

## JUEGO DE DAMAS Y LA CELEBRACIÓN DEL DESENCANTO

Simón Henao-Jaramillo

Universidad Nacional de La Plata - Argentina

simon.henao@gmail.com

Este artículo estudia y analiza en la novela *Juego de damas* de R.H. Moreno-Durán la figuración de la comunidad y las diferentes formas y estrategias narrativas con que se hace visible, en la literatura colombiana de fin de siglo XX, una subjetividad en particular. Esta se diferencia notablemente de otras —como las subjetividades utópicas de los años sesenta y setenta—, por su ideología, más propiamente, por sus modos de ser-en-común. La manera en dichas subjetividades recorren la novela de Moreno-Durán se identifica con una situación emocional en la cual la simultaneidad, la subjetivación y desubjetivación y el sentimiento de la deuda generan una situación estética, ideológica y afectiva denominada aquí como “la celebración del desencanto”.

*Palabras clave:* comunidad; desencanto; Moreno-Durán; narrativa colombiana; subjetivación.

### JUEGO DE DAMAS: CELEBRATING DISENCHANTMENT

This paper studies R.H. Moreno-Durán's novel, *Juego de Damas*, focusing on the analysis of how it represents community and on the different narrative strategies used by Colombian literature at the end of the twentieth century to make visible forms of subjectivity which, in contrast with others —for example the utopian subjectivities of the sixties and seventies— exhibit remarkable differences in their respective ideologies, and also, more specifically, in their ways of being-in-common. The particular way in which these subjectivities are present in Moreno-Durán's novel is identified as an emotional situation in which simultaneity, subjectification and desubjectification, and a sense of indebtedness create an aesthetic, ideological and emotional situation described here as “the celebration of disenchantment”.

*Keywords:* Colombian narrative; community; disenchantment; Moreno-Durán; subjectification.

Tanta mezquina familiaridad no podía ser mera coincidencia: tantas relaciones creadas empezaban a repugnarles porque descubrían poco a poco que si este país, podrido y todo desde hacía tanto tiempo, era explotado apenas por unas cuantas familias sempiternas, la revolución que ellos pretendían hacer era manipulada en igual forma por tres o cuatro güevones, todos iguales, que giraban desde siempre y para siempre en torno a tres o cuatro vulvas bien pensantes: el acabóse, hermano.

[...] mi casa ahora no es más que la imagen lamentable de un teatro desmantelado donde se ha efectuado esa larga batalla que, entre otras cosas, todos, partícipes y testigos, tuvimos el honor de perder de comienzo a fin, válgame Dios.

R.H. Moreno-Durán, *Juego de damas*.

## 1. Figuras del desencanto

ANTE LA PREGUNTA POR LA generación estudiantil de las décadas de 1960 y 1970, Rafael Humberto Moreno-Durán, en una entrevista que apareció en el tercer número de la revista *Incertidumbre*, en tono sentencioso, respondió: “La excesiva devoción por la Utopía llevó a mi generación al suicidio” (Pineda 2003)<sup>1</sup>. Sin temor a exagerar, podría sintetizarse gran parte de la obra de Moreno-Durán, incluidos sus ensayos, como la narración del desfallecimiento de esa excesiva devoción por la utopía. Sin embargo, en sus novelas y en sus cuentos, la narración del desencanto no está anclada exclusivamente en aquella agitada generación de los años sesenta y setenta, sino que es percibida en generaciones precedentes o posteriores en las que el escritor colombiano también detectó el

---

<sup>1</sup> La respuesta completa sigue así: “Me refiero a la generación que creyó en la falacia de los cambios sociales a través de la militancia y el compromiso. De esa, mi generación, sólo se salvó el artista, es decir, aquel que sin renunciar a sus convicciones supo trazar distancia entre estas y su obra específicamente estética.” (Pineda 2003).

impulso devoto por las ideas utópicas que desde su propio germen, daban indicios de su continuo agotamiento.<sup>2</sup>

El desencanto, como bien podríamos llamar a ese tránsito que va de la devoción utópica al metafórico suicidio aludido por Moreno-Durán, ha sido considerado, en un ámbito general, en relación (de desconfianza) con esa gran utopía que es la modernidad.<sup>3</sup> Paolo Virno, en su ensayo “Ambivalencia del desencanto: oportunismo, cinismo y miedo”, entiende el desencanto como una situación emotiva común a determinados modos de ser en diversos contextos.

- 
- 2 Me refiero a novelas como *Los felinos del Canciller* (1987) o *El caballero de la invicta* (1994), así como a los conjuntos de cuentos *Metropolitanas* (1986) o *El humor de la melancolía* (2001).
- 3 No pretendo, en todo caso, vincular directa y tajantemente el desencanto con una crítica de la modernidad a la modernidad. Esta crítica, como se sabe, es una de las características con las cuales se rige la propia modernidad. Me interesa señalar aquí que la crítica a la modernidad —que muchas veces ha sido realizada usando los mismos recursos que la modernidad propone, y cuyo caso más significativo es la teoría crítica elaborada por Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración*, en donde se recurre a la razón, parangón de la modernidad, para superar a la razón. Véase al respecto Wellmer, 2004— conlleva una crítica a las ideologías (discursos, diría Foucault de manera crítica) en las que se ha soportado. Se debe entender el concepto de ideología, en una noción amplia, como aquello que para Althusser representa la manera en que los sujetos viven las relaciones con el conjunto de la sociedad y que, por tratarse de una estructura inconsciente, no puede ser considerado como una cuestión de verdad o falsedad. Terry Eagleton, al comentar el concepto de ideología en Althusser, señala que para el pensador francés: “La ideología es una organización particular de prácticas significantes que constituye a los seres humanos en sujetos sociales, y que produce las relaciones vividas por las que tales sujetos están conectados a las relaciones de producción dominantes en una sociedad. Como término, cubre todas las distintas modalidades políticas de tales relaciones, desde una identificación con el poder dominante a una posición opuesta a él.” (Eagleton 1997, 40) Sin embargo, repone Eagleton, las relaciones vividas entre el sujeto y el conjunto social, suponen tácitamente creencias y suposiciones y con ello están abiertas a juicios de verdad o falsedad. Es dentro de un panorama en el cual aquello que define las creencias y suposiciones se encuentra en absoluto estado relativo; en donde se encuentran también relativizadas y fuertemente criticadas las ideologías en su función como concepciones del mundo que penetran en la vida práctica de los hombres y en su capacidad de animar y de inspirar praxis sociales, en donde pretendo ubicar la obra de Moreno-Durán como una obra que da cuenta del desencanto frente a las utopías ideológicas surgido al iniciarse la década de 1980.

