. Las apuestas literarias de Edén y Escobar sintetizan una parodia burlesca del reparto estético de la Nación. Este desplazamiento de Ricardito a *Los Simbólicos* muestra una serie de gestos y recortes de poemas, declamados en medio de la embriaguez, que dan cuenta de los referentes máximos de la poesía latinoamericana. Esta dialéctica entre los referentes de la poesía que tienen *Los Simbólicos* y la propia poesía que intenta abrirse paso por encima de esos referentes; evidencian lo que era considerada la literatura en “Colombia tierra de poetas”.

La “bohemia cachaca”, también de *viñeta*, en la novela (ahora no determinada a la clase media bogotana) se da en cuatro momentos: primero, desde una alusión satírica de que “Colombia es tierra de poetas”; segundo, desde un intento por fijar el valor de la poesía desde tres referentes que concretan momentos importantes de la lírica, dos latinoamericanos y un español; tercero, desde la declamación en medio de la embriaguez de la propia poesía que busca alzarse por encima de sus referentes; finalmente, en la discusión entre los poetas que intentan fijar el valor de lo poético a partir de un arte del reflejo entre el protagonista y Edén, la valoración frente a la idea de “identitario” y de lo literario. Veamos cada uno de estos momentos.

El encuentro entre *Los Simbólicos* y Escobar permite mostrar cuáles son las presencias fantasmáticas que rigen el imaginario de la máxima expresión de la poesía de *Los Simbólicos*. El recorte de poemas que inscribe el narrador son “Paris, octubre 1936” de César Vallejo, “Farewell” de Pablo Neruda y “Despedida” de Federico García Lorca. La inscripción de estos versos evidencia el carácter castrador de los poetas en el bar-prostíbulo. Estos pierden su carácter literario al estar extraídos de la totalidad de los poemas. El protagonista de *Sin remedio*

sugiere la dualidad de la obra de Pablo Neruda; también, se señalan las relaciones de la poesía colombiana con España, cuando uno de *Los Simbólicos* asegura que el mejor es Federico, aludiendo a García Lorca. Este episodio que sucede en medio de la embriaguez señala la “mentira poética”; es decir, la dependencia de la poesía con la tradición y los intentos por superarla en el bar-prostíbulo.

Los Simbólicos intentan definir la poesía a partir de referentes extranjeros narrando el pasado y escrutando el porvenir. La bohemia de viñeta aparece degradada, pues difiere de lo que hicieron en los límites de la sociedad dominante grupos como la Gruta Simbólica, tal como lo señala Gutiérrez Girardot. Este encuentro señala que el “humanismo conservador” aún determina las nociones de “literatura y belleza poética de una gran mayoría de público lector” (43). El intento por elevarse por encima de los referentes expuestos, por medio de la propia poesía, señala una serie de síntomas de la poesía moderna que se encuentran ligados de manera inexorable al pasado literario y a la noción conservadora de la poesía latinoamericana. En el poema “Palabras”, Escobar señala cómo las palabras están determinadas por la formalidad, por el afán propio de simetría y por una realidad repetitiva. Por otro lado, el poema de Edén es un intento de ruptura. Este busca la destrucción de la poesía por el mismo poema, hacer de este un compendio del universo en donde lo más subjetivo, su propio nombre, y lo más objetivo, “Todas las psiconeurosis sexuales”, aniquilen el poema como una máquina infernal. El reflejo que se produce entre Escobar y Edén supone un mal intento por superar la tradición y el imaginario que los supera en la expresión de la poesía.

Sin remedio señala la formalidad de la poesía frente a la tradición, esto es, que seguía siendo ornamental. Por el contrario, Edén y *Los Simbólicos* realizan una parodia al “poeta doctus” que evidenció un mimetismo de segunda mano. La enunciación de Lorca como referente

de elevación por parte de *Los Simbólicos* señala que la poesía colombiana seguía siendo un eco de la española, como fue el caso de Piedra y Cielo. En su poema Edén muestra la esencia del poeta en su anormalidad, esto, siempre bajo el peso de la tradición. Por otro lado, la enunciación de Neruda es una constante de su “resonante telurismo” y del idilio como afirma el filósofo boyacense. Gutiérrez afirmó que la literatura regional solo garantizó el parasitismo de la clase señorial y el *statu quo* del humanismo conservador a partir de la sublimación de dicho mundo. La correspondencia entre Escobar y Edén sugiere, por parte de *Los Simbólicos*, un afán por definir el valor de la poesía frente al intento de ruptura y a la pregunta por lo identitario. *Los Simbólicos* le cuestionan a Escobar que su poema no sea telúrico, geológico o terrígena. Esto revela que en la conciencia de estos poetas existe una dependencia que historiza el pasado, tanto de la poesía como el de la novela.

Los poemas de Edén y Escobar posibilitan señalar —además del status de la poesía durante la primera mitad de siglo XX, su mimetismo de segunda mano y su subordinación a la tradición, así como sus intentos de ruptura— las tensiones a las que se enfrentaron muchos de los poetas y narradores de la primera mitad de siglo XX. Por un lado, se enuncia, tácitamente, una búsqueda en lo literario, tanto en poesía como en novela, en términos de identidad. Ejemplo en Latinoamérica fueron los indigenistas —antes de la configuración moderna del Abya Yala— con exponentes como Jorge Icaza, Ciro Alegría o José María Arguedas. La crítica que se hace del poema de Escobar por no ser identitario, geológico o terrígena apunta a la novela y sus búsquedas, y que los del *Boom* superaron con un efecto castrador, pero cabe enunciar que no solo lo hicieron con la novela indigenista sino con el ciclo de la novela de la violencia

colombiana.²⁴ Ángel Rama para 1973 en el *VII Congress of the Internacional Comparative Literature Association* en Montreal, Ottawa presentó una ponencia titulada: “La formación de la novela latinoamericana”, luego recogida en la revista *Sin Nombre* en 1974. Allí el crítico reconoce cierto eclecticismo a la hora de definir un inicio en la tradición narrativa que habría que situar su evolución en relación a la poesía y el ensayo, “géneros predilectos de América latina, aquellos donde ha alcanzado su expresión más penetrante” (21).

El estatus que gozó la poesía latinoamericana durante la primera mitad de siglo llevó a que desde Europa se dijera que América era “tierra de poetas”. Esta intelectualización del poeta llevó a que novelas de culto como *Cuatro años a bordo de mí mismo* de Eduardo Zalamea o *La vorágine* de José Eustasio Rivera fuesen elogiadas en su tiempo en función al lirismo con el que se entretecía la prosa; además de que sus protagonistas fuesen poetas. Dicho de otro modo, dentro del campo literario de primera mitad de siglo XX en Latinoamérica la poesía gozaba de un lugar privilegiado. Héctor Abad Faciolince, en un congreso de literatura del Centro Cervantes en 2012, afirmó que “la poesía fue el noviciado de la prosa” de muchos de los escritores del *Boom*. En su ensayo problematiza las incursiones de los jóvenes García Márquez y Cortázar en la poesía; el primero, quizá en su época de colegial del Colegio de Zipaquirá, escribió unos sonetos entre los que destacaba “Soneto matinal a una colegiala ingrávida”, firmados con el nombre de Gabriel García; el segundo, con la discreta publicación de 45 poemas recogidos en un libro llamado *Presencia* en 1938 bajo el seudónimo de Julio Denis; por otra parte, afirma que la primera incursión de Mario Vargas Llosa en el mundo literario fue una tesis sobre Rubén Darío. Esto pone de telón de fondo el *status* que gozaba la poesía y la inclinación primigenia

²⁴ Esta investigación no pretende reducir las búsquedas modernas del Abya Yala en busca de una identidad latinoamericana. Como se expuso en el primer capítulo de esta investigación: partimos del hecho de que el hombre moderno carece de una identidad, no la tiene.

hacia la poesía de tres de los del *Boom*, antes que fueran los afamados narradores latinoamericanos.²⁵

En Colombia y Latinoamérica se vienen desarrollando a la par la prosa y la poesía; sin embargo, la prosa fue considerada a principios de siglo XX como una literatura de segundo orden, por la herencia de la Contrarreforma de las colonias españolas y el peso de la formalidad del humanismo español. En cambio, la poesía gozó de un lugar privilegiado desde esa época hasta principios de siglo la segunda mitad de siglo XX. El status de la poesía solo cedió paso con la explosión de la narrativa latinoamericana y de su nuevo ciclo de dependencias y de historización bajo el peso de su propia tradición. Sin embargo, hay que aclarar, fue el status del intelectual poeta, el que llevó a que se reconozca la otra cara del escritor latinoamericano en el imaginario de los europeos y que determinó su teorización frente a los nuevos telurismo mágicos, maravillosos y fantásticos; así como los nuevos realismos, que en consideración de muchos teóricos era la máxima expresión de la realidad latinoamericana²⁶. Gustavo Guerrero destaca la incursión de la narrativa latinoamericana en Europa gracias al influjo que trajo el reconocimiento de poetas como Pablo Neruda. En Francia, afirma, Gallimard publicó *Cien años de soledad* por primera vez con una cinta amarilla con recomendación del chileno. El autor señala que este tipo de relaciones de alguna manera visibilizaron la obra del colombiano. También hizo lo suyo la serie televisiva española *A fondo* dirigida por Joaquín Soler Serrano

²⁵ A pesar del despunte editorial de la nueva novela latinoamericana la poesía siguió gozando de un estatus dentro del campo literario y muchos poetas siguieron publicando sus obras. En Colombia en los magazines de *El Tiempo* y *El Espectador* se seguían publicando poemas y obras de autores como Jorge Gaitán Durán, Eduardo Carranza, Cobo Borda, Luis Carlos López, Álvaro Mutis, Luis Vidales, Raúl Gómez Jattin, Manuel Zapata Olivella, Harold Alvarado Tenorio, entre otros.

²⁶ En esta época *La teoría de la novela* de Lukács determinaba la teorización de la novela en Europa y Latinoamérica.

entre 1976-81 en donde se situó la figura del intelectual latinoamericano, generalmente narradores.

El influjo de las series televisivas fueron determinantes debido a que las consideraciones que los narradores latinoamericanos hicieron de sus propias obras potenciaron el debate de cuál debía ser el papel político de los intelectuales, así como de la incidencia de sus obras, sus matices y sus herencias. En una entrevista concedida a la televisión chilena por Pablo Neruda en 1971 so pretexto de la celebración del Premio Nobel de literatura, Augusto Olivares pide a García Márquez que vuelva a sus épocas de periodista para realizarle una entrevista al chileno. La discusión va girar en torno a los límites de la poesía y la novela. Neruda manifestó cierto escepticismo respecto a la poesía tras el tiempo que ya venía previniendo “cuando todo el mundo odió a la poesía, yo no le tuve miedo a eso”. Este precedente es clave si anunciamos el escepticismo del poeta o por lo que dicen más adelante respecto a los límites de los dos géneros. Frente a la poesía Neruda afirmó que “el poeta tiende a alejarse de la realidad” y García Márquez que tendía a convertir sus relatos en poesía. Más allá de la problematización de la realidad lo que llama la atención es algo que dice, a manera de chiste el colombiano, “eso quiere decir que podemos tener una coexistencia pacífica, los poetas como poetas y los novelistas como novelistas”. En *Sin remedio* observamos que una de las constantes del poeta es la pregunta por la realidad en el arte. Así, desde la figura del poeta en una novela, Antonio Caballero problematiza la teorización de los artefactos literarios en Colombia y Latinoamérica y sus búsquedas.

Esto pone de relieve dos figuras del escritor latinoamericano en la época: la del poeta de los últimos tiempos y la del novelista del tiempo que vendrá. Poco se ha dicho acerca de la poesía durante la teorización de la Nueva Novela Latinoamericana. Ángel Rama propuso una

jerarquización a partir de la eclosión primigenia de autores como Mario Vargas Llosa, García Márquez, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, José Donoso y Julio Cortázar. Esta jerarquización va de los sesenta-setenta hacia atrás y hacia delante atendiendo casi exclusivamente a la narrativa. Prefigura la consolidación de una tradición que introduce el tiempo circular, la visión mítica mágica y la relación con su historia y la tradición entre el cosmopolitismo y el localismo. Rama no presta mayor énfasis al discurso poético. Afirma, de manera sucinta, que la obra poética de Pablo Neruda, Jorge Luis Borges y los ensayos de Octavio Paz (sobre poesía) se vendían en igual o mayor cantidad en comparación a las obras de autores del *Boom*; pero que esto no deja de hacer parte de las dos caras que presenta el escritor latinoamericano “dispusimos tanto de narradores ensayistas o poetas ensayistas, que con similar destreza abordaron libremente las dos partes del díptico de las letras” (El boom, 196). Sin embargo, señala que con el *Boom* se configura la profesionalización del escritor que deja atrás “la inquirida bohemia y la inspiradora musa” y que las editoriales y la poesía surgieron en “las ciudades populosas como desahogo y contrapeso (197).

Otra forma de subjetivación estética y política la hallamos en la figura del Poeta Urbano y en los apartados de la novela que parodia el rol de la “literatura comprometida” y la posición del intelectual frente a los problemas sociales y políticos de la Nación. A diferencia de *Los Simbólicos*, ya no es el status que objetivó la intelectualización del escritor poeta y la estética entre la ruptura y la novedad en la poesía, sino el rol del intelectual frente a la sociedad. A Escobar se le exige que “comprometa la literatura”. El protagonista señala que con lo único que se habría que comprometer es con la muerte, que las condiciones políticas de la Nación llevan al escritor al exilio. La parodia a la poesía comprometida funciona como eje de desplazamiento a otro momento de la literatura que presta mayor atención a la politización del intelectual. El

narrador nos ubica en los años setenta, momento que ficcionaliza la novela. Presta atención a la izquierdización del intelectual y a su incidencia en el plano político.

Veamos la forma que subjetiva la presencia del Poeta Urbano respecto a la política y la historia. Hay que advertir que esta presencia en la narración se hace visible hasta el desarrollo de los comicios electorales. A Escobar se le confunde con este poeta, pues “casualmente” también se llama Ignacio; difiere su apellido: Alvarado.²⁷ El proyecto literario al que Escobar se deja embarcar: escribir un “poema comprometido”, lo lleva a poetizar el génesis de los problemas de la Nación; es decir, el pasado colonial y los problemas de desigualdad que rigen la sociedad en Latinoamérica: sociedades en el seno de la modernidad que funda una forma de neofeudalismo, inequidad y violencia a ultranza. El papel dignificador de la escritura de Escobar termina por ser un mal intento de compromiso con la realidad.

En Ignacio Alvarado y Federico el valor del arte está determinado por el compromiso y la militancia política. El primero, es autor del libro *Poemas de lo Urbano* y colaborador de todos los suplementos literarios. Escobar lo considera malísimo. Ha leído algunos de sus poemas: “Oda al chofer del bus” y “Saludo a las masas obreras” y goza de un prestigio entre las variantes de la izquierda que la obra satiriza. Alvarado choca con la falta de compromiso político de Escobar. Frente a la convicción del protagonista de que solo se conoce “la propia voluntad” se descubre la posición política de Alvarado “¡Burguesito de mierda, vaya a ver qué piensa el pueblo! La propia voluntad, no sea marica: ¿Usted no ha oído hablar del imperialismo?” (427). La obra literaria y el arte deben, según este personaje, reivindicar el papel del proletariado, la lucha de clases y expresar una actitud antiimperialista. Federico también comparte esta visión, pinta cuadros comprometidos y representa la vocación guerrillera del cura Camilo Torres en una

²⁷ ¿Alusión paródica a Alvarado Tenorio, poeta “desencantado” de los años setenta?

escultura hecha para una universidad pública. El destino de estos personajes está determinado por el desencanto. Alvarado al ver la instrumentalización de la muerte y la obra de Edén por parte de los trotskos y Federico al convencerse de que el camino del “arte comprometido” no sirve y habría que hacer la guerra. Federico termina por abandonar a esposa embarazada y a su pequeño hijo para volverse guerrillero.

Los poetas colombianos de los años setenta se abrieron paso bajo el peso de la tradición de Piedra y Cielo y *Mito*. Bajo el padrinazgo de Gonzalo Arango los Nadaistas entraron en escena para denunciar una poesía ornamental, estilizada y elitista. Los Nadaistas han sido conocidos de distintas formas. Harold Alvarado Tenorio los denomina “La Generación Desencantada”; Juan Manuel Roca los Poetas del Inxilio y “La generación de Golpe de Dados” en un estudio realizado por James Alstrum. Si bien cada una de sus poéticas difiere de una unidad, tienen un comienzo común por la actitud *kitsch* que asumieron en los años setenta. El desencanto frente al panorama de la literatura, su historia nacional y su política los condujo a manifestar en eventos públicos y periódicos de tiraje nacional un desdén frente a la tradición literaria que les antecedió y la Nación. Estos poetas rechazaron la estética que concretó la tradición que los antecedió, *Mito*, Los Nuevos y Piedra y Cielo; ya que para ellos el esteticismo, el romanticismo desidealizado y el erotismo soterrado, tendía a ignorar los problemas nacionales. La poesía gozó de prestigio e independencia en los medios editoriales de las ciudades; sin embargo, había entrado en una especie de mutismo en el panorama literario nacional, ya fuese, como denunciaban, por el caciquismo de las autoridades de la poesía que ya estaban llegando a su ocaso o por la eclosión de la narrativa latinoamericana.

El despunte editorial que catapultó a un grupo de narradores latinoamericanos—que participaban eventualmente en congresos de literatura y habían tenido la oportunidad de publicar

en Europa—prefigura la profesionalización del escritor y visibiliza el tipo de intelectual comprometido, muchas veces militante político, como fue el caso de Julio Cortázar y Gabriel García Márquez con su cercanía a la Revolución Cubana. El impulso de las editoriales en Latinoamérica y el despunte de la fama del intelectual Latinoamericano, frente a la proliferación de guerrillas en el continente, llevó a que la novelística fuese considerada en función de su efecto de oralidad, su realidad histórica y una serie de categorías, que fueron señalando algunos latinoamericanistas, como realismo mágico, fantástico o maravilloso que eran un puente para observar la historia latinoamericana. En cambio, la poesía se mantuvo en una disputa con la tradición y los grandes poetas que habían logrado su panteón en las letras. La actitud de Los Nadaistas fue una respuesta a estos dos fenómenos: la reafirmación del humanismo conservador en la poesía y el auge de la Nueva Novela Latinoamericana. Los Nadaistas más allá de sus cualidades, afirma Jaime Mejía Duque en su ensayo “El Nadaísmo o las astucias del orden”, fueron más conocidos por su “fama que por sus obras”; ya que “lo literario es rebasado por lo social” (84) y que esta actitud era “esencialmente una coartada” que se valió del contexto en el que se desenvolvían y la contingencia de la posición política del intelectual para “postularse como renovadores de la cultura” (86).

Esta “actitud nadaista”, como la llama Mejía Duque, se puede observar en Alvarado y Federico, quien en *Sin remedio* revelan una posición política programática que sirvió al “anhelo común; de dar cauce al desquite de las represiones literarias y sexuales” (88) y añadiríamos políticas. También, para entrar en consonancia con el espíritu del intelectual —para el caso de Colombia—, que ante los despojos del bipartidismo, el atraso de la industrialización, la violencia generalizada, el auge del narcotráfico y la teorización de las realidades latinoamericanas vieron “la posibilidad de plantear a dicha realidad una alternativa estética y

políticamente válida” (89). El compromiso de estos personajes, termina en un desencanto, un “tremendismo” y una “caricatura” que coincidió con una época que vio la radicalización en la estética de la Nación y en el intelectual y que desde la figura de Escobar se intenta burlar. *Sin remedio* propone una revisión de la profesionalización del escritor ante la desconfianza de la teorización de los artefactos literarios, los esquemas de la izquierda y del consenso acerca de la nueva fetichización de la novela en el continente; así como el descontento de los poetas emergentes en los años setenta.

La publicación de *Sin remedio*, en la distancia de diez años al momento que ficcionaliza, permite realizar una evaluación del desarrollo de la literatura y la historia en la Nación. La “actitud nadaista” impulsó nuevas búsquedas, pero no dejó de ser una mueca que rebasó lo social en detrimento de lo literario. La novela se había posesionado como el posible literario latinoamericano frente a la teorización de los discursos novelísticos literarios nacionales latinoamericanistas y europeos. Por esto, se alimentó los múltiples registros de las voces de los escritores que ante la avanzada de la eclosión editorial cuestionaron el lugar del intelectual latinoamericano y su izquierdización. Sin embargo, esta izquierdización del intelectual no fue aceptada por todos los sectores. Así como Escobar se niega a aceptar esta posición intelectual, en la historia lo podemos ver por el resquebrajamiento que cuarteó la unidad del programa estético revolucionario tras la detención del poeta cubano Heberto Padilla por el régimen de Fidel Castro en 1971. El *Boom* condujo, no de manera intencional, una especie de “jibarización de la literatura” en donde unos eran subsidiarios de los otros y que creó discusiones acaloradas y polémicas como las que protagonizaron Arguedas-Cortázar, Collazos-Cortázar, Vargas Llosa-Arguedas y muchos más escritores desplazando el discurso poético y sus poetas.

Veamos, tanto Ricardito Patiño, Edén e Ignacio Alvarado configuran una toma de posición en el ámbito de la política del poema. Ricardito enuncia el peso de la tradición y el continuismo del humanismo conservador; Edén es una parodia a actitudes *kitsch* propias de una “ritualidad vanguardista” y el Poeta Urbano del “arte comprometido” con las mismas actitudes, pero rebasado por lo social. El reconocimiento con estos poetas, por parte de Escobar, es de rechazo; sin embargo, su conciencia lúcida no escapa a la lucha de polos antagónicos del poema. El proceso de creación de “Cuaderno de hacer Cuentas” puede ser la conjugación de estas fuerzas; sin embargo, su efecto estético es anulado por el narrador quien lo reduce a una consigna revolucionaria por parte del estado. La parodia de estos gestos apunta tanto en el terreno de lo poético como en el de la novela. Define tres posiciones frente a la obra de arte: una apuesta de continuidad del humanismo conservador, una ruptura con la tradición desde una actitud *kitsch* y una apuesta estética revolucionaria. La época que ficcionaliza fue tiempo de discusión acerca del papel del escritor frente a los procesos históricos que vivía Hispanoamérica a propósito de la onda de la Revolución Cubana y esto produjo discusiones acaloradas respecto a la obra de arte; ya que demarca un disenso en el terreno de las políticas estéticas expresado en la desidealización y la falta de creencia en los discursos revolucionarios en la Nación.

Octavio Paz en *Los hijos del limo* argumenta que existe un conflicto entre poesía y modernidad que se extiende hasta nuestros días (56). Este conflicto puede observarse en la novela a partir de las distintas apuestas estéticas que se concretan en la ficción. Así las cosas, *Sin remedio* no expresa la experiencia de insolubilidad de la poesía en los años setenta en el ámbito colombiano tras la disolución del Frente Nacional o el quiebre temático y formal entre Vanguardia y Modernismo, aunque podamos encontrar registros de esa indisolubilidad expresa por poetas y críticos como lo hizo Juan Manuel Roca en *Galería de espejos* al hablar de los

“poetas del inxilio”, una generación que no hallaba lugar en la modernidad frente a tantas voces que se alzaban. La ficción reconstruye un sentido de comunidad entre iguales que se vuelca por una pasión crítica. Frases como “Colombia es tierra de poetas” o todos los poetas son iguales estrechan el sentido de comunidad a ciertos rasgos de la poesía moderna. Esto se instituye a partir de “los elementos con que se tejen los poemas”; que nutre la imaginación de los poetas de la ficción y el narrador. Sin embargo, este sentido de comunidad es parodiado, buscando romper con la ingenuidad del lector-escritor abocado por el patetismo sentimental o heroico revolucionario o ante el eterno retorno de lo nuevo que no haya resonancia, ni respuestas dentro de la república poética y la democracia novelesca.

El poema perdido de Escobar fue reducido por la Nación a una consigna revolucionaria. La muerte y la desilusión se convierten en la única respuesta para el poeta; así, reconstruye las formas de pensabilidad de la poesía que confronta una guerra de las escrituras en la modernidad. Paz afirma que “la novela es el género moderno por excelencia y el que mejor expresa mejor la poesía de la modernidad: la poesía de la prosa” (57); por esto, a partir de la parodia y la pasión crítica del narrador podemos observar las tensiones a las que ha sido abocada la tradición poética colombiana en la Nación Moderna. Anuncia así *Sin remedio* este desarreglo en la representación de la poesía en la modernidad tras el surgimiento de la nueva figura del escritor latinoamericano (el narrador) potenciada por la teorización del realismo mágico y telúrico. Siendo así, *Sin remedio* vehicula este desarreglo de las escrituras subvirtiendo la idea que se tenía de la Nueva Novela Latinoamericana. Sigue líneas de la novelística consideradas dentro del “campo cultural” —de la época— como formas patéticas: el discurso lineal, el contexto inmediato en la representación— y esto conlleva a discusiones teóricas interesantes —y lo hace en confluencia con la tradición poética. De esta manera, la novela pone de relieve el contraste del poeta de los

últimos tiempos por medio de la construcción de una novela atípica dentro del campo literario que anuncia el narrador de los tiempos que vendrá.

En conclusión, el ataque o el blanco de la parodia en la novela es la poesía y es en ella y en las figuras que concreta la imaginación literaria en la novela lo que supone una crítica al desarrollo del género. Propone así una evaluación de los síntomas de la poesía en la modernidad en el contexto colombiano. Es decir, que perviven de manera anacrónica el humanismo conservador, un afán de ruptura y una tensión frente al lugar del escritor —el intelectual— en la modernidad. Además, lo hace sin discurrir en reflexiones alrededor del género novelístico —solo lo sugiere a través de las problemáticas a las que enfrenta sus personajes— a diferencia del crisol internacionalista de la poesía presente en la ficción a partir de la alusión, elucubración, parodización que lleva a que Ignacio Escobar considere en términos amplísimos que la “literatura es una falacia”. Y si bien se ha dado en considerar a Ignacio Escobar como un “aspirante a poeta” (Padilla, 13) hay que señalar que lo que Caballero realiza es una evaluación crítica de la novela y la poesía hasta el momento de su publicación. Quizás, las múltiples reediciones reivindiquen la posición crítica frente al artefacto literario que tuvo Antonio Caballero a lo largo de su vida. Si bien esta investigación no pretende ser totalizadora sí propone una mirada crítica del desarrollo de la literatura en la Nación. Habría que repensarla frente a las nuevas búsquedas que se abren tras la nueva eclosión de narradores y el empoderamiento de las instituciones poéticas en la actualidad que, como si pareciera chiste, hoy son autoridades muchos de los poetas de los años setenta que esta singular novela sugiere parodiar.

8 Conclusiones

En esta investigación se realizó un análisis crítico de *Sin remedio* de Antonio Caballero a la luz de los discursos que la novela burla en relación con la concepción de la literatura patente en la obra. Las herramientas metodológicas de la risa —la parodia y la sátira— y las figuras que concreta la imaginación —entre ellas “el hombre inútil” y el “eterno femenino”— permitieron reconstruir una concepción de la literatura —poesía-novela—, la historia, la estética y la política, que dan cuenta del desarrollo de ideas políticas y sendas estéticas en el devenir histórico de la Nación.

El primer objetivo tuvo como fin abordar las relaciones que el hombre inútil establece en la novela. Esta figura moderna de la risa, —un burlador y un don juan moderno dotado de una lúcida conciencia— al moverse en el mundo festivo da cuenta de que su actitud no está determinada solo a la abulia, la pereza y a la inacción, sino que este se activa ante el poder que ejerce una mujer activa —prefiguración del eterno femenino—, los nexos familiares y el hilo sagrado de la amistad —ya sea porque participe de cofradías o determinado por el azar—; que lo llevan a perderse en la inmensidad de lo desconocido. Su tendencia a rebajarse, rebajar y ser rebajado implica asumir lo frágil de su identidad —pues este varón no la posee— y dar cuenta del disenso que plantea el protagonista frente a las apuestas estéticas y políticas advertidas en la serie de variantes de varones inútiles en la ficción que apela a su conciencia crítica en la Modernidad.

La valoración de varones inútiles en la literatura latinoamericana supone un paso adelante respecto a la teorización de los abúlicos occidentales. Profundizar en la actitud escéptica frente al arte, “la creación absurda”, esto es, el destino de la palabra; la desconfianza frente al porvenir en relación con las mujeres, amigos y familia —que no solo implica “soledad

y abandono” o ahondar en el presentido mal de siglo— llevan a que comprendamos las peripecias a las que se arroja este vástago de clase alta al comprender que su condición es sin escape; por esto, ahondar en el todo está permitido: la coca, la marihuana, los excesos, la masturbación, para desechar toda su fuerza de productividad debido a las exigencias y tareas que le impone la Modernidad, es uno de los gestos que permiten allanar el valor estético de esta figura más allá de identidades colectivas.

El segundo objetivo analizó la parodia y la sátira a los discursos sociales y culturales patentes en la novela. El enfoque de la estética de la risa permitió observar la jerarquía cultural, el sincretismo figural y las figuras que concreta la imaginación literaria para en la novela. En investigaciones antecedentes se realizaron grandes aportes para señalar la sátira; sin embargo, la parodia solo se ha estudiado con respecto al género novelístico dejando de lado la parodia que se realiza a la poesía, que reconstruye una serie de síntomas de la poesía moderna en el contexto colombiano a través de parodización de los poetas de la novela.

En su conjunto la sátira —muy señalada por el estudio de Iván Padilla Chasing— está dirigida a la forma que toma la política en una nación que presenta efectos retardatarios de modernización y con un reparto burocrático ceñido a las clases dominantes, esto es, las oligarquías rampantes herederas en la constitución de la república. Por esto, los procesos históricos son satirizados, ya que la historia como discurso oficial oculta una verdad suplementaria que da cuenta del desarrollo de ideas políticas en el devenir nacional y de su historia. Así las cosas, la sátira destruye el imaginario de la nación imaginada patente que devela una continuidad política amañada —no por las ideas políticas— sino por el derecho a asir el presente por el pasado.

El análisis a la política evidenció la relación de la Nación con la política exterior; que actúa en detrimento de las necesidades del pueblo. Así, se desenmascara el ideal de los partidos dentro del litigio político. Las nociones de liberal, conservador e izquierda pierden su sentido por medio de la risa en la novela; ya que la industria está rendida a la banca desconociendo la participación del pueblo que goza de una libertad vacía, y porque el disenso revolucionario no los representa ni actúa a su favor. Por otra parte, se evidencia el fracaso de la izquierda, esto es, la disolución de la utopía revolucionaria. La anunciación de procesos históricos por medio de la sátira se presenta como un eco del pasado en la configuración nacional que presenta una continuidad en el presente. Critica así la historia como discurso oficial y la política en la configuración nacional: manoseada por la corrupción y la depravación en las repúblicas latinoamericanas.

Aunque el tiempo histórico que propone la novela es el fin de Frente Nacional —los comicios electorales de 1974 en Colombia— se evidenció una serie de remanentes históricos que critican la configuración de la nación latinoamericana desde distintos tiempos históricos, ya sea por enunciación, evocación o partir de la afirmación como clase dentro del litigio político. Si bien este aspecto exige un análisis de un corpus más amplio, observamos que la intención del autor no está restringida al tiempo histórico patente en la ficción, pues evalúa a partir de la risa crítica el desarrollo de sendas políticas, atravesadas por ideas vacías; es decir, un eclecticismo determinado por el poder que erige el soberano —que es omnipresente— pero que determina las nociones de libertad y el destino de las imágenes en el presente de la ficción.

El enfoque de la parodia entendida en esta investigación rehusó entenderla como yuxtaposición de textos —tal como la entienden algunos teóricos de la parodia— pues empobrece la dimensión estética de la obra al reducirla a las competencias de identificación del

lector o al género novelístico, descuidando la imbricación de los géneros como propósito de enunciación de las dos caras del escritor y el desarrollo del intelectual en la Nación.

El capítulo anterior es un paso para profundizar en la valoración crítica de la estética en la Nación. La estética de la risa evidencia una crítica a discursos literarios en relación con el devenir de la historia nacional para señalar y evaluar distintas formas de subjetivación política y estética que pervive en la Nación moderna latinoamericana.

Las subjetivaciones estéticas identificadas evocan un signo, un lugar o una injerencia de la palabra. Los gestos parodiados: la heroificación, el amor idealizado, el idealismo revolucionario, el hermetismo y el simbolismo decadente, están en relación con el devenir de la palabra escrita en la Nación. Con esto, se muestran las dos caras del escritor: el poeta, el imaginario del escritor de los últimos tiempos en Europa y el narrador de los tiempos modernos.

Finalmente, atendiendo a las subjetivaciones identificadas por la risa crítica en su conjunto, se presta atención al sentido que se le da a la figura de poetas parodiados que dan cuenta —más allá de una intertextualidad— del devenir del intelectual y de las políticas estéticas a las que han estado sujetos los escritores latinoamericanos. El análisis de estos personajes parodiados permitió evidenciar que existe en la novela una valoración de la estética de la poesía, así como de la novela. No porque la novela diga lo que es la poesía en Colombia, sino porque evalúa una serie de gestos que perviven en la modernidad literaria y que atienden tanto a la novelística como a la poesía.

Las subjetivaciones patentes en cada uno de estos personajes permitieron identificar el desarrollo de sendas estéticas en el desarrollo histórico de la Nación, pues, cada uno de los poetas señala una serie de gestos de la palabra anudada a las contradicciones de la Modernidad

en el continente americano. Si bien el género parodiado es la poesía, la parodia actúa en doble dirección dando cuenta de dos caras del escritor: el poeta y el narrador. La palabra en la novela enfrenta el conglomerado de teorizaciones que le ha impuesto la tradición poética —para el caso de la poesía— y el desarrollo de la narrativa frente a la teorización de estos discursos —para la novela—.

Queda abierto este estudio a valorar —desde la literatura comparada— otras obras que evalúen con sentido crítico la palabra en la novela a partir de la parodización de gestos en escritores personajes que patentan distintas formas de subjetivación estética y política en la nación. La relación de juego en los límites de la representación de la novela —o a la inversa desde la poesía— ofrecen una imagen suplementaria de la política, la historia, la estética y del desarrollo del intelectual en las naciones latinoamericanas. Obras como *El libro del desasosiego* de Fernando Pessoa o *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal —por solo nombrar las más reconocidas— tienen en común con *Sin remedio* la intención de realizar una valoración de distintas subjetivaciones estéticas que dan cuenta de aspectos que no se restringen al “espíritu de la época” o a la dependencia orgánica de la estética dominante en el momento de inscripción del artefacto literario.

Obras citadas

- Alstrum, James J. *La generación desencantada de Golpe de Dados: Los poetas de los años 70*. Ediciones Fundación Universidad Central, 2000.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Traducción de Eduardo L. Suárez. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Ayure Figueredo, Manfred. *La ciudad imaginada como transfiguración de la ciudad histórica. Bogotá en tríptico: El día del odio, Los parientes de Ester y Sin remedio*. Universidad Nacional de Colombia, tesis de maestría, 2015
- Bajtín, Mijaíl M. *La cultura popular en La Edad Media y el Renacimiento*. Alianza, 1994.
- . *Teoría de la novela*. Taurus, 1989.
- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Colección de Arquitectura 33, 1995.
- Beltrán Almería, Luis. *Estética de la risa*. Universidad Veracruzana. 2016.
- . *Genvs. Genealogía de la imaginación literaria*. Calambur, 2017.
- . "Hacia una Filosofía de la Historia Literaria". *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol. 19, número ° 1, mayo de 2018, págs. 51-59, doi:10.15581/008.19.26723.
- . *Hispanismos del mundo diálogos y debates en (y desde) el Sur*. Editado por Miño y Dávila Editores, 2016.
- . "La enunciación narrativa: el narrador y la voz dual". *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 1, abril de 2018, págs. 27-41, doi:10.26754/ojs_tropelias/tropelias.199012715.
- Burgos López, Campo Ricardo. "Una lectura deconstructiva de Sin remedio". *Cuadernos de Literatura*, vol. 2, número° 3, 1996, págs. 79-85.
- Caballero, Antonio. *Historia de Colombia y sus oligarquías*. Editorial Planeta, 2017.

- . *Sin Remedio*. 1st ed., Oveja Negra, 1984.
- . "Una Generación Desencantada". *Magazín Dominical del Espectador* n.º 143, 1985.
- Camus, Albert. *El hombre rebelde*. Editorial Losada, 1978.
- . *El mito de Sísifo*. Alianza Editorial Sa, 1981.
- Cardona Aguirre, Maria Camila. "Editorial Oveja Negra: del auge del libro de izquierda a la masificación del libro en Colombia". *Estudios de Literatura Colombiana* 46, enero-junio de 2020, págs. 195-214, <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n46a10>
- Duzán, María Jimena. "'Sin remedio', libro de Antonio Caballero. Una novela sobre la dificultad de escribir un poema". *El Espectador, Magazín dominical*, 2 de diciembre de 1988, págs. 6-8.
- Emcke, Carolin. *Contra el odio*. Taurus, 2017.
- "Especial homenaje a Antonio Caballero (1945-2021)". *YouTube*, subido por Los Danieles, 12 de septiembre de 2021, www.youtube.com/watch?v=3tQs15GoE7I.
- "Gabriel García Márquez entrevista a Pablo Neruda". *YouTube*, subido por teleSUR tv, 19 de abril de 2014, www.youtube.com/watch?v=1520QZlclmI.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Alfaguara Colección RAE, 2008.
- . *El amor en los tiempos del cólera*. Círculo de Lectores, S.A., 1987.
- Guerrero, Gustavo. "Boom" y cosmopolitismo". *Congreso Internacional "El canon del boom"*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, págs. 1-10.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Ensayos de literatura colombiana I*. Editado por Juan Guillermo Gómez García, 2ª ed., Ediciones Uniaula, 2013.
- . *Ensayos de literatura colombiana II*. Editado por Juan Guillermo Gómez García, 2ª ed., Ediciones Uniaula, 2013.

- Faciolince, Héctor Abad. "Ópera prima: ¿Cómo escribían los grandes del "Boom" cuando todavía no eran grandes?" *Congreso Internacional "El canon del boom"*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, págs. 1-10.
- Herrera Muñoz, Marcos Fabian. "La poesía solo es buena cuando es verdadera. Entrevista a Antonio Caballero. *El coloquio insolente. Conversaciones con escritores y artistas colombianos*. VisaG Editorial y Con-fabulación Ediciones, 2008.
- Hutcheon, Linda. "Definir La Parodia". 1st ed., Methuen, 1985, págs. 1-19, <http://absorcionesretomas sociales.uba.ar/wpcontent/uploads/sites/12/2013/06/Cap%C3%ADtulo-2-de-Una-teor%C3%ADa-de-la-parodia-de-Hutcheon.pdf>.
- . "El alcance pragmático de la parodia". 1st ed., Methuen, 1985, págs. 1-20, <http://absorcionesretomas sociales.uba.ar/wpcontent/uploads/sites/12/2013/06/Cap%C3%ADtulo-3.-de-Una-teor%C3%ADa-de-la-parodia-de-Hutcheon.pdf>
- . "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática". *Poétique*, número 45, 1981.
- Llosa, Mario Vargas. *Conversación en La Catedral*. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. de C., 1999.
- Marrufo Huchim, Karla. "El hombre inútil en la literatura de Hispanoamérica: antecedentes del siglo XIX a la vanguardia". *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, n.º 86, enero de 2019, págs. 67-92, doi:10.28928/ri/862019/atc3/marrufohuchimk.
- Mejía Duque, Jaime. *Ensayos*. Casa de las Américas, 1980.
- Monje, Camilo Andrés. *Cuaderno de hacer cuentas: Itinerario de una creación poética, la búsqueda de una voz en Sin remedio, novela de Antonio Caballero*. Universidad de los Andes, tesis de maestría, 2004.
- Ospina, Juan Manuel. "Y el tedio bogotano se hizo novela". *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. XXII, númeroº 3, 1985, págs. 80-82.

- Otero Íñigo, Elizabeth. "El hombre inútil en la novela española del siglo XX". *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 35, diciembre de 2017, doi:10.5209/dice.57711.
- Padilla Chasing, Iván. *Sin remedio: una novela sobre la indiferencia y el escapismo de los colombianos*. Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2019.
- Paz, Octavio. *El Arco Y La Lira*. FCE, 1956.
- . *Los hijos del limo*. Seix Barral, 1974.
- "Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar - edición 26, año 2001". *Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar - edición 47, año 2022*, [www.premiosimonbolivar.com/index.php?v=2&edicion=1\\$\\$-1\\$\\$qm4nNEHftmWaJm98wAU5wqK92yXG3C6fwm](http://www.premiosimonbolivar.com/index.php?v=2&edicion=1$$-1$$qm4nNEHftmWaJm98wAU5wqK92yXG3C6fwm).
- Rama, Ángel. "El Boom en perspectiva". *Signos literarios 1*, 2005, págs. 161-208.
- . "La formación de la novela latinoamericana". *Sin nombre*, 1974.
- Rancière, Jaques. *El desacuerdo Política y filosofía*. Ediciones Nueva Visión, 2012.
- . *La palabra muda*. Eterna Cadencia Editora, 2009.
- . *El hilo perdido*. Manantial, 2015.
- . *Sobre políticas estéticas*. Universidad Autónoma de Barcelona, 2005
- Rivera, José Eustasio. *La Vorágine*. Editorial Losada, 1981.
- Roca, Juan Manuel. *Galería De Espejos: Una Mirada A La Poesía Colombiana De Sigo XX*. 2nd ed. Distribuidora y Editora Richmond S. A., 2016.
- Rubio Hernández, Alfonso. "Historia del libro y de la lectura en Colombia. Un balance historiográfico". *Revista Información, cultura y sociedad*, vol. 34, 2016, págs. 11-26.
- Ruiz Díaz, Martín. "La escritura del fracaso en Sin remedio de Antonio Caballero". *Estudios De Literatura Colombiana*, n.º 47, 2020, págs. 113-28.

- Ruiz Gómez, Darío. "Antonio Caballero y la nueva educación sentimental". *El Espectador*, *Magazín dominical*, 10 de febrero de 1998, pág. 16.
- Tenorio Alvarado, Harold. "Una Generación desencantada: los poetas colombianos de los años 70". *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 1985.
- Uribe Botero, Ángela. "Sobre la violencia". *Perfiles del mal en la historia de Colombia*, Universidad Nacional, 2009.
- Velarde Fuentes, Juan. "Sin remedio sobre la burguesía de Colombia". *Magazín Dominical de El Espectador*, No. 134, 1985, pág. 5.
- Zalamea, Borda Eduardo. *Cuatro años a bordo de mí mismo*. Oveja Negra, 1985.
- Zuluaga Osorio, Conrado. "Sin remedio: Antonio Caballero, columnista del Espectador, en su primera novela". *El Espectador*, *Magazín dominical*, 18 de noviembre de 1986, pág. 20.