

# EN LA PIEL DEL BURGUÉS O EL INFIERNO TAN TEMIDO *LA NOCHE FELIZ DE MADAME YVONNE* Y OTROS CUENTOS SOBRE EL CARNAVAL

ADALBERTO BOLAÑO SANDOVAL\*

## RESUMEN

---

La relación entre literatura y carnaval ha sido amplia. En este texto de reflexión se plantea, desde una visión sociocrítica, la relación entre los personajes de tres “nouvelles” escritas por dos escritores barranquilleros, Marvel Moreno y Jaime Manrique Ardila, y uno del interior del país, Plinio Apuleyo Mendoza, y cómo afrontan estos personajes, desde el plano social y político, sus ideologías de clase. Se analizan también, a partir de Edmond Cros y algunos conceptos del psicoanálisis, sus comportamientos a través de los cuales muestran sus personalidades ocultas y un pasado doloroso desde sus respectivas esferas sociales. Se concluye que las fiestas carnestolendas contribuyen, desde la cosmovisión pesimista de estos escritores, a señalarlas como un rito purgatorial, constituyéndose en un espacio conflictivo en el presente por su capacidad de revelación y muerte.

### Palabras clave

Carnaval de Barranquilla, Sociocrítica, Intratextualidad, Infierno, Lo grotesco, Exilio, Emisario, Deseo.

## ABSTRACT

---

The relationship between literature and carnival has been extensive. This paper arises from a socio-critical vision, the relationship between the characters of three “nouvelles” written by two writers from Barranquilla, Marvel Moreno and Jaime Manrique Ardila, and how they deal with these characters, from the social plane and political ideologies of class. It analyzes, from Edmond Cros and some concepts of psychoanalysis, through their behaviors which show their hidden personalities and a painful past from their social spheres. We conclude that it contribute with carnival celebrations, from the pessimistic worldview of these writers, and brings them as a rite purgatorial, constituting a conflict space in this revelation for their ability and death.

### Keywords

Carnival of Barranquilla, Sociocritical, Intratextuality, Hell, The grotesque, Exile, Emissary, Desire.

**Recibido:** 25 de junio de 2014

**Aceptado:** 31 de julio de 2014

\* Docente de la Universidad del Atlántico. Integrante del grupo Ceilika, Universidad del Atlántico. Magíster de Literatura hispanoamericana y del Caribe. Especialista en Literatura del Caribe colombiano. Coordinador de Publicaciones Científicas de la Universidad Autónoma del Caribe. adanyeva856@yahoo.com

## Historias de carnaval

El carnaval de Barranquilla, escudriñado en los cuentos y novelas de varios escritores colombianos (la “nouvelle” *La noche feliz de Madame Yvonne*, de Marvel Moreno, *El cadáver de papá*, de Jaime Manrique Ardila, y el cuento *El desertor*, de Plinio Apuleyo Mendoza), podría conllevar un estudio en el que primen, supuestamente, el carácter alegre, de jolgorio y superficialidad que representan las carnestolendas, de forma que las categorías conceptuales bajtinianas serían muy útiles. Términos como: carnaval, risa, lo cómico, lo grotesco, la comedia, poder y contra-poder, la desentronización o destronamiento, el coronamiento del bufón, sátira menipea, liberación, subversión, dialogismo, polifonía, familiarización, excentricidad, carnavalización, cronotopo, polémica oculta, la búsqueda de la verdad, uniones disparejas, profanación, cronotopo, sátira menipea, convendrían en este estudio. La terminología bajtiniana encierra un marco teórico y metodológico que revolucionó los estudios culturales y literarios.

Desde las estrategias literarias, estos tres textos narrativos buscan y expresan la libre experimentación y la actualización o puesta en escena de un tema contemporáneo. El carnaval no solo representa un *topoi* y un cronotopo, sino una temática que se presta a la redundancia discursiva. Desde el fondo trágico y existencial, el análisis destacará ciertos conceptos

de Edmond Cros en dos de sus libros más conocidos, *El sujeto cultural. Sociocrítica y análisis*, e *Ideosemas y morfogénesis del texto*, a partir de elementos sociocríticos como el de *sujeto cultural*, instancia esta del discurso que instituye el funcionamiento de la subjetividad (Yo) de acuerdo al lugar o posición de la sociedad en que se encuentre. Es decir, el sujeto cultural se halla mediatizado por un proceso de sumisión ideológica que culmina en su trato colectivo, de manera que las ideologías de los personajes y sus prácticas discursivas se reproducen mediante los comportamientos, valores y estrategia, como reproductores del sistema en que viven y de los Aparatos Ideológicos del Estado (Cros, 1992). Los personajes de los escritores (Marvel Moreno, Manrique Ardila, Mendoza) viven esta situación de sujetos cuyas representaciones culturales muestran y enuncian sus cosmovisiones y comportamientos.

## I

Marvel Moreno había publicado dos ediciones de *En diciembre llegaban las brisas* (1987 y 2005), los libros de cuentos *Algo tan feo en la vida de una señora bien* (1980), *El encuentro y otros relatos* (1992), *Cuentos completos*, y una novela de próxima publicación, *Las Amazonas*.

## II

Acerca de la relación carnaval-literatura, Ramón Bacca Linares, en *Apro-*

*ximaciones a la literatura del carnaval* y Ariel Castillo Mier, analizan y describen tales obras narrativas en el Caribe colombiano. El trabajo de Castillo Mier, en *Literatura y carnaval en Barranquilla* (1995) señala que una de las primeras recreaciones las muestra Abraham Zacarías López-Penha, en *La desposada de una sombra*, a comienzos del siglo XX. Pero antes una digresión: en estos trabajos ficcionales los espacios y grupos sociales coinciden: en el caso de López-Penha, su narración se entreteteje con los cuentos de *La noche feliz de Madame Yvonne*, de Marvel Moreno, *El desertor*, de Plinio Apuleyo Mendoza, y la novela *El cadáver de papá*, de Jaime Manrique Ardila (pp. 12-15). Comenta Castillo: “El carnaval aquí descrito [el de López-Penha] no es el de las clases populares, sino el de la élite” (p. 10). Igual sucede con los tres textos mencionados.

Adolfo Sundheim escribió en 1919 la novela *Fruta tropical*, Olga Salcedo de Medina, *Desolación*, incluido en su libro *En las penumbras del alma* (1947), José Félix Fuenmayor *Un viejo cuento de escopeta*; también se cuentan *Domingo de carnaval*, cuento incluido en *Guineo verde* (1966), de Néstor Madrid, que coincide con la novela *Disfrázate como quieras*, de Ramón Bacca Linares, en lo relacionado con la muerte en el carnaval de uno de los protagonistas. En este caso, la trama de Madrid-Malo se basa en la “historia del disfraz del hombre acuchillado que agoniza con tan persua-

siva representación que el público lo celebra” (Castillo, p. 13). En esas notas bibliográficas coincidentes, Bacca se refiere al cuento de Judith Porto de González *A la caza de infieles*, basada en el adulterio de un marido que deja tirada una máscara en la calle y que su esposa logra reconocer, tras lo cual emprende la búsqueda de su cónyuge, logrando conocer su infidelidad. Otros dos relatos que se agregan en esta cartografía son *Al tercer día del carnaval*, de José Francisco Socarrás, aparecido en *Viento de trópico*, y *El emperador africano*, de Álvaro Medina.

De igual manera señala Castillo que *Desolación* coincide con las narraciones de Marvel Moreno *La noche feliz de Madame Yvonne* y *Algo tan feo en la vida de una señora bien*, al denunciarse una “sociedad patriarcal, [en la que] el carnaval es un telón de fondo para contrastar la expansión de la alegría popular con el fracaso personal y la insensibilidad de los otros” (p. 13).

Las novelas *Los domingos de Charito*, de Julio Olaciregui, *En diciembre llegaban las brisas*, de Marvel Moreno, *La última Batalla de Flores*, de Hipólito Palencia, *El pez en el espejo*, de Alberto Duque López, manifiestan también un universo de derrumbamiento moral, social y de desmemoria.

Otros textos de y sobre carnaval son *A lo oscuro metí la mano*, cuento aparecido en *Sin brujas ni espantos*

(1996), de Guillermo Henríquez, referido a la homosexualidad masculina, que ya había mostrado Jaime Manrique Ardila en 1978 en *El cadáver de papá* y que retomará Ramón Bacca en *Disfrázate como quieras*. Entre otras novelas se agregan *La última Batalla de Flores*, de Hipólito Palencia y *La noche de la guacherna* de Alfonso Hilarión S. (1993). Fabio Osorio ha abordado, bajo diversas técnicas, en sus tres libros: *Rebolo en Carnaval* (1999), *Carnaval sabroso y ardiente* (2001), y *Carnaval que corre por mis venas* (2004). Finalmente, Guillermo Tedio publicó el cuento *Tras el antifaz hay un aroma* y Lya Sierra la novela *Esa gordita sí baila (Sancocho de capuchón y arroz de monocuco)*.

### Los años 70: La experiencia de la disolución y el apocalipsis

Los textos de Marvel Moreno, Plinio Apuleyo Mendoza y Jaime Manrique Ardila sobre el carnaval contienen en su seno las contradicciones ideológicas y *mise in abyme* de la experiencia de la modernización de Colombia, de su violencia. Se agregan y deviene de ello también las consecuencias de ese reflujo constante entre modernización y modernidad: la disyunción, la soledad, la asunción de una identidad exiliada muchas veces por el mismo contexto, atafagadas por el tiempo y el espacio cultural. Estos artistas de los años 70 trasladan una experiencia ominosa en sus obras, que viene a ser representada con mayor concreción en la pintura de Obregón, “Violen-

cia”. Los narradores del Caribe, nacidos entre 1940 y 1950, asumen como casi propias, las palabras que escribiera desde la otra orilla caribeña la sudafricana Nadine Gordimer (1997):

*Solo a través de las exploraciones del escritor podría haber empezado a descubrir el dinamismo humano del lugar donde nació y el tiempo durante el cual iba a actuar. Solo a través de la dimensión presciente de la imaginación, podría unir lo que había sido roto y fragmentado de manera deliberada; encajar las formas de la experiencia vivida, la mía y la de otros, sin la cual una conciencia íntegra no puede alcanzarla. Tuve que **formar parte de la transformación de mi lugar** para que este lugar me conociera (p. 144) (destacado de la autora).*

En los años 70 del siglo XX el mundo se muestra pletórico de cambios, nuevas corrientes, nuevos movimientos y transformaciones en todos los órdenes. De allí, la guerra fría, los movimientos por la libertad, de la revolución cubana. Se observa el cambio de una economía de mercado más ambiciosa y una política que tiende a liberarse, a la par con los movimientos contra la discriminación, el aborto. Se añade la ruptura (y violación) de fronteras (geográficas, drogas, modas, artes), merced al papel de los medios, los cuales permiten una internacionalización de la literatura, a lo cual contribuyen más aún, en Colombia, la Revista *Mito* (1955-1962). Se desta-

ca, para algunos críticos, el papel de los nadaístas, cuestionando en algo el provincianismo y la mojigatería secular (en Antioquia) del país, dándole a los nuevos intelectuales de la todavía Atenas Suramericana lecciones de cosmopolitismo.

Estos años revelan el dinamismo de lo individual, la pérdida de los caminos. Ante este tiempo agitado, Luz Mary Giraldo (1995) subraya que en Colombia “la inclusión del dinamismo literario se proyecta en América Latina” a fines de los 70. Esta literatura registra también la constante crisis de valores a nivel nacional e individual, “la disolución del sujeto, la revisión de la historia y de la cultura en sus más variadas expresiones” (p. 10). El escritor, dice, toma el riesgo de la mirada desde los orígenes o desde el apocalipsis. Con justeza, Carlos Fajardo señala la transformación de la época y la posterior culminación del Frente Nacional bajo una égida particular:

*Las palabras en situación extrema como fuerzas críticas, no simples telones de fondo, sino protagonistas, conscientes de una historia que por aquellos días se calcinaba en las llamas de la violencia partidista. La palabra fue acción, formulación y fundación no solo del ser literario sino del reflexionar sobre la tradición y el arduo presente intelectual y político del país. Con gran entusiasmo se reivindicó la autonomía del escritor,*

*su responsabilidad y autoconciencia* (Fajardo, 1997, p. 10).

La ficcionalización se constituye en una indagación a (desde y con) la historia (Giraldo, 1995, pp. 10-13), pero también en una relación con la intimidad, con los conflictos personales y familiares y con la misma sociedad, y como reflejo de ello, con lo que denomina Sigmund Freud “la novela familiar del neurótico” (1979), que revela el desasimiento del individuo frente a la autoridad parental, para de nuevo retornar a ella en su madurez y sublimar al padre especialmente. Pero en estos actos reflejos lo que interesa es la relación entre lo erótico y la ambición, entre el motivo de la venganza y la represalia.

Se podría agregar aquí, con más precisión, que ello era posible, también, desde el carnaval. La situación de los escritores de Barranquilla (o de los que han llegado del interior a ella, como Plinio Apuleyo Mendoza) es parecida: su desesperanza y escepticismo como escritores burgueses o de la clase media son perfiladas mediante su escepticismo a través de la puesta en escena de lo contradictorio de la historia, de las sensibilidades rotas en esta, en el carnaval. La fiesta no es el lugar de la celebración sino de la caída. Aparece ya la revolución, los mitos, el sacrificio, el deseo, los ideales, en caída libre, manifiestos en un exilio interior, hijos, tal vez, del Meursault, en *El extranjero*. No es coincidente que esta celebración de

la ciudad de Barranquilla se convierta en un universo congregacionario, una estructura de la irracionalidad, una salida a los más íntimos estertores, producto de la irracionalidad que crece en la competencia productiva y de clases. Una muestra tropical de Albert Camus.

### **Narrativa desde la élite o ¿comunal?: el carnaval o la fiesta del dolor**

Una novela que se introduce aquí, desde una perspectiva distinta en cuanto a la perspectiva de las élites que se sugiere en este trabajo, es *Los domingos de Charito*, novela de Julio Olaciregui en la que el carnaval representa, aún más, para algunos miembros de las clases trabajadoras, la decadencia. Sus personajes viven durante estos días una venganza contra su abulia cotidiana. Pombo, por ejemplo, disfruta los cuatro días del carnaval pero en el último, el “martes por la noche regresaba a casa exprimido y triste, contento de haber sudado y mordido, mojado y reseco, hediondo a pachulí y a vómito. La historia se había repetido tanto que no dudaba un solo instante de la resignación de Charito” (1986, p. 187).

La novela de Olaciregui, sin embargo, revela, como señala acertadamente Bedoya (2006, p. 150), una ciudad que registra la vida comunal de las clases sociales pobres, de duras contradicciones que habían sido abocadas parcialmente y difería, frente a otras obras, el sendero. Señala Bedoya:

*En Los domingos de Charito el narrador modeliza a Barranquilla como un espacio intrascendente, insulso. Un lugar donde priman lo vulgar, el caos, la masificación y el analfabetismo. Hay una insistencia en caracterizar a Barranquilla, a través de una escritura naturalista, como el espacio del ser salvaje, determinado por las dinámicas del progreso económico. Ese carácter insulso del ser barranquillero se representa en la novela a través de la representación de: la ciudad, el carnaval; el individuo, el amor, el progreso, el oficio del escritor (2006, p. 141) (destacado del autor).*

Desde la versión de la élite o de la clase media, al querer *transformar el lugar* en la óptica de Gordimer (en este caso revelar, narrar, revivir), Marvel Moreno, Manrique Ardila y Mendoza (como un escritor colombiano en tránsito en Barranquilla), logran trasladar a su narrativa de los años 70, justamente, el resultado de sus vínculos con sus respectivas clases sociales: un conjunto de temas que coinciden con las parejas dicotómicas que señala Mariela Peller (2009, p. 22) acerca de la constitución y puesta en cuestión de las identidades sexuales y políticas que se desarrollan en *El beso de la mujer araña*: las parejas deseo/política, cuerpo/mente, práctica/teoría, femenino/masculino. Con ellas se quiere poner en evidencia en esa novela de Puig las contradicciones y desplazamientos en la lógica binaria de los

cuerpos mártires. Son evidentes en *La noche feliz de Madame Yvone*, *El cadáver de papá* y *El desertor* estas dicotomías que señalan el afloramiento de los Aparatos Ideológicos del Estado que ha señalado Althusser. Los AIE más recurrentes en *La noche feliz de Madame Yvonne*, los religiosos, de escuelas, familiares, el arte y los políticos se hallan también, en diferentes dimensiones, en *El cadáver de papá*, de Manrique Ardila y en el cuento *El desertor*, de Mendoza. En este trabajo se dará especialmente prelación a lo político-ideológico.

Si hay algo en que coinciden, además de su carácter pesimista, es que en todas estas historias existe la mirada de un testigo excepcional que despierta una red de asociaciones discursivas críticas. En este sentido, lo político se constituye en un núcleo ideológico que hace parte de la cultura coyuntural de la época. La hipótesis acerca del concepto de sujeto cultural de Edmond Cros (1997) es pertinente, en cuanto a que este designa, al mismo tiempo, “una instancia del discurso ocupada por Yo”, “la emergencia y el funcionamiento de una subjetividad”, “un sujeto colectivo”, “un proceso de sumisión ideológica” (p. 10). Si el carnaval como sujeto cultural encarna una subjetividad y el comportamiento de una colectividad de manera integrada, remitiéndolos a “sus respectivas posiciones de clase, en la medida que, como ya se ha dicho, cada una de las clases sociales se apropia de ese bien colectivo de maneras diversas”

es en este espacio el carnaval donde se presenta de manera plena “un ya aquí ideológico, inscrito tanto en las prácticas sociales e institucionales como en el lenguaje” (1997, p. 10). En esta festividad, en tanto encarnación cultural concreta se convocan sujetos ideológicos con sus *habitus*, sujetos que manifiestan su alienación a las prácticas ideológicas de su clase. Marvel Moreno, Plinio Apuleyo Mendoza y Manrique Ardila han puesto en el comportamiento de sus personajes el lenguaje que difracta y representa sus respectivas clases sociales.

En *La noche feliz de Madame Yvonne* Moreno expone, a través de las focalizaciones principales de Lina, Madame Yvonne y Gastón Rouleau, una propuesta de identidad de clase, pero en realidad una coherencia discursiva crítica que se yergue sobre los comportamientos de los personajes convocados en El Patio Andaluz. En este sentido, la cita que toma Cros de Emile Benveniste de su texto *De la subjetividad en el lenguaje* (citado por Cros, 1997, p. 11), aunque parezca el pensamiento de un Martin Heidegger ideologizado, se refiere al lenguaje que habla en y a través del hombre. La subjetividad se forma gracias al lenguaje, y este habla a través del hombre, conformándose “una difracción entre el sujeto que habla y el sujeto hablado” (p. 11).

La “nouvelle” de Marvel Moreno revela esa misma difracción en una noche de carnaval, en la cual se reúne lo

más granado de la élite barranquillera en el Patio Andaluz del Hotel El Prado. Desde el plano intratextual, allí se dan cita personajes de otras narraciones como las de otros cuentos *Algo tan feo en la vida de una señora bien*, *La eterna virgen* y de *En diciembre llegaban las brisas*: Margot García, el señor Gómez, su jefe, Lina Insignares, Álvaro Espinoza, su esposa Catalina, Laura de Urueta. Aparecen también: el capitán Rouleau, Mario Salgueira, Ema Revollo, y una docena de personajes más. La obra sirve para develar la personalidad, motivos e historias de estos personajes, la mayoría negativos, egoístas y egotistas. En ellos se conjugan las parejas deseo/política, cuerpo/mente, práctica/teoría, femenino/masculino.

Madame Yvonne, exprostituta francesa con 20 años en la ciudad y quien funge como pitonisa, ha encontrado en ese espacio propicio la manera de expresar sus agradecimientos con aquellos personajes que la visitan en el barrio periférico de Siape, para consultarles sobre sus cuitas amorosas, existenciales y del porvenir, buscando, ella lo sabe, una mentira para sobrevivir. Madame Yvonne, invitada especial de Gastón Rouleau, ebria, en el Patio Andaluz, adopta una mirada *otra*, una mirada difractada, que desvía la aparente “luz” estable de las élites. Esa percepción la mantiene la narradora, quien, llena de una lucidez certera y una mirada de cámara que apela a la técnica del paneo cinematográfico, de la transcripción panorámi-

ca, deja ver la dimensión contradictoria de los personajes. En ello se observa, a través de la focalización de cada personaje, una variación de lenguajes, es decir, de ideologías. Acorde con las palabras de Joël Dor citadas por Cros: “El lenguaje aparece como la actividad subjetiva por medio de la cual se dice algo distinto de lo que se cree decir en lo que se dice” (Cros, 1997, p. 14). En realidad, a través de la lucidez de varias miradas, se da cuenta de la refracción narrativa. Marvel Moreno como autora —y también Jaime Manrique y Mendoza podrían suscribirlo para sí—, mediante la narradora Lina Insignares, epítome crítico de los personajes, Madame Yvonne, a través de su ebriedad, y la mirada racionalista del francés capitán Gastón Rouleau, se encargan de encontrar, de transcribir las microsemióticas sociales, las particularidades de su inserción socioeconómica y sociocultural así como “la evolución de los valores que marcan su horizonte cultural, sin que la transcripción de estos elementos provoque en el sujeto que habla ni una toma de conciencia ni un proceso de represión. Al hablarlas, el sujeto dice siempre más de lo que quiere decir y de lo que cree decir” (Cros, 1997, p. 14).

### **El carnaval como infierno tan temido y comedia de lo grotesco**

El carnaval se constituye en un límite y en un campo de expansión. El lenguaje de la vida cotidiana, el del sujeto cultural que se oculta tras los di-

ferentes discursos ideológicos y situacionales en estas tres ficciones. Amordazada por los rigores de las clases sociales, la máscara de la subjetividad es auscultada, abierta. Para ello, los personajes se adornan con la máscara de la cultura transpuesta, pero el carnaval se encarga de liberar y aparece, entonces, lo grotesco, la comedia, el poder, el contra-poder desnudos y la desentronización o destronamiento del bufón (en Álvaro Espinoza). Porque *La noche feliz de Madame Yvonne* se constituye, a través de la trama y el tema (la exposición de personajes contradictorios que ocultan en lo privado lo que se sabe en lo público) una comedia de lo grotesco.

Los personajes se encuentran contruidos también sobre los criterios de lo alto y lo bajo, sobre una especie de monstificación que los acerca a la percepción bajtiniana (1997). El discurso de lo ideológico y el de la direccionalidad bajtiniana se pueden imbricar a través de un espejo teórico analógico: en el discurso de las clases sociales se observa el desdén social, mientras que el de la ascensión y el descenso se revelan como movimientos de los cambios de situación y del destino del alma humana. El discurso del puritanismo es confluyente en varios personajes: Álvaro Espinoza, Rocanís, Salgueira, Aristigueta, Díaz, el mismo capitán de barco Gastón Rouleau.

La figura de Espinoza encarna y afirma la monstificación propia y la de

visión de clase como psiquiatra de éxito: su conciencia es reflejo de un discurrir conservador o, mejor aún, de un neodarwinismo social conservador que encuentra la selección natural como una competencia de/ante lo decadente: mirando a las parejas en el salón de baile piensa: “A todos les pasaba lo mismo, unos años de matrimonio y perdían la cabeza” (2005, p. 159). Pero existe una razón, o varias razones para su comportamiento: obedece a “el mal humor [que] se apoderaba de él” (p. 161). Los lexemas pertenecen a su discurso moralista y machista: desdén, abnegación, fidelidad, desinterés. De manera que las mujeres “Antes al menos sabían levantar una familia, pero ahora sí era el desbarajuste. Hasta las mejores educadas comenzaban a rebelarse, la chifladura completa” (p. 160). Se trata, desde lo sexual, inclusive, de acallar hasta la liberación del orgasmo, porque todo en el sexo es “perversión”, y tiene ello también un carácter racista: “Pero ya se lo decía su padre cuando él hacía el primer año de medicina: las mujeres son como los negros, si les aflojas las riendas se te desbocan” (p. 160). El discurso del control y el desprecio social de Espinoza se conjuga con otros lexemas: desbarajuste, frustración, mentira. Pero he ahí que acuden las otras razones: ello es resultado de su fealdad (“un feto conservado en formol”, p. 163) y de su homosexualidad reprimida. Lo cual culmina, entre otras, en otros comportamientos sádicos: ha tratado de eliminar psicológica y físicamente a

su esposa Catalina, pero esta ha recurrido a Madame Yvonne para vengarse, para contradecirlo, a través de la magia negra. Lo irracional contra lo irracional.

El retrato de Marvel Moreno acerca de Espinoza revela una parte del sujeto cultura del Caribe colombiano que, como en este caso, muestra la personificación de lo “políticamente correcto”, que “legisla, dicta pautas de conducta, designa paradigmas, recuerda verdades basadas en la experiencia o en la fe. *De este modo desarrolla una estrategia discursiva radical para la eliminación del sujeto del deseo*” (Cros, 1997, p. 17) (destacado del autor). En este caso, Catalina. En la interiorización de Espinoza se despliega también el discurso contra el (la) débil, pues él, “claro, buscaba las mujeres más desvalidas” (2005, p. 170). Fija, pues, una de las contradicciones principales: sexo-poder-sadismo/debilidad-masochismo. En este caso puede observarse cómo la mentalidad puritana, en palabras de Cros, enmascara en su discurso sus propios vicios. Como psiquiatra Espinoza revela dos situaciones: su cosmovisión conservadora, pero también las transformaciones culturales, vistas desde los extremos, como una parte de los traumas de una sociedad anómica, por el otro, el de una superioridad moral. Bajo esta concepción, el individuo tiende a levantar el gusto por la cacería de chivos emisarios, a sentir alivios autoengañosos al trasladar sus propias contradicciones a los

otros, amparados en un ejercicio narcisístico de rectitud y en criticar a los otros, fundado en lo apocalíptico:

*Buena parte del problema venía de esa sociedad que corría a su suicidio, que barría irresponsablemente los únicos principios capaces de mantener en su sitio a las mujeres. Abnegación, olvido de sí mismas eran palabras sin sentido, fidelidad, desinterés, las hacían reír. Antes al menos sabían levantar una familia, pero ahora así sería el desbarajuste* (Moreno, 1995, pp. 159-160).

Sus lexemas clave acerca del comportamiento de los otros se basan en la mentira, el fracaso, la exhibición y la pérdida de los valores.

La existencia constante de personajes femeninos simétricos conviene en mostrar gemelos femeninos o masculinos. En ellos el deseo cuenta tanto como la liberación. Ema, tras mirar a Salgueira (su viejo amor) cantar hace que aflore nuevamente el deseo. Mientras que en este se configura el dilema cantante/revolucionario/fracaso, en Ema se había constituido la contradicción deseo/femineidad/amor: “Y por primera vez se sintió deseada” (p. 157), que conlleva también la díada amar/morir. En realidad, esta contradicción estructural sucede a muchas parejas, pero en el sentido estricto del discurso del fracaso. Catalina de Espinoza llega a mirar al capitán Rouleau con deseo, como un

ejemplar sexual. Los recuerdos sobre sus amantes, a pesar del talante férreo de su esposo, no la amarran. Por ello los recuerda con doble deseo, mientras que “Álvaro (Espinoza) existía, existía de una manera intolerable” (p. 169).

El salón representa el espacio ecuménico de los deseos, de los esperpentos y de la esperpentización. Y como una parte de este, el juego del sadomasoquismo. Este es el resultado del dinero como uno de los acicates: la buena posición. Matrimonios por conveniencia, prostitución de alcurnia: Gerardo Urrega e Isabel de Urrega. Palabras como dignidad y destino, en realidad convocan destinos trágicos. Como Isabel, casada con un interiorano, “estaba condenada a atravesar la vida como un fantasma, y era fantasmal, además, ausente en su sonrisa bizantina, las manos siempre heladas” (1995, p. 183). Parecía, así, un personaje de novela victoriana pero con la tragicidad de un personaje gótico y el afantasmamiento de las pinturas pre-rafaelitas. Su apostura proustiana, por el contrario, es la contraparte de algunos personajes masculinos, llenos de contradicciones, pero cuyo fuerte sentido machista aflora contra “los diferentes”. Es el caso de Federico Aristigueta, hombre rico y signo del poder, en el que se conjugan arrogancia, “diabolismo saturniano”, “acompañado de un insolente destino” (p. 186), será cobrado por las palabras de Madame Yvonne.

### **Las contradicciones, metaficción y el reconocimiento del otro**

En este aspecto, Marvel Moreno ha planteado en esta narración, además, el discurso del otro desdeñado, desplazado de la sociedad, a través de la literatura que dice más de lo que menciona, que cuestiona y pone en escena los ideogramas de sí misma. Los personajes masculinos, a pesar de encontrarse en el lugar de lo políticamente “correcto”, discurren en proporción directa a sus contradicciones de época: contra el pintor drogadicto Tony Blanco, chivo expiatorio del mismo Aristigueta, que no osa ver en el otro sino la producción económica. Como Isabel de Urrega, Tony, según la mirada lúcida de Lina Insignares, “se había vuelto de una sensibilidad enfermiza”, y “todo le parecía despiadado”, “luz y oscuridad” (p. 188),<sup>1</sup> por lo cual había preferido vivir en una habitación pintada de negro. Disfranzarse de payaso triste contribuye a atribuir no solo a él sino a muchos de los personajes su real dimensión.

Poder/arte confluyen como un juego al que se agrega homosexualidad/racismo. Polidoro, que “era la imagen misma del resentimiento”, para Espinoza, Gastón Rouleau, Fernando Díaz y el izquierdista José, era el “enano negro y por añadidura marica” (p. 191). De la mayoría de los contertulios recibe lacerantes golpes

1. De ahora en adelante, se citará solo el número de la página del cuento, cuando sea necesario.

de desdén, especialmente instaurados por aquella (en palabras de Lina) “satisfecha conspiración de machos” (p. 193). Es una dimensión parecida a la que recibe Tony Blanco del mismo Aristigueta. La narradora pone en su focalización indirecta la palabra descalificatoria cuando entra Polidoro y uno de ellos “parpadeó de indignación”, y luego acota el mismo personaje: “Es un ultraje” (p. 193). Pero se sabe de quién viene el golpe provocativo (“la más intolerable”), de Aristigueta. Para el racional capitán Rouleau, provocó “una reacción mal-humorada” (p. 194).

Estos personajes amplifican, en el decir de Cros (1992, p. 108) que los actores del espectáculo del carnaval grotesco son siempre los mismos, renovándose en papeles similares, “figuras metonímicas” que, antes que nada, son figuras del desencantamiento, de la desentronización de lo alto y lo bajo.

En el discurso y mentalidad tolerante de Madame Yvonne, de lo abierto, en un mundo (o mejor, en una clase social neodarwiniana) donde la agresión es el primer escenario en el que se conjugan la conspiración, concurre, por el contrario, el reconocimiento del otro. En ella reposan las aristas humanistas de apertura, y pone en escena, al mismo tiempo, los ideologemas más importantes de este texto:

*Aquel rechazo a la homosexualidad, ella, Madame Yvonne, lo re-*

*sentía como un agravio. El mari-  
ca, el judío, la mujer, el negro...  
la bruja. Todo lo diferente, todo lo  
que con su existencia negaba el  
mundo que para su propia desdi-  
cha los hombres se empeñaban en  
prolongar. Un mundo que les daba  
el poder y los hacía infelices, que  
a duras penas si los dejaba vivir.  
Qué insensatez. Mil religiones, mil  
filosofías, siempre recorriendo con  
anteojeras el mismo camino, des-  
embocando inevitablemente en el  
mismo desastre (p. 195) (destaca-  
do agregado).*

Estas palabras podrían dar la dimensión fáustica de la narrativa de Marvel Moreno. En el espacio de las contradicciones de la naturaleza humana, para José el revolucionario, quien debía aspirar a un mundo de igual aún el homosexual no tiene espacio (“Mari-ca infeliz”, p. 197). Y a pesar de que el padre de Polidoro fue comunista, se pregunta: “¿Que comunista sería ese, capaz de engendrar un maricón?” (p. 198). Es el espacio de las contradicciones para encontrar un chivo emisario, cualquier nombre que tuviera.

En esta lucha de los contrarios ocupa un lugar importante Alba de Rocanís, pues ella maneja el discurso de la mujer de acción. Dama adinerada que contribuye en las tareas de apoyo de una iglesia de los barrios del sur, al contrario de su esposo, Alfredo Rocanís, un industrial reconocido, tiene en ella una pareja irónica, paradójica,

que no le gusta que se encuentre en labores de servicio social para las clases más bajas, en el dispensario. Ella, inclusive para el mismo cura que ayuda, realiza una actitud que se sobrepone a las mismas intenciones de él: “usted es más atea que yo, pero quizá mucho más cristiana” (p. 199). En la política o en cualquier tema, Alba de Rocanís podía entenderse con Lina Insignares, pero no en la praxis, pues para Alba se “había vuelto demasiado intelectual, tenía dudas, le buscaba cinco patas al gato” (p. 199), mientras que ella, con más satisfacción, podía afrontar la revolución sin resquemores y unirse a ella.

Como se trata de autocuestionarse aún en los planos extraliterarios, en una vuelta de tuerca, más cerca de las estrategias metaficcionales posmodernas, Marvel Moreno, páginas atrás, ha puesto en duda ideológica, a través de Mario Salgueira, el propio pensamiento de la autora y expuesto una crítica al papel del intelectual. Pero primero, José, el mesero, se ha referido a “los burgueses y sus idiotas mujeres” (p. 149). Más adelante, Salgueira, necesariamente, más tendiente a la acción, quizá pensando como el escritor Plinio Apuleyo Mendoza frente a la revolución cubana, después de su desengaño, observa:

*Todos los políticos, todos los escritores que surgían de la clase media caían de un cierto modo en sus manos. Incluso si a un nivel emotivo se mantenían fieles a los*

*principios de la revolución, trataban de mimetizarse con la burguesía adoptando inconscientemente sus valores. Haciendo lo posible por su aplauso, su aprobación. Y para este fin, nada mejor que las burguesas. Sus mujeres, sí [...] (p. 153).*

La novela toda es acaso la muestra más fehaciente de ello. Y para Marvel Moreno representa una respuesta paradójica: esta soy yo, burguesa, pero quiero ir más allá (la literatura de Marvel Moreno encierra, en ese sentido, desde el punto de vista): la intelectual crítica que llega a convertirse en irónica: su paso va, si tomamos las categorías de René Girard (1984), de la *mimesis de apropiación* burguesa (se puede pensar todavía en una Lina Insignares contradictoria, antes de irse a París) a la *mimesis de oposición* (especie de Salgueira que se convierte en la escritora Marvel Moreno) alejada, exiliada del mundo concreto, que enfrenta y plantea un modo de pensar más alejado, más reflexivo, pero se convierte, también, en una tarea de la deserción. El aparato ideológico que la amarra, el arte, es su arte reflejo. Su verdad. Representa una *mimesis estética, educacional* (Girard, 1984) de lucha contra los viejos modelos de la burguesía individualista.

Aún más: Marvel Moreno ha puesto el reconocimiento del otro en boca de Madame Yvonne una respuesta más concreta, de mayor sentido humano: una primera, aquella que, cuando

ebria, ama sus “amigos”, a su gente, su gran familia. La ebriedad representa el camino, verdad de la plena lucidez. La champaña es el catalizador para decir “su verdad” (bajtiniana). Ha descubierto, ha encontrado en su segunda fase, que Polidoro, como “ser andrógino del corazón”, es el reemplazo de los hombres extremos que se encuentran en la fiesta, de los capitanes desdeñosos, y quien, desde su humildad, daría una “relación más humana entre los hombres”. Su respuesta a Gastón como personaje reaccionario presenta una respuesta al público lector, una respuesta metaficticia y autorreflexiva acerca de la labor de la literatura: ser personaje (escritura) expiatorio y chivo emisario,<sup>2</sup> lo cual será cobrado. Madame Yvonne le responde al francés, cual Marvel Moreno a un lector:

– *En el fondo, Gastón –dijo–, uno se transforma en el personaje que lo ayuda a vivir* (p. 197).

En este espacio autorreflexivo, el personaje es inmolado, crucificado. Madame Yvonne, en plena ebriedad (lucidez), se encarga de denunciar a algunos de ellos. Pero antes, tras la

mirada de lo auténtico, de lo egoísta, pero, en fin, de lo más humano en Madame Yvonne, tras otros tragos más, descubre lo humano de esos seres: el alcohol es la llave armónica, revela el perdón, la conciliación. Es una forma, dice ella, de “abrir la puerta y descubrir a qué juegan cuando están solos. Tanto escamotearse, tanto inhibirse para que la vida se redujera a eso, tener derecho a ir al Patio Andaluz” (p. 206). Sin embargo, su felicidad plena la consigue tras otra copa de champaña, en la que descubre la fugacidad, el abismo, la (nueva) otra verdad. Acaso el momento de la ebriedad (literaria, de Marvel) consiste (para la narradora y) para M. Yvonne en el momento más importante de la noveleta, el tono moral, existencial, la línea cosmovisiva, la esencialidad del relato, y de los otros textos que se analizan aquí: “La vida huyendo en cada palabra no dicha, en cada deseo no realizado. Ese mundo que ella imaginaba oyéndolos hablar, puro cuento. Hueco y triste. Triste. Se miraban sin verse, se hablaban sin oírse, estaban solos” (p. 211).

A continuación sigue la picota para Tony, Aristigueta, Espinoza y la catilinaria de esa “ciudad que nadie sabe cómo apareció a la orilla del río”, llena de mosquitos, de goleros en vez de pájaros (p. 215). Todos los concurrentes sienten placer con esas palabras de denuncia. Es la despedida y ajuste de cuentas de lo que sentirá y llevará Lina Insignares tres años después de irse a París, según se lo pronostica

2. F.K. Taylor y J.H. Rey han desarrollado una investigación denominada “El tema del chivo emisario en la sociedad y sus manifestaciones en un grupo terapéutico”, el cual será utilizado en algunas secciones de este trabajo (consultado en <<http://www.psicologiagrupal.cl/documentos/articulos/chivo.htm>>). A la luz de esa investigación, combinada con la propuesta de Edmond Cros hubiera nacido un análisis más complejo, y se desarrollarían elementos que Cros no contempla en sus dos últimos libros.

Madame Yvonne. Ese es el momento de la recopilación profunda de la “estructura de sentimientos” (Raymond Williams, 1997) que realiza Marvel Moreno, y es la expulsión de M. Yvonne mediante la fuerza pública del Patio Andaluz.

### **De chivo emisario a chivo expiatorio**

El lanzamiento de Madame Yvonne, en este desquite oficial de los retratados, de los vilipendiados invitados del Patio Andaluz, se constituye en una combinación de chivo emisario con chivo expiatorio. En el espacio asociado a la Unión, a la Fiesta, la Verdad representa un Mal. M. Yvonne, depositaria de los Secretos de los Otros los ha traicionado. Ella representa el inconsciente colectivo de la burguesía, una vicaria de sus silencios y suspicacias, de sus terrores, una pitonisa pagana, un chivo emisario que lleva y trae información que genera alianzas (o como en este caso, las pone en escena). Con su saber de los secretos, de vidas viciadas, de los pecados de los otros, pretende, sin embargo, enmendarse y vivir dignamente a través de su expiación. Pero por esa misma razón, desde un remanente religioso, que también contiene una vergüenza social (la de ellos), es expulsada, y por efectos traslaticios, convertida en chivo expiatorio. Sobre ella han caído la culpa y la degradación. Desde la versión psicoanalítica, se ha hecho depositaria de los aspectos negativos de su “Familia”, de sus hijos. La expiación

de los otros le corresponde a ella. La inocencia es mancillada con (por) la culpa de los otros. La agresividad y el carácter punitivo no se cumplen completamente, porque detrás de las palabras se encuentran acogidas en parte. Girard cobra más sentido aquí cuando indica que “*cuando las comunidades arcaicas entraban en crisis se volvían violentas, expulsando (eliminando) así al supuesto causante del desorden*” (1986, p. 23). Por ello se trata de un castigo sustituto, blando, pero que no se sabe (o se intuye que sí) si será un exilio definitivo, el olvido total. No obstante, Cros (1992) destaca que en el texto cultural del carnaval, el chivo emisario, inocente pero sacrificado, es santificado en medio de lo relajado, siendo designado como una especie de Cristo que ha luchado contra el Mal (p. 115). El salón de bailes puede verse como una especie de purgatorio inquisitorial donde se presenta un auto de fe público, pero antes que nada en un autillo, al que solo entraban personas autorizadas a un determinado recinto. El carnaval, metonímicamente, como se verá en los otros dos textos analizados seguidamente, se convierte en un espacio de culpabilidad tribal transferida, ya sea social, o políticamente (a Salgueira, Osorito u otro familiar en *El desertor*, o Villalba padre a su hijo, en *El cadáver de papá*).

Pero por una combinación del arte, porque la literatura es el arte de la transferencia y del birlibirloque, Yvonne, expulsada de allí como chi-

vo emisario y expiatorio, trasladará su papel de contadora de las vergüenzas a Lina. A través de una prolepsis y de una conversión de la dilapidación como memoria, Lina recreará a través de Marvel Moreno lo “sucedido”. La memoria ficticia se convierte en un juego de espejos, en juego cultural, en retrato, muchos años después, del sujeto cultural, y el texto literario, como proceso de producción de sentidos, crece como dimensión ideológica, como “retrato de grupo con familia” (a la manera de Henrich Böll) o, en el sentido freudiano, como liberación de la “novela familiar del neurótico” que ha dejado atrás la autoridad de la familia, o mejor, de su clase social, para optar por la socialización, por una apertura al mundo.

Si la literatura es la representación de los infiernos, en esta novela corta, en la óptica bajtiniana, se cruza el carnaval como un banquete, con sus groserías e imprecaciones. Descenso y ascenso, la laceración de los cuerpos, desnudados en sus oscuras situaciones humanas, acercan el infierno en varios sentidos: al de lo humano, al de lo material, al de la explosión de la estructura de sentimientos, con sus hábitos escondidos. La sociedad muestra los cuerpos grotescos que lo integran, sumergidos en fétidos pantanos, sometidos a infinitos suplicios (Bajtin, 1987, pp. 9-10). La ruptura social, su monstrificación grotesca, revela la relatividad de las verdades y de las autoridades dominantes. Ruptura y desubicación conllevan el cuestionamiento del (desde el) lenguaje.

### ***El desertor y Salgueira: revolución y exilio interior***

La pregunta con que comienza el relato *La noche feliz de Madame Yvonne* es central: “¿Dónde demonios estoy ahora?”, y es la misma que se plantean algunas novelas del expresionismo alemán. Madame Yvonne quiere ubicarse, pero su desubicación tiene muchos matices: socioeconómicos, personales, identitarios, de autoexilio. Más que todo, el sentido de la narración se desplaza hacia otra pregunta: ¿quién diablos soy ahora? Su comentario al capitán Rouleau complementa su pregunta: “Hay gentes que no tienen historia” (2010, p. 137). Se trata, si se quiere, también, de desplazamientos. El Patio Andaluz representa el espacio de un primer carnaval en el que, a pesar de las máscaras, la mirada literaria se eleva como estrategia socrática y registro narrativo, de sus “amigos”, de sus clientes consultantes en Siape. Ella, resultado de la necesidad de los otros por ser escuchados, había desarrollado un “sexto sentido”, había logrado esa “función (que) crea al órgano: así de simple”. La apertura del análisis lo abre Rouleau, cuando le dice a Madame Yvonne:

– *Vamos a ese patio de lo que sea – dijo–. Yo la invito* (2010, p. 142).

Madame Yvonne difracta su mirada y sus “amigos” burgueses, sin embargo, son retratados en sus fracasos: los revolucionarios (José y Salgueira), viviendo vidas de otros; Guillo, traicio-

nando los esfuerzos de su tía Amalita, metido en la guerrilla; el ético Mario Salgueira siempre enamorado de una burguesa, Ema de Revollo, y viviendo a costa de su amante; el lúcido y racional, pero conservador Rouleau (“Pero no dejaba de ser divertido, reflexionó, la burguesía de la ciudad a merced de los hombres que se proponían dinamitarla”). En ello coincide con la percepción de Madame Yvonne sobre Salgueira:

*partida de alocatados buscando una mala hora bajo la influencia de Salgueira. De él había venido la idea de terrorismo activo, convirtiendo la casa de la niña Amalita Suárez en arsenal [...] La culpa la tenía Salgueira, ese chiflado [...] Salgueira era un conspirador nato* (pp. 147-148).

En estos revolucionarios surgen iguales las contradicciones. Marvel da cuenta de ello, en igual sentido que los espejos literarios siguen en su literatura difractados. La mirada del otro representa la mirada de aquellos que repiten la ideología conservadora, reaccionaria. El lenguaje de José y Salguiera hacen parte del vocabulario de los integrantes de grupos armados de los años 70 (y que 30 años después continúan igual): compañero, cuadro, auténtico. José, perseguido por los racistas compañeros de trabajo, sin embargo, es un machista que no estaba “para reparar en los burgueses y en sus idiotas mujeres” (p. 148). Persigue ser “auténtico”, e ideológicamen-

te lograr su consiguiente autenticidad revolucionaria, sin embargo, cuando ve a la burguesa vestida de trapeceista (Ema de Revollo) con flores en el pelo, todo pensamiento desapareció de su mente, “se quedó embobado” (p. 152). La capacidad traslaticia de la narradora permite la mirada sobre el supercrítico Salgueira, quien ve en José, “un cuadro atolondrado”, enredado (como Ulises con las sirenas) por el “encanto de las burguesas”. Y es en este momento donde se acrecienta el contraste entre el deber ser (político) y el deber hacer (del corazón). Surge en él el discurso ideológico del desprecio y el rechazo (de ella).

Simetría y repetición, hipocresía y control se observan cuando José procura esconder su ira luego de que le llenaran la boca de confetis pues “un verdadero revolucionario sabía dominarse a sí mismo y someter los rencores personales a las necesidades de la causa” (p. 152). Se perfila simétricamente con el pensamiento de Salgueira, quien ve en Ema de Revollo –especie de Ema Bovary pragmática del siglo XX, capaz de cambiar a Salgueira por su esposo burgués– como “el prototipo mismo de la mujer desdénosa y convencional” (p. 153). En realidad, Ema ha sido un viejo amor de Salgueira, conformándose la relación de amor burgués/revolución/frustración, terminando esa relación por diferencias ideológicas irreconciliables: “Vio todo eso [el matrimonio de Ema] y no sintió nada. Desprecio, quizás desprecio y la impresión de

haberse desprendido de algo, de haber un paso hacia adelante” (p. 155). Sin embargo, el revolucionario deja correr el orgullo machista con otra mujer:

*Una semana más en sus trece y Grecia vendría a rogarle que regresara a vivir con ella. Y esta vez se mostraría intransigente, no más historias de celos con las compañeras, no más exigirle que se quedara de noche en la casa [...] ¿Quién iba a sospechar del amante de una mujer de siete hijos?* (p. 155).

En Salgueira existen vínculos jerarquizados entre deseo (lo secundario) y acción política (lo principal), privilegiando claramente a esta última. Esta separación absoluta entre estos dos órdenes (el de la política/ el del placer), significa también la reducción burguesa de los objetivos de vida. La construcción del individuo revolucionario. Conformarse en lo subjetivo. Marvel Moreno dibuja con mano maestra la subjetividad y los cambios de Salgueira. Se trata de mostrar su desarrollo performativo, la adquisición de su personalidad revolucionaria. En este sentido, Althusser ha señalado cómo la ideología se mueve de manera persistente y disuasiva como aquel agente que tiene por función la construcción de los individuos concretos en sujetos, sin que estos la asuman de manera consciente y, por tanto, consecuente. Uno de los efectos de la ideología es la negación

práctica por parte de la ideología del carácter ideológico de esta. Por eso, para el autor, la ideología no tiene un afuera (Althusser, 1988).

Desde este plano y de manera parecida Plinio Apuleyo Mendoza logra conformar de manera relevante la personalidad de Osorito en su cuento *El desertor*. Si Salgueira es visto solo en el Patio Andaluz, mostrando sus delirios amorosos, pero es sacado de allí en un salto analéptico para mostrar su transformación en Cuba, los otros personajes son mostrados como el resultado de la más pura individualidad, de su entorno y de su propia ideología de clases, de manera que, en realidad, como sujetos, Marvel Moreno hace que marchen solos sin preguntarse demasiado a dónde van. Este “marchar solos” es el proceso elemental que reproduce la ideología dominante en el seno mismo del movimiento social, este “marchar solos” incluye lo que Althusser explica:

*[...] el sujeto actúa en la medida en que es actuado por el sistema [...] la ideología existente en un aparato ideológico material que prescribe prácticas materiales reguladas por un ritual material, prácticas estas que existen en los actos materiales de un sujeto que actúa con toda conciencia según su creencia* (Althusser, 1988, p. 50).

Salgueira y Osorito hacen parte de una toma de conciencia, también, radical. Solo que para mostrar tales con-

trapunteos, Mendoza ha dedicado en su cuento solo dos personajes: el uno, a través de una crisis existencial, el de la insatisfacción de Andrés Aldana, abogado exitoso que no encuentra respuesta a sus contradicciones, a su tragedia de burgués exrevolucionario, que alcanza su punto más culminante cuando se le anuncia que Ramiro Osorio, un antiguo empleado, se halla a punto de morir, en los días de las carnestolendas, y sobre ello piensa: “Carnaval. Mala época para morirse, pensó Andrés. En su imaginación vio un féretro seguido por comparsas enmascaradas”, imagen que también se repite en la novela *El cadáver de papá*, de Manrique Ardila.

El cuento de Mendoza narra, en capítulos alternados, la relación entre Osorito, hijo de Ramiro Osorio, un abogado retirado que trabajó para Aldana. Osorito, un “cuadro” urbano de la izquierda, distanciado de su padre, busca constantemente apoyo económico en Andrés, sin que su padre lo sepa. Este es un cuento sobre los roles, el arrepentimiento, y al mismo tiempo un recorrido por el devenir de la subjetividad de los dos personajes, subjetividades que se constituyen performativamente por múltiples aristas, que no pueden reducirse a la sexualidad o a la política, sino que presentan una gran complejidad como sujetos en un momento culminante de(s) la historia(s). No obstante, la focalización ejercida desde Andrés conlleva una mirada parcializada que lo acerca más a las contradicciones de la época.

Ante estas circunstancias históricas y literarias, Ángel Rama, en su artículo *De García Márquez a Plinio Apuleyo Mendoza* (1978), a este respecto ha indicado algo que puede aplicarse a Moreno, Manrique Ardila y Julio Olaciregui:

*En Mendoza se ha producido el cambio que ha vivido Colombia bajo las décadas de la violencia: ya no puede construir la novela a partir de la vida pueblerina y hasta la misma concepción de “pueblo” parece incomprendible, debiéndose trabajar en cambio a partir de la ciudad, provinciana o no, con su más complejo sistema de relaciones, su grado de sofisticación mayor y una pluralidad de planos e historias (p. 20).*

Los personajes de Marvel Moreno aspiran a la repetición, a establecer constantemente su identidad en un marco cultural que se refiere al sujeto cultural expandiendo sus conveniencias y desavenencias (en carnavales), pero sobre todo su afirmación. La solidificación de las normas sociales es el único modo de seguir existiendo. *La noche feliz de Madame Yvonne* es una *nouvelle* de la reafirmación, de los roles, de las ideologías. El carnaval es el espacio de la contradicción de los roles, de las envidias, de poner banderillas al otro, de encontrar chivos emisarios para escapar a las propias culpas, sin embargo, con la expulsión por parte de la autoridad más oficial, el gobernador, se reitera la unión de

los “ofendidos y humillados” adinerados. Puede registrarse, entonces, que ellos encarnan una coreografía de la destrucción coyuntural, pero que se unen nuevamente mediante la defenestración cuando las identidades sociales sufren atentados en su devenir.

En *El desertor* se observa una simetría de roles: Osorito representa el revolucionario en tono menor que va encontrándose a sí mismo, mientras Andrés revela una constante pérdida de autenticidad, en la que más adelante se va encontrando con el otro. Mientras Osorito comienza a militar en el ELN y a vivir “con una cualquiera”, según le grita el viejo Osorio padre (1979, p. 22), Andrés va subiendo en la escala social. Realmente es un desarrollo isomórfico el de los dos personajes principales. Osorito empieza a realizar los atentados que aún Salgueira no puede. La proyección práctica es más abierta. La autenticidad se expresa en varias contradicciones principales: Ser y no ser, hacer y ser, deber ser y hacer. Ambos revolucionarios practican una “mística cerril”. La focalización en Andrés podría yuxtaponerse a las creencias posteriores a los cambios ideológicos del mismo Plinio Apuleyo Mendoza: “Acaso siempre había ocurrido así, las revoluciones en su más remoto punto de partida empezaban con pobres diablos jugando a la revolución” (1979, p. 30). Este es un relato también sobre el destino y las acciones que tienen (o dejan de tener) sentido. Acaso los años 70 preguntaban con más ahínco, o como la

pregunta de M. Yvonne, cuál era el lugar en que se encontraban todos.

Venido del interior del país, luego de huir de los asesinatos ocurridos allí perpetrados contra los grupos de presión y campesinos del Tolima que apoyaba y asesoraba, Andrés Aldana ha venido a Barranquilla, a huir y buscar trabajo donde el gordo Ugarte, un viejo compañero de escuela. Lo que sigue es una larga amistad y el aburguesamiento consiguiente de Andrés. Las visitas de Osorito conllevan una reflexión, una revisión personal y una defensa del espacio social conseguido. La “nouvelle” sostiene así una tensión entre la fijeza y el movimiento de las identidades, un diálogo producido por un sujeto dividido, pero a la vez uno. *El desertor* es una noveleta que juega más con las simetrías, mientras *La noche feliz de Madame Yvonne* gravita en las disimetrías de sus personajes. Andrés representa el tiempo “revolucionario” ya ido, a cambio de una ideología aburguesada; Osorito, el futuro, el de la revolución. Osorito representa el carácter paródico del que fuera en un tiempo Andrés. Los diálogos que sostienen simulan un diálogo socrático pero su sentido se ilumina como un sendero de iluminación para Andrés. Su búsqueda es existencial, y el carnaval representa una profundización en su sentido de vida: “Al pensar en el viejo (Osorio) (sintió) la sensación de larga vida e inútil, de vida sin sentido” (1979, p. 111). Pero en realidad, ambos protagonistas se encuentran oprimidos. Sus roles los

abruman. Hay un momento de identidad y de incertidumbre en ambos. “Comiendo juntos, debían tener el aspecto de dos viudos melancólicos del poder” (p. 97).

Dice Andrés, en ese diálogo socrático:

- *Objetivamente soy un burgués. Pero sigo creyendo que estos países no tienen más salida que una revolución. Todo lo demás es humo.*
- *Correcto, compañero* (p. 92).

El diálogo encierra una doble vía: el lenguaje representa la escenificación de la vida, pero también su contradicción. Las contradicciones ideológicas de Andrés son también existenciales. El lenguaje y pensamiento del pequeño burgués, arrojado de la mentalidad conseguida en varios años, al discutir con Osorito expone un lenguaje simplificado, como el de su propia vida, y, además, el de revisar aquella cartilla de marxismo elemental. “Tenía la impresión de hallarse de nuevo en los prados de la universidad, discutiendo sobre las condiciones objetivas y las condiciones subjetivas para la toma del poder, todo aquello le parecía tan estéril, le parecía absurdo que Osorito no lo viera así” (1979, p. 93).

En el fondo ambos son exiliados de sí mismos: ambos han dejado a sus mujeres, luchan por unas ideas que a veces los expulsan de sí mismos. Existe mayor certidumbre en el revolucionario, quien ante la presión que ejercen

las autoridades decide irse al frente rural. Quizá los ideogramas de este cuento (que para el caso de *La noche feliz de Madame Yvonne* pueden ser los mismos) son aquellos que aplica Paul Ilie sobre la semántica del exilio, cuando concluye que “la separación de individuos de su nación puede adoptar múltiples formas: *separación voluntaria, expulsión, autoexclusión temporal, separación, marginalidad, desplazamiento del centro...*” (1981, pp. 9-10) (destacado agregado). Este marco semántico del exilio interior permite analizar formas de la marginalidad como constituyentes de una experiencia exílica, lo que implica una ampliación de la experiencia de violencia política como premisa del exiliado (como expulsado, perseguido, trasplantado) a una experiencia política de post-nacionalidad. Así, Andrés (como muchos de los personajes de la *nouvelle* de Marvel Moreno, especialmente Yvonne o Lina, en el momento culminante expuesto atrás, o en la novela de Manrique Ardila su personaje Villalba), piensa en su autoexilio en el carnaval:

*De repente, sintió que un sabor amargo le subía a la boca, como bilis. Nadie parecía entender a nadie, pensó. Todo el mundo está solo. Había zonas de contacto superficial, pero aparte de esas zonas delimitadas se abrían para muchos grietas profundas hacia el vacío [...] Bastaba un domingo, bastaba el hueco de un carnaval en la trama de los días, para sen-*

*tir aquel vértigo increíble. Y siempre, siempre, un para qué, un qué sentido tiene esto, girando sordamente en su cabeza* (1979, p. 108) (destacado agregado).

Madame Yvonne, Lina Insignares, Polidoro, Salgueira, José, Tony, hacen parte de esa experiencia que se edifica alrededor de la propia marginación del sujeto cultural, que, como el Estado o la región, o la ciudad, silenciosa, tiene pocas alternativas. Por ello, el último pensamiento de Andrés, antes de pensar en el suicidio, en medio de una inhalación de marihuana, como medio liberador y experiencia curiosa de grupo, fue:

– *Hay que irse de esta ciudad, Paula. Un lugar donde se respire mejor [donde...] Las palabras no sirven. Siento cosas que bullen por dentro pero no puedo sacarlas [...] Un sitio donde tú seas tú* (p. 119).

El carnaval mismo y la ciudad son una muestra constitutiva del autoexilio: si bien para Salgueira el carnaval es el *culmen* de la sordidez burguesa, para Andrés Aldana, “Era tan fácil dejarse ir a la deriva” (1979, p. 37). Así, ante el paisaje de borrachos y confetis tirados en carnaval “No parecían alegres sino cansadas” (p. 70), o “siempre suena el mismo ritmo musical” (p. 73). El viaje es, como estas situaciones escépticas, órfico:

*Cruzaba ahora un suburbio crepitante de cantinas. Aquella era*

*la ciudad pobre: calles de tierra, cantinas, enjambres de insectos revoloteando en la luz de unas bombillas que apenas se alumbraban a sí mismas; una ciudad africana, desolada en medio de su estrépito. Atraía como la manigua* (1979, p. 75).

La muerte del viejo Osorio se roza, se implica, con la muerte del viejo Villalba, en *El cadáver de papá*. El estertor de los protagonistas se traslada de un texto a otro. Ser y no ser, es la pregunta. La identidad o la pregunta délfica acerca aún más a los personajes principales Andrés y Villalba.

### ***El cadáver de papá: cita en el infierno***

*...a cadí come corpe morto cade*  
Dante, *Commedia*

*Así hablando un espíritu, el otro tal gemía,*  
*y con tan hondo llanto, que me trae*  
*Piedad inmensa a extremo de agonía,*  
*y caí como cuerpo muerto cae*  
Dante, *La Divina Comedia*

*El cadáver de papá* sigue el *dictum* borgiano que reza: “Cada uno se define para siempre en un solo instante de su vida, un momento en el que el hombre se encuentra para siempre consigo mismo” (1982, p. 25).

Cuando Villalba llega a Barranquilla para asistir a la agonía y muerte de su padre, un destacado comerciante (y

narcotraficante) de la ciudad, de alguna manera hace suyas también las palabras de Dante cuando en *La Divina Comedia* (2000, p. 13) en su Canto I indica que “A mitad del camino de nuestra vida / extraviado me vi por selva oscura”. Villalba, una especie de judío errante, con 30 años de edad, ha acudido en una primera demanda a casarse con (su) Beatriz. Las “simetrías y leves anacronismos” (Borges dixit) son significativas pues él se ha convertido en su Virgilio y Dante al mismo tiempo, que no quiere asumir su papel incómodo de burgués en una sociedad que no ve con buenos ojos al extranjero, gringo, el otro. De igual manera, Andrés Aldana se siente fuera de esa ciudad, de ese carnaval.

*El cadáver de papá* es narrado por un personaje identificado como Villalba, señor o doctor Villalba, especie de despersonalización analógica que más tarde se convertirá en una resignificación social. En el tono de cinismo desesperanzado se presenta un cruce intertextual con *El extranjero* de Albert Camus, lo cual hace pensar en ambas novelas en que no importan las consecuencias delictuosas de los protagonistas sino el estado de liberación que consiguen. Se trata, si se quiere, de un estado de insubordinación moral, una revuelta contra la existencia adocenada y una regeneración en el sentido exotérico, transformación de una caída cuya transgresión da paso a un nuevo camino, la transformación de Villalba a la vida. Con ello, tras la muerte de su padre, siente que “Una

extraña, indefinible simplicidad me invade. Es como si hubiera logrado el más grande anhelo de mi existencia” (1978, pp. 27-28).

Lo que da un particular accionar, una conciencia indolente y sin compromiso, es la propia castración del personaje, cargando, por cruces y simetrías, alternativamente, complejo de Edipo o de Electra, ambigüedad que lleva a estos tres personajes a mostrar una indolencia claustral, monjes estoicos cuyo escepticismo nihilista conlleva su exilio y comportamiento asocial. Como en el caso de Villalba, ambos escritores revelan la máscara e hipocresía y el sinsentido de lo absurdo del individuo en una sociedad ladinaamente coercitiva. La vida de Villalba representa una versión ampliada de la de Aldana.

La vida de Villalba escenifica la discordancia entre la indiferencia paternal y el desamparo vital. Villalba, como hijo expósito, ha sido exiliado por su padre, de su tierra, de los sentimientos, y con Beatriz, conforma una pareja simétrica con relación al desamor y al dolor. El balance que se hace Villalba, a mitad del camino por la selva oscura de sus contradicciones, como el *Ulises* joyciano, o *Veinticuatro horas en la vida de una mujer*, de Stefan Zweig, se condensa en un día, dándose en ese lapso el develamiento y reconocimiento de una vida –de sí mismo–. Si en Joyce se presenta Dublín la dispersión narrativa mediante diferentes estrategias, resultado de la

resurrección geográfica emocional y de unos personajes ciudadanos, en *El cadáver de papá*, la ciudad aparece como una conformación anómica unificada por el carnaval que representa el ejercicio, la libertad exacerbada, un delirio surrealista que el narrador, extranjero de sí mismo, no entiende. Villalba vive en un constante (auto) exilio no solo geográfico sino mental, que encuentra su centro en la muerte del sátrapa, del otro opresor, su padre, y la ciudad es el marco de esa celebración personal encuadrada en una más abierta.

Para Villalba la ciudad es un vía crucis en diversas escalas de horror: una primera, purgatorial, en la que el hijo expósito lava negativamente sus “pecados”, contraviniendo los íconos cristianos de no matar y de amar a sus padres por sobre todas las cosas. El desapego, el desprecio del personaje por cada ícono de la cultura católica –sin mostrarlo de manera evidente– no es más que una muestra de la transgresión de los viejos valores, de la hipocresía de su padre, de la muerte como confrontación, diálogo y nuevo proyecto de vida. Edipo encadenado, pertenece a la estirpe de los cainitas.

La visión exílica de Villalba manifiesta su incompreensión acerca de su propia identidad: visión clasista y de extranjero, observa como Meursault a Argel, a “la mitad del trópico” (1978, p. 14), como una tierra dispuesta “a cocinarse y a podrirse en el calor”, como en igual sentido señalan tam-

bién Héctor Rojas Herazo en *Respirando el verano* o el García Márquez de *La hojarasca*. Desdén racial, geográfico, desapegado de su padre, asume la muerte de igual forma, “como si la muerte de un anciano no fuera la cosa más natural”. Villalba acota: “Es extraño estar al lado de un moribundo, de mi padre, y sin embargo, no sentir nada” (Manrique, p. 21). Sus mundos clausurados en sí mismos, cierto egocentrismo y buena dosis de cinismo no reconocido, convienen en retratar el desconuelo del hombre contemporáneo.

Para Villalba el carnaval constituye una celebración cultural que coincide con su propia celebración personal, su exaltación y encuentro consigo mismo. Hijo de segunda línea, enviado a Estados Unidos para estudiar (para hacer “desaparecer” el pecado del hijo ilegítimo), reconoce, no obstante que una muestra negativa de “lo que los padres debían proporcionarle a sus hijos” (1978, p. 23). Su regreso a Barranquilla representa un momento de inflexión explosiva y erótica. La muerte de su padre conjuga la tríada amor-eros-muerte, o mejor, desilusión-dolor-pasión, o también, exilio-dolor y afirmación de sí mismo, y que en términos generales, resume las coordenadas poéticas de Manrique Ardila. El carnaval y lo personal se cruzan en un rito microcósmico, y es en la fiesta carnostoléndica donde el retorno o el triunfo de lo atávico se concentran a través de diferentes fases en el protagonista: las relaciones

homosexuales, el disfraz, la simulación de ser mujer, escarnecer a una prostituta, cimas transexuales de la liberación. Ruptura, vida alternativa, ambigüedad y lo grotesco, conllevan la degradación, la caída y el goce, formas exaltativas de la disolución y la afirmación.

El carnaval, espacio microcósmico del yo, puede observarse en un poema del mismo Manrique, “El sótano”, que “es una tumba” (1976, p. 25). Como analogía de las carnestolendas, representa un universo sincrético y siniestro del alma —y la cultura. La mirada del pseudoextranjero combina lo telúrico (calor, obsesivo calor) con lo urbano monstruoso, una geografía emocional entrópica con la subversión (continuación) cultural. El carnaval, al igual que en “El sótano”, es un “cuarto oscuro / como cualquier infierno, como cualquier / infierno, está habitado por recuerdos” (1976, p. 26). La estadía de Villalba, entre el espacio público y el privado, da cuenta, sin embargo, de una visita a los no-lugares, espacios coyunturales para el extranjero, de visita pero vistos desde un recuerdo lejano en cuya geografía se accede a una serie de escalas hacia el deceso, hacia la liberación. Analogía tremendista, el alma, la ciudad, su carnaval y el cuerpo, dialogan e interpenetran sus sensaciones, su dolor en los fructíferos años 70 para Manrique Ardila, de donde surgen estas obras. Es un mundo donde Blake aparece y desaparece alternativamente para expresar un mundo demoníaco y perverso,

so, transfigurado en un carnaval que media entre la caída y la resurrección. Así, la escalera en la clínica donde se encuentra el padre de Villalba se relaciona con un oscuro anfiteatro reducido y una “sala a oscuras” (“*darkness parlor*”: Frost), que prolonga sus escalas a la ciudad, al carnaval, como un rito purgatorial y purgativo.

La ciudad representa también un espejo del exilio y del peregrinaje, del mal y de una mala conciencia edípica, de una infancia en la que el pasado es la única esquina del paraíso, lugar de lo extraño y lo familiar. La memoria juega como una raedera que habilita el edén de la costa Caribe colombiana, la cual ilumina el espacio doloroso del presente. Historia doble: infierno y paraíso, fuga y salvación, un viaje órfico de internación y extrañamiento, *El cadáver de papá* se consolida como la novela de la incomunicación y el desamor, pero también, como en Proust, la historia del tiempo recuperado, tiempo ralentizado, donde “algo se ha consumado [...] y está a punto de comenzar” (p. 125). Es la rutina de un viejo Ulises, de un Orfeo, que en la siguiente novela encuentra su diosa del Infierno.

Marvel Moreno, Plinio Apuleyo Mendoza (solo por *El desertor*), Manrique Ardila, como José Félix Fuenmayor (*Un viejo cuento de escopetas*), los cuentos de Néstor Madrid-Malo *Domingo de carnaval*, y de José Francisco Socarrás, *Al tercer día del carnaval*, *La noche feliz de Madame*

*Yvonne*, de Marvel Moreno y las novelas de Hipólito Palencia, *La última Batalla de Flores*, *Una pasión impre-sentable*, de Lola Salcedo, *Señora de la miel*, de Fanny Buitrago y *Disfrázate como quieras*, de Ramón Bacca, pertenecen a la estirpe pesimista que exalta la otra mirada, porque lo que importa de la fiesta es su capacidad de revelación y muerte. Pero la literatura, para resurgir de sus cenizas, se resuelve en varias esferas, y, como en el poema de Emily Dickinson (1994, p. 129), recorre los “profundos pasadizos / [que] se esconden en el alma”.

### Bibliografía

- Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos / Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bacca Linares, R. (1998). “Aproximaciones a la literatura del carnaval”. En *Escribir en Barranquilla*. Barranquilla: Ediciones Uninorte.
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Bolaño Sandoval, A. (2006). “Inferno, tiempo e historia: la narrativa purificatoria de Jaime Manrique Ardila”. En: *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*. Universidad del Atlántico. v. 4, fasc. 4. pp. 116-138.
- Castillo Mier, A. (1995). “Literatura y carnaval en Barranquilla”. En *El Heraldo Dominical*, Nos. 746-747. Febrero 19 y 26, pp. 12-13 (Primera parte).
- Castillo, A. (1995) “Literatura y carnaval en Barranquilla”. En *El Heraldo Dominical*, Barranquilla, 8 de marzo, p. 12. (Segunda parte).
- Dickinson, E. (1994). *Poemas*. Barcelona: Juventud. Trad. M. Manent.
- Fajardo, C. (1997). “Nadaísmo y postnadaísmo. Una modernidad a medias”. En *Magazín Dominical El Espectador*, pp. 10-12. Noviembre 16.
- Frazer, J. (1981). *La rama dorada*. España: Fondo de Cultura Económica.
- Freud, S. (1979). “La novela familiar del neurótico”. En: *Obras Completas*, Tomo IX, pp. 217/220. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Giraldo, L. M. (1995). “Narrativa colombiana de fin de siglo” (Prólogo) (Coordinadora y compiladora). En *Fin de siglo: narrativa colombiana*. Universidad del Valle-Universidad Javeriana.
- Girard, R. (1984). *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Girard, R. (1986). *El chivo expiatorio*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Gordimer, N. (1997). “Aquel otro mundo que era el mundo”. En *Escribir y ser*. Barcelona: Península.

- Hie, P. "Introducción" e "Historia y semántica del exilio". En *Literatura y exilio interior*. Madrid: Fundamentos, 1981. 7-13 y 15-23.
- Manrique Ardila, J. (1978). *El cadáver de papá y versiones poéticas*. Santafé de Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Manrique Ardila, J. (1976). *Los adoradores de la luna*. Cúcuta: Instituto de Cultura y Bellas Artes.
- Mendoza, P. A. (1979). "El desertor", en *El desertor*. Santafé de Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 2ª edición.
- Moreno, M. (2005). *Cuentos completos*. Bogotá: Norma.
- Olalla, Á. (1999). "La novela familiar y la escritura feminista", In: *Letra Clara*, 7, mayo, 35-40.
- Rama, Á. (1978). "De García Márquez a Plinio Apuleyo Mendoza". *Eco. Revista de la Cultura de Occidente*, No. 200. Bogotá: Buchholz, abril-mayo-junio.
- Romero, J. L. (1976). *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI Editores.
- Peller, M. (2009). "Los cuerpos mártires. Subjetividad, sexualidad y revolución en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig". En *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* | 22 (2).
- Taylor, F. y Rey J. F: "El tema del chivo emisario en la sociedad y sus manifestaciones en un grupo terapéutico". Consultado en <<http://www.psicologiagrupal.cl/documentos/articulos/chivo.htm>>
- Vega Bedoya, E. W. (2006). "Los domingos de Charito y Dionea: negación y nostalgia desde el exilio". *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, No. 4. Julio-dic. Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península/Biblos.