El desencanto define la transformación de una praxis productiva propia de la modernización que —al alterar los estados de ánimo colectivos— conlleva a la desaparición de la sociedad del trabajo, con lo cual “la consiguiente posibilidad de una contienda sobre el tiempo ratifica el fin de la izquierda” (Virno 2003, 56). El testimonio de esta situación emotiva —que según Virno se empieza a generar en los años setenta y que llega a su punto más álgido en la década de 1980— se encuentra en el cinismo y el oportunismo como formas en que se manifiestan las modalidades de la experiencia del desencanto<sup>4</sup>. Sin embargo, el propósito es identificar otras figuras del desencanto que aparecen en la primera novela de Moreno-Durán, pues las del cínico y del oportunista no podrán ser las únicas con que se manifieste.

*Juego de damas* (1977) junto con *Toque de Diana* (1981) y *Final caprichoso con Madonna* (1983) completa la trilogía *Femina Suite* que recrea, entrada la década de 1970, un mundo de salón, al estilo de las cortes dieciochescas, en una Bogotá “traducida, como diría Moreno-Durán, en un espacio cerrado de cámara” (Giraldo 1986, 59)<sup>5</sup>. Allí se cuestionan las convenciones tradicionales, se desmitifican valores y se parodian experiencias del mundo a través de formas narrativas que no resultan lejanas a ciertas experimentaciones propias de la literatura de los años setenta y ochenta. Se resaltan las experimentaciones neobarrocas en las que predominan los elementos paródicos, el uso continuo de la elipsis, el hipérbaton, la dislocación,

- 
- 4 Respecto a las figura del cínico y del oportunista, señala Virno que con ellas se asiste a la “atrofia de los rasgos característicos con los que la tradición metafísica reinstaurara la dignidad del sujeto: autonomía, capacidad de trascender la particularidad de los contextos particulares de la experiencia, plenitud de la autorreflexión, ‘proyecto’” (Virno 2003, 61-62). Estos rasgos atrofiados hacen parte de la constitución de subjetividades, propia del desencanto, cuyas características aprovecha R.H. Moreno-Durán para la construcción de los personajes que figuran en sus narraciones.
  - 5 La erudición declaradamente pedante, la amistad como subterfugio para el sexo y la conversación derivada en chisme son tres de los elementos retóricos con los que se caracteriza el “mundo de salón” (Jaramillo 1986, 100). Estos tres elementos, estudiados por Eduardo Jaramillo en su tesis sobre *Femina suite*, son recurrentes en toda la novela.

los entrecruzamientos de voces, la teatralidad, los encadenamientos sintagmáticos y la fragmentación argumental, entre otros<sup>6</sup>.

*Juego de damas* está dividida en tres partes. La parte inicial, “Primero Menina”, tiene una disposición en tres columnas paralelas, a la manera de un cuadro biográfico. La primera columna, encabezada por el título “Una vida”, hace un recorrido lineal por la vida de Constanza Gallegos, apodada la Hegeliana, desde 1948 —año de su nacimiento— hasta 1971. La segunda columna, “Una idea”, ubicada en el medio, en supuesto paralelismo temporal con la primera, relata las horas de una clase de filosofía en la que los alumnos, a partir de una interpretación conceptual, convierten los términos ‘conciencia’, ‘saber’ y ‘absoluto’ en etapas del acto masturbatorio. La tercera columna, en el margen derecho, cuyo encabezado es “Y un mundo”, relata el recorrido de una manifestación estudiantil que se dirige al Capitolio, en el centro de Bogotá, a la par que incorpora referentes de la historia política de Colombia y del mundo como el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, la proclamación de la República Popular China, la participación del Batallón Colombia en la Guerra de Corea, la muerte de Stalin, el suicidio de Getúlio Vargas, la caída de Rojas Pinilla y la consecuente creación del Frente Nacional, el triunfo de la Revolución Cubana, la visita de De Gaulle a Colombia, la muerte de Camilo Torres y del Che Guevara, la llegada a la luna, el triunfo de Allende en Chile, la masacre de estudiantes y obreros en Cali y el recrudecimiento en Colombia del Estado de sitio entrada la década de 1970.

“Después Mandarinas” —la segunda parte de la novela—, al igual que “Y así sucesivamente...” —la tercera y última parte— narran de manera polifónica e irónica una fiesta “que a ratos nos parece trasnochada e ingrata” (Moreno-Durán 2002b, 96), cuya anfitriona es la

---

6 Sobre los aspectos del barroco y el neobarroco en general remito directamente al ya clásico ensayo de Severo Sarduy 1977). Sobre estos mismos aspectos estudiados en la narrativa de R.H. Moreno-Durán, remito al artículo de Luz Mery Giraldo “Juego de damas: el espejo roto y la desmitificación de una imagen” (Giraldo 1986).

Hegeliana. Esas voces se distribuyen según las conversaciones que se dan a lo largo de la reunión y relatan diferentes hechos de manera entremezclada y muchas veces simultánea<sup>7</sup>. Entre estas conversaciones, que van de “la solemnidad a la joda” (Moreno-Durán 2002b, 329) aparecen las teorías sobre la “coñocracia” y las etapas jerárquicas (meninas, mandarinas y matriarcas) por las que deben pasar las mujeres de vida pública. Esta teoría, que podría resumirse en la frase “la Menina es la expectativa del futuro poder, la Mandarina el presente del goce, y la Matriarca esa suave, inolvidable nostalgia” (Moreno-Durán 2002b, 71) figura en una obra —*Manual de la mujer pública*— comentada por los personajes de la fiesta y escrita por Monsalve, un escritor que aparece tanto en esta como en las otras dos novelas que conforman la trilogía, en el relato y los comentarios de otros personajes.

La fiesta va siguiendo sus rumbos etílicos y las voces van dispersándose a medida que se acumulan los detalles que le dan cuerpo al relato —y a los cuerpos del relato—. Una de las voces, la de María Leticia Velasco, cuenta las experiencias relacionadas con los años en la universidad, donde un gran número de compañeros respondieron a sus inquietudes con la formación de grupos de librepensadores —convertidos como *La Fronda* que pasó a ser “subversiva y, al final, francamente inmamable” (Moreno-Durán 2002b, 107)— divididos en células de izquierda, centro, y derecha, con criterios particulares que negaban al movimiento su posible unidad, pues mientras la universidad “vitaliza

---

7 Este relato entremezclado, carente de una única voz que guíe el orden de los acontecimientos, llevó a que el mexicano Juan García Ponce se refiriera a la novela como la “puesta en palabras de una fiesta” que dura casi 350 páginas: “No hay ningún orden en la descripción de los acontecimientos, igual que casi nunca se nos indica quién es el que habla y sin embargo, poco a poco, conducidos por el poder de la narración, por su corrosivo empleo simultáneo del lenguaje coloquial dentro de una determinada escala social y de su ritmo secreto, por el empleo de frases hechas y de lugares comunes que adquieren otro sentido por sus bruscas interrupciones, por las referencias ocultas a diferentes esferas culturales y cuyo origen no se hace difícil desentrañar, todo se hace visible y nítido con una incomparable precisión” (García Ponce 2002, 13).

el deseo utópico, la realidad lo bloquea” (Giraldo 2004, 222). Otras voces —la de Jorge Arango, Alfredo Narváez, y Rodrigo Camargo— hablan de dos líderes políticos desaparecidos trágicamente; otras más, hablan de la represión oficial de la Mano Negra y de la Operación Andrómeda. Estos relatos de acontecimientos políticos se entrelazan con la discusión interina sobre el autor de un *graffiti* que aparece en el espejo del baño: “Muchachas, ofrezcamos nuestro sexo a los hombres, y que sea lo que el Señor quiera” (Moreno-Durán 2002b, 191). En el baño, con las mujeres reunidas, se forma un improvisado conciliáculo para contarse sus pequeños secretos y, con ello, purgar algunas de sus culpas.

Finalmente, con la llegada del amanecer y la partida de algunos de los invitados, Constanza Gallegos recuenta con un sentimiento de culpa lo sucedido cuando, años atrás, pasó una noche en un apartamento clandestino con uno de los líderes desaparecidos sobre los que horas antes habían estado hablando Arango, Narváez y Camargo en la fiesta. Aquella noche, tras los placeres de la entrega, una explosión ocasionada accidentalmente por ella —al encender el horno para calentar el pollo de la cena— hizo que la policía atrapara, junto con los amantes, a Castrillón, otro de los líderes subversivos de los que se había hablado antes en la fiesta. Un mes después de su detención, Castrillón fue asesinado por la represión. Parodia extrema, caricatura de la lucha política y engañosa banalización de los hechos históricos, la novela se convierte en metáfora de una sociedad en la cual la devoción por la utopía se ve transfigurada en la narración de su continuo desencanto.

\*\*\*

En Colombia, desde finales de los años sesenta y durante la década de 1970, repercutía en todas las áreas del campo intelectual el debate ideológico que, representado en términos generales, ubicaba a la derecha de un lado y a la izquierda del otro. Según Fabio López de la Roche, la izquierda estaba abierta a las ideas del socialismo

que reivindicaba la colectivización de los medios de producción a través de una actitud claramente anticapitalista, antiimperialista y antinorteamericana. Asimismo, la izquierda actuaba en defensa de los intereses de los sectores populares con una actitud revolucionaria o, al menos, adherida a “ideas de avanzada” (López de la Roche 1994, 54). En América Latina durante esta década —o esta época, como ha preferido llamarla Claudia Gilman— existía una marcada tendencia a concebir la literatura como una forma directa de expresión política<sup>8</sup>, un espacio para transmitir posturas, un vehículo de denuncias o de críticas a las acciones, los efectos y los procesos producidos por el ejercicio del poder político. Durante la segunda mitad de la década de 1970, la noción de *obra comprometida* influía en buena parte de los escritores latinoamericanos, aunque ya no con el furor de la primera mitad de la década (Gilman 2003, 144).

La narrativa de Moreno-Durán supone una voluntariosa distancia con este tipo de proyectos literarios. En su ensayo “Lo universal y el modo de ser latinoamericano”, publicado —meses antes que *Juego de damas*— en *De la barbarie a la imaginación*, Moreno-Durán ya advierte que la responsabilidad del escritor debe darse con la materia escrita, por lo tanto, su compromiso es con la textualidad de la escritura, con el modo de situarse, no en la acción política, sino en el lenguaje. Cuando el autor colombiano habla de esa responsabilidad y de la pretensión formal con que comulga, dice que, ya que los objetos a los que ataña la escritura creativa están dados en la realidad y articulados en la imaginación,

al escritor correspondería sólo aprehenderlo [el universo de esos objetos], captarlo, comprenderlo a través de medios específicos, expresándolo en virtud de técnicas y formas en las que el lenguaje

---

8 En su artículo “En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80”, María Eugenia Mudrovic señala que la novela más representativa de los años setenta es la novela política que ideologiza los espacios del género y desvía la atención del código hacia lo no literario. (Mudrovic 1993, 448)

ha de manifestar esa coherencia que le da validez a la visión de un escritor sobre la realidad de todo aquel mundo en el que se recrea. La responsabilidad del autor, en éste aspecto la única posible, está dada, pues, en la escritura. (Moreno-Durán 2002a, 73)

En este panorama, *Juego de damas* es una novela de inflexión en momentos donde la experimentación radical pasaba de las experiencias, de los últimos años sesenta, hacia una expansión a lo largo de los setenta que desembocaría en la adquisición de un ímpetu mayor en los ochenta (Garramuño 2009). Esta experimentación podría caracterizarse como un tipo de escritura cuya relación con la realidad se encuentra mediada por un desprendimiento violento de aquellos elementos con los cuales se pretende reflejar un principio de totalidad. Esto conlleva, desde luego, a una búsqueda incesante de nuevas formas de narrar que encuentran en “un lenguaje incontinente, [en] la proliferación de una expresión que no parece encontrar límites y se derrama abandonando el hilo de contención de una trama o de una intriga [...]” (Garramuño 2009, 21) las posibilidades de presentarse como una escritura desbordada —como aquellas que exemplifica Florencia Garramuño al hablar sobre estas experiencias radicales en las obras de Luis Gusmán o de João Gilberto Noll— que pone en riesgo la idea de obra o bien, permanece contenida y realza su sentido, al hacer de la escritura una revelación propia del artificio. En este sentido, la novela de Moreno-Durán no oculta su carácter de obra —y en ello volvemos a encontrar uno de sus aspectos barrocos— sino que lo realza, lo exagera, y logra con esa exageración una parodia de sí mismo, su propia caricatura<sup>9</sup>. Allí la relación entre la obra, la escritura y la realidad se presenta como un puro simulacro. Pero ¿simulacro de qué?

---

9 Esta revelación de la obra como parodia de sí misma puede verse en el hecho de que, sin que sea dicho de manera explícita, se sobreentiende, en diferentes momentos del relato, que lo que el lector está leyendo, es decir, *Juego de Damas*, es obra del irritante Rodolfo Monsalve, el mismo autor del Manual de la Mujer Pública en que aparece expresada la teoría de la “coñocracia”.

## 2. Los unos con los otros: simultaneidades y trastocamientos

Se trata, en principio, de un simulacro de totalidad y, con ello, de realidad. Es una parodia, en todo caso y nuevamente, de esa totalidad estructurante con que el realismo —de acuerdo con Lukács— ha asimilado tradicionalmente los modos de representar la realidad<sup>10</sup>. Y en tanto parodia y simulacro, también es gesto de echar a tierra aquello que se parodia y se simula. En la novela esto se hace evidente al analizar la disposición en columnas con que se presenta la primera parte y que puede ser entendida como un gesto de ruptura con las formas narrativas tradicionales, —común a las vanguardias y a las experimentaciones radicales de los años setenta y ochenta que a su vez son fieles herederas de las vanguardias históricas (Garramuño 2009)—. Esta disposición puede ser una forma de expresar, paródicamente, la simultaneidad de los hechos con que la realidad cobra sentido. Así, la novela de Moreno-Durán parece indicar una necesidad no solo formal, de desprenderse de la tradición realista, sino también de involucrar determinadas subjetividades que expresen los diferentes rasgos de la comunidad en la literatura del desencanto.

En primer lugar, la figuración de la comunidad y los modos de relacionarse los unos con los otros en la novela se relacionan con

---

<sup>10</sup> La literatura, al ser concebida como forma particular de reflejo de la realidad objetiva, apunta a captar lo que realmente es esa realidad objetiva y no lo que aparenta ser. Para el escritor realista, según Lukács, el rol de la totalidad objetiva tiene un papel decisivo. No se trata, por lo demás, de una sumatoria de los elementos que componen dicha totalidad, pues esto sería lo que denomina *totalidad extensiva*, presente en el naturalismo tan renegado donde, en lugar de narrar, se describe deliberadamente y por lo tanto se desintegra la realidad (análogo a lo que Lukács observa que sucede en el vanguardismo, solo que allí la deliberación no se da en el detalle extensivo sino en la subjetividad, con lo cual la realidad se presenta desintegrada). Se trata, en cambio, de una plasmación selectiva a partir de la cual se puedan articular los elementos que conforman un todo. En otras palabras, la totalidad para Luckács y el realismo, es la articulación de los elementos seleccionados que conforman el reflejo literario de la realidad objetiva, es decir, la correspondencia entre la totalidad de la realidad social y la totalidad de la novela realista (Luckács 1966 y 1984).

el recurso de la simultaneidad que se destaca por la disposición en columnas de la primera parte de la novela. Lo simultáneo aquí, el *simul*<sup>11</sup> entre cada una de las columnas, habla ya no de totalidad, en un sentido realista, sino de conjunto. Simultáneo significa “al mismo tiempo”. Y el “estar juntos”, implicado en el con-junto, comparte además de esa significación la de “en el mismo lugar”. Así, simultáneo quiere decir no solamente “al mismo tiempo”, sino también, en ese “mismo tiempo”, un “mismo lugar”. Esto supone que, si proponemos que cada columna, por llamarla de alguna manera, sea una singularidad del conjunto de la narración, veríamos que está sujeta junto a las otras columnas, cada una comparece con su propia temporalidad y con su propia especialidad, y sin embargo comparten el espacio-tiempo, pero no en un sentido extrínseco de la participación, sino, más bien, en el sentido de que es necesario que esta participación sea simbolizada (y en esa simbolización sea dispuesta, sea participación en tanto *partición*) como un mismo espacio-tiempo. Con ello se recurre a una simbolización del espacio-tiempo simultáneo sin el cual no habría posibilidad de narración ni simulacro. El espacio-tiempo compartido por las columnas singularizadas no es otra cosa que la posibilidad del *con*<sup>12</sup>. Esto quiere decir que, ya que la simultaneidad

---

11 Agamben recuerda que simul proviene de la raíz indoeuropea con la que se designa “uno”. El significado de *simul*, por su parte, refiere “al mismo tiempo”: “Así junto a *similitudo* (semejanza) tenemos *simultas*, el hecho de estar juntos (de donde también, rivalidad, enemistad), y al lado de *similare* (asemejarse) se tiene *simulare* (copiar, imitar, y de ahí igualmente fingir, simular).” (Agamben 2002b, 72)

12 Este *con* refiere a aquella condición de relación con la que se caracteriza al ser. A ella hace referencia Jean-Luc Nancy cuando señala que el ser es siempre ser-en-común, lo que significa, por un lado, que el ser singular —en este caso, cada una de las columnas que hemos identificado como sujetos— no es, no se presenta y no aparece más que en la medida en que comparece, y que este comparecer es estar expuestos y presentados unos a otros; y por otro lado, significa que esa comparecencia no es algo que se añada al ser, sino que ella misma es el ser (Nancy 2001, 110). En este sentido, los espacios en blanco que se producen en algunos momentos entre columna y columna podrían ser pensados como espacios de comparecencia, como la plenitud (vacía) de la relación de simultaneidad de las columnas. De ahí que, como señala Jaramillo, es en esos espacios en los que “las palabras están ausentes” donde “el ojo percibe una simultaneidad de voces” (Jaramillo 1986, 38).

abre el espacio como un espaciamiento del tiempo (y en ello radica la paradójica ilusión de conjunto) se da, en esas tres columnas, su simultaneidad: correlación de lugares y de tiempos. El transcurso de vida de la Hegeliana correspondiente a la primera columna, puede ser, por esa correlación de espacio y de tiempo, el transcurso de la clase de filosofía y a su vez el de la manifestación y de los hechos históricos que se encuentran relatados en “Y un mundo”.<sup>13</sup>

La simultaneidad, visible en la disposición de las columnas, se da también en otro rasgo, presente ya no solo en la primera parte de la novela, sino también en las otras dos partes. Tiene que ver con procesos simultáneos de subjetivación y desubjetivación que, como vemos, están en el simulado paralelismo entre la vida de la Hegeliana, la clase de filosofía y la manifestación de los estudiantes. Esos pequeños recuadros en los que se simula relatar la vida de la Hegeliana (se la subjetiviza) comparten (habíamos dicho comparecen) espacio y tiempo con la clase de filosofía y la manifestación estudiantil.

---

13 No deja de ser, en este sentido, curiosamente engañosa la explicación que el propio Moreno-Durán da sobre el simulacro de simultaneidad que produce el uso de las tres columnas. En un artículo de 1984, aparecido en la *Revista Iberoamericana* de la Universidad de Pittsburg, en 1984, Moreno-Durán señala la imposibilidad de narrar los tres planos en un sentido normal, puesto que esto le exigiría utilizar tres tipos de tipografías diferentes que demandarían del lector un esfuerzo “inauditó [...] para no perder el hilo del asunto.” A lo que añade: “Las columnas en sentido vertical no sólo respondían a un cuadro biográfico bastante común —incidencias personales, datos culturales y marco histórico—, sino que facilitaban la lectura, ya que se podía leer en sentido vertical hasta agotar cada columna o en sentido horizontal siguiendo la pauta cronológica. Esta primera parte guardaba también una peculiaridad temporal según la columna leída: mientras la vida de la hegeliana se rastreaba puntualmente desde su nacimiento hasta su ingreso en la vida pública en la columna de la izquierda y la columna central hacia referencia a una lección de filosofía —de Hegel, por supuesto— que abarcaba los escasos sesenta minutos de una clase en la universidad, la última columna daba fe de una manifestación estudiantil iniciada en 1948 y terminada en 1971 (o sea, el cuento de nunca acabar: desfile de revolucionarios y farsantes, de mártires y demagogos, el país y el mundo visto a través de consignas y pancartas), con lo que las tres columnas se confunden en una sola de la misma forma que lo particular (la heroína y su ámbito) se integra en lo general (ese orden de cosas que Hegel llamaba ‘Estado mundial de la prosa’).” (Moreno—Durán 1984, 870)

Con esto se está desvirtuando la subjetivación, o al menos el simulacro de su autonomía, a partir de la desubjetivación que implica la incorporación —en el mismo espacio y en la misma temporalidad— de las otras columnas. Ahora, se mostrará cómo este proceso de subjetivación y desubjetivación simultánea es relevante en el personaje de Constanza Gallegos, y cómo este sujeto da cuenta de su propia desubjetivación.

Como sabemos, *Juego de damas* es una novela en donde lo femenino no se presenta de forma ideal; la mujer no se representa —contrario a la figuración tradicional de la literatura colombiana— como algo inalcanzable, sino como personaje desacralizado y real, “personaje actante, excesivamente de carne y hueso, con posibilidades de elaboración de pensamiento intelectual, así como de actuación sexual” (Giraldo 1986, 54). Es así como lo femenino sirve de punto de enfoque para la problematización de la totalidad, y en este caso, para la específica problematización de la totalidad del sujeto, ese que, desde la metafísica, ha sido definido en tanto absoluto. El conflicto de Constanza Gallegos tiene que ver con ese afán, irresoluble, por encontrar una identidad —o lo que se podría llamar proceso de subjetivación— que oscila, como señala Giraldo, entre la admiración por Juana de Arco, Margarita Zelle, Mata Hari, Simone de Beauvoir, Colette, Francoise Sagan o Emily Brönte (Giraldo 1986, 56). Dicha identidad está permanentemente desintegrándose —es decir, en proceso de desubjetivación<sup>14</sup> en su misma búsqueda, al pasar

14 Este proceso de desubjetivación se puede estudiar no solo en la trilogía *Femina Suite*, de la que *Juego de Damas* hace parte, sino también a lo largo de la obra que Moreno-Durán produce en la década de 1980. En el cuento titulado “Los cuadros de una exposición” que se encuentra en *Metropolitanas* (1986), por ejemplo, esta problemática de la identidad del sujeto adquiere una notoriedad importante. Allí la narradora —una actriz que aguarda a que se rueden las escenas de una película— se presenta, desde el comienzo mismo del relato, como un sujeto múltiple que, para poder ser quien es, debe dejarse ser, distanciarse de sí misma; un sujeto que no es su propio sujeto y se ha sustraído su ser. La narradora se presenta, en las primeras líneas del cuento, como lo que no es: “Metida por oficio más que por placer en la piel ajena, ya ni siquiera sé quién soy. Una vez fui Mariana Alcoforado y otra Luisa de Brito, lo que no me impide que hoy me vea convertida en una audaz reportera

de una a otra referencia, al negarse (o mejor aún, al saltarse) a sí misma, a cambio de ser eso otro que busca ser: “Porque desde niña, como la heroína de mi cuento [Margarita Zelle], mi vida osciló normalmente entre esto y aquello, desplazándose del forte al pianísimo o, si prefieres, navegando a toda vela entre la solemnidad y la joda.” (Moreno-Durán 2002b, 329).

Ese salto de sí, esa problematización del sujeto como totalidad y su consecuente desubjetivación es también visible en el uso frecuente de los sobrenombres. A Constanza Gallegos se le llama, durante toda la novela, además de la Hegeliana, el Robespierre-hembra, la Niña, la Stupenda *Donna*, la Incorruplicte. Estos sobrenombres<sup>15</sup> no solo responden a inocentes juegos del lenguaje que, como señala Jaramillo refiriéndose a Lezama, hacen que “el personaje literario deriv[e] en un espacio de indeterminación que pasa sin solución de continuidad del lenguaje de la representación a la representación del lenguaje” (Jaramillo 1986, 118), o a epítetos con que se designa a los personajes con el fin último de caracterizarlos; sino que también responden a formas del lenguaje mediante las cuales, al desubjetivarse los personajes, la comunidad figura en su relación con los modos y posibilidades de comunicación. Con esto me refiero, una vez más, a la problemática del sujeto que implica el hecho de haber sido pensado, en la tradición de la metafísica, como *absoluto*. Esto ha significado, según Jean-Luc Nancy, una clausura sobre sí mismo, una inmanencia absoluta. Esto es lo que ha dado origen a la comunidad

---

que lo arriesga todo en pos de una gran primicia.” (Moreno-Durán, 1986: 17). Eso significa que para ser ella misma, necesita no ser ella. Pero ser ella misma, tal y como se presenta en el relato, es siempre sin completud, sin realización, sin identificación. Su sujeción, por decirlo de alguna manera, es alter(n)ada, en *Double-bind*. Siempre otro, otra, recubierta (Henao-Jaramillo 2010).

<sup>15</sup> A los que deberíamos sumar los que se les da a los otros personajes como la Ninfa Eco: “Ninfa por lo ninfómana y puta, y Eco por lo chismosa.” (Moreno-Durán 2002b, 61); Leonor de Aquitania: también conocida como “La Tribuna de la Patria” porque dice la verdad sin contemplaciones, al igual que el radio-noticiero del que toma nombre; Guillermo el trovador; el “Mancebo” Villa: “Puede ser nuestro hijo, parpadea la enana, pero de todas formas es buena gente: combativo y templado como pocos, no da tregua el Mancebo” (Moreno-Durán 2002b, 62); la enana; la Pinta; entre otros.

inmanente<sup>16</sup>. Sin embargo, señala Nancy, la lógica de lo absoluto es la que ha permitido el quiebre por el que la comunidad se encuentre, no en la relación entre absolutos (dos o más de los sujetos absolutos de la metafísica), sino, menoscabando en ellos, entendiéndose relación como clausura del límite de la inmanencia<sup>17</sup>. Con esto, el ser del sujeto se definiría como relación, como no-absolutez y desgarradura, como ser-de-la-comunicación, como comunidad (Nancy 2001, 20)<sup>18</sup>.

- 
- 16 Al hablar de comunidad, Nancy no se refiere a una reunión de individuos, a una elaboración (una suma, un agregado) posterior a la individualidad que solo es posible en el interior de tal reunión, que solo allí, en esa interioridad, se puede manifestar. En el caso que nos aborda, la comunidad no estaría simplemente en el hecho de que la novela verse sobre un grupo de individuos reunidos en una casa; no se trata de ver en la novela una comunidad de salón. Se trata, como señala Nancy, de comprender que el “yo” que le da sentido y finitud a la individualidad, adquiere significado en la comunicación que otro “yo” genera en el reconocimiento de la singularidad. Esto solo sucede cuando “yo” dice “tú”. Este fenómeno de enunciación está presente a lo largo de *Juego de damas*, no solo en el uso recurrente de los sobrenombres, donde los propios sujetos, portadores de su nombre, se desplazan hacia un “tú” al que, nuevamente, podríamos definir como simulado, sino también en el frecuentísimo traspaso de una narración en primera persona a una narración en segunda o tercera persona, sin solución de continuidad.
- 17 “La relación (la comunidad) no es, si es que es, sino aquello que deshace en su principio —y sobre su clausura o sobre su límite— la autarquía de la inmanencia absoluta.” (Nancy 2001, 18) Cuando esa autarquía de la inmanencia es preponderante al interior de la comunidad, surgen los totalitarismos. A estas formas inmanentes de la comunidad Nancy las vincula, en términos políticos, con las formas del totalitarismo.
- 18 Al hablar de la no-absolutez como una *desgarradura*, Nancy remite, como podrá advertirse, a Bataille a quien considera el pensador que más lejos ha llegado en la “experiencia crucial del destino moderno de la comunidad” (Nancy 2001, 36), con quien dialoga a lo largo de toda *La comunidad desobrada*, y forma, como señala en otro escrito, una comunidad a partir del hecho de que, a Nancy, Bataille le comunica “inmediatamente la pena y el placer que provienen de la imposibilidad de comunicar cualquier cosa sin tocar el límite en el que el sentido todo entero se derrama fuera de sí mismo” (2002, 39). Por su parte, para Bataille la desgarradura define una relación del absoluto, imponiéndola con su propio ser y presentando la finitud de la singularidad del ser en la comunidad y a través de ella. La desgarradura supone una aparición de la subjetividad en la que no figura como una unidad dialéctica, sino que aparece en una permanente puesta en cuestión, bajo los rasgos (y los riesgos) de la comunicación y de la pérdida. De ahí que defina el sí-mismo no como un sujeto aislado del mundo sino como “un lugar de comunicación” (2001, 49). Los sobrenombres vendrían a ser ese lugar.

Al ser considerado *otra cosa* que absolutez, el ser se hace inseparable de la cuestión del éxtasis. Por lo tanto, la comunidad requiere, que el sujeto sea otra cosa que el absoluto de su totalidad. Y ese núcleo unitario que es el nombre, digamos por ejemplo Constanza Gallegos —con el cual ha sido distinguida la absolutez del sujeto como rasgo de identidad individual, como singularidad— en *Juego de damas* se ve embarcado en un continuo trastrocamiento compuesto de sobrenombres por los cuales el sujeto, desgarrándose de su nombre, salta sobre sí mismo.

El terreno de la apertura de la inmanencia, por la cual los sujetos se desubjetivizan, no se produce exclusivamente en los personajes a partir de la simultaneidad y el trastrocamiento, sino que este proceder se expande y se hace aún más visible en el lenguaje, a través de la transgresión, casi se diría del desmantelamiento, de la relación entre significante y significado. Un caso ejemplar de esto es el motivo narrativo de la columna titulada “Una idea”, en la primera parte de *Juego de damas*. En esta columna, correspondiente a la clase de filosofía, hay una demostración de libertinaje (para recuperar una palabra propia del universo del salón, convertido en *salón de clase*) que, por lo demás, como sabemos, está ligada a un desvío del lenguaje y del poder, pues los alumnos alteran el discurso del maestro al trasladar su expresión filosófica a una expresión del deseo corporal masturbatorio:

¿Conoces alguna forma de aprender filosofía sin dormirte? —pregunta Celia Agudelo a su compañera de la izquierda. —No —dice esta—. Ninguna. —Yo sí— repone por lo bajo Celia, convocando de paso a las demás muchachas a participar en un juego de lo más interesante-. Cada vez que el Maestro diga conciencia piensen en su coñito, y cuando diga saber piensen en el placer. Cuando pronuncia la palabra Absoluto ya no hay nada que hacer, queridas, pues eso ya es un despelote orgásmico del carajo” (Moreno-Durán 2002b, 30-31)

Las maneras como se transgreden las relaciones entre el significante y el significado corresponden a que las palabras no fijan conceptos ni hechos en un lugar inequívoco y determinado (el discurso filosófico-conceptual en el salón de clase) a la manera de, por ejemplo, los estereotipos; sino que, por el contrario, las palabras introducen una corriente de dispersión que bien puede corresponderse con la dispersión del sujeto, producto de su trastocamiento. Este recurso establece a la palabra como la materialidad de una diferenciación lingüística entre la significación y la presencia. Así como el sujeto se desubjetiviza, al interrumpir su inmanencia, la arbitrariedad del signo se desdobra, se trastoca, el lenguaje se transgrede, y se produce —con tono paródico, humorístico, de juego— una comunicación desvirtuada, transplantada, que lleva al maestro a condolerse: “cuando más atención le ponen a mi clase noto que se excitán y huyen como una legión de moribundos” (Moreno-Durán 2002b, 53). Esa huida en excitación —excitación producida por la alteración en la relación entre el significante y el significado— es una huida física del salón, sí; pero es también, y sobre todo, una huida hacia la palabra y el sentido que evoca; una huida hacia aquello que se comparte en y por el lenguaje; un salir de sí, de nuevo, hacia el lenguaje, cuya exposición es meramente material, o mejor aún, como advirtiera Nancy, corpórea: “Antes de ser palabra, lengua, verbalidad y significación, el ‘lenguaje’ es esto: la extensión y simultaneidad del ‘con’ en tanto que es la más propia potencia de un cuerpo, su propiedad de tocar a otro cuerpo (de tocarse), que no es nada más que su definición de cuerpo. Finaliza, cesa y se cumple con un mismo gesto —ahí donde es-con” (Nancy 2006, 108). Donde se dice conciencia y se piensa “coñito”, donde se da por terminada una relación entre significante y significado, donde el signo se hace difunto como señal, allí, ese mismo signo, nace como lenguaje y como cuerpo. Y ese cuerpo es, en su materialidad y en su trastocamiento, el cuerpo del que está hecha la fiesta y la comunidad.

### 3. La fiesta y la comunidad: lo propio y lo impropio

En contraste con el ambiente festivo que domina en *Juego de damas*, el final de la novela está impregnado de una suerte de humor sombrío que bien podría remitir a lo que se refiere Agamben, hacia el final de la tercera parte de *Lo que queda de Auschwitz* —titulada “La vergüenza, o del sujeto”—, cuando evoca al psiquiatra japonés Kimura Bin para hablar de la clasificación que este hace sobre los tres tipos fundamentales de enfermedad mental a partir de *Ser y tiempo*. Según señala Agamben, Bin se refiere en esa clasificación a la temporalidad del melancólico como una temporalidad *post festum*, que se vive como la experiencia del yo encerrada en un pasado ya concluido, “con respecto al cual sólo se puede estar en deuda” (Agamben 2002a, 125).

Constanza Gallegos, ya en el amanecer de la fiesta, hablando con Alcira Olarte, se descubre, justamente, en deuda. Al repasar algunos hechos de la noche, las mujeres reparan sobre la discusión entre Jorge Arango, Rodrigo Camargo y Alfredo Narváez en la que intentan dilucidar de qué manera están relacionadas las muertes de Sergio Castrillón y de Alejandro Sotelo, dos importantes líderes políticos. Castrillón fue asesinado a la salida de un juzgado, mientras que Sotelo murió en una acción guerrillera. Durante el diálogo, Constanza Gallegos escucha desprevenidamente unas palabras que le revelan de qué modo participó en la muerte de estos dos líderes.

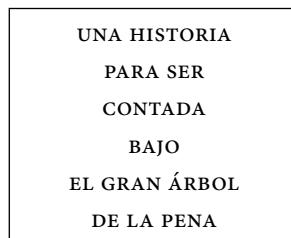
Constanza —quien en esa época era amante de Alejandro Sotelo— recuerda cómo un día, tras haberle insistido en sus reclamos sexuales, fueron a un apartamento en las Torres de Pekín. Hambrienta, la mujer puso un pollo en el horno y Sotelo se distrajo del cuidado de unas municiones que guardaba con un compañero. El olvido del pollo en el horno, mientras hacían el amor, produjo la explosión de las municiones y atrajo de inmediato a la policía. El compañero de Sotelo fue arrestado mientras Constanza y su amante quedaron libres. Con el diálogo en la fiesta entre Arango, Camargo y Narváez, se hace claro para Constanza que Castrillón era

el compañero de Sotelo y que este, inducido por el remordimiento, eligió morir en combate.

El efecto *post festum* y la temporalidad melancólica a la que conlleva, ocasionan que Constanza Gallegos descubra su deuda —“rostro de lo que nunca fue, rostro, ahora, de lo que jamás quisiera ser [...]” (Moreno-Durán 2002b, 321)— y emane un sentido de responsabilidad. Y el sentido propio de esa responsabilidad es la apropiación de la impropiedad que es la muerte del otro. Al darse cuenta de su grado de responsabilidad en la muerte de Sotelo y de Castrillón, Constanza Gallegos se entrega, se da a ese apropiamiento de lo ajeno, a la muerte de ellos. Se echa, —como se dice— la culpa al hombro: “¡Un pollo, qué horror! ¡Un pollo en el origen de mi culpa [...]!” (Moreno-Durán 2002b, 309). Con ese sentido de propiedad que emana de la responsabilidad asumida o endilgada (en todo caso descubierta), Constanza Gallegos, la Hegeliana, se altera, se trastorna por la rememoración de los hechos absurdos en los cuales un pollo en el horno fue el elemento definitivo en la disolución de la utopía. Con una risa irónica, Alcira Olarte, al escuchar la confesión de Constanza Gallegos, le pregunta: “¿De manera, querida, que por un pollo se jodió la revolución colombiana?” (Moreno-Durán 2002b, 313). Entonces, se revela la deuda en la que se sostiene el desencanto y en ella se origina, al igual que en la simultaneidad de la subjetivación y la desubjetivación, una figuración de la comunidad que permite establecerla, como se advertía desde un principio: no como una propiedad positiva cuya expresión fuera un conjunto de sujetos reunidos, o el motivo por el cual esos sujetos se sintieran identificados, con “algo en común”, sino, por el contrario, como una deuda, un endeudamiento al cual se encuentran sujetos todos aquellos que conforman la comunidad<sup>19</sup>.

19 Este rasgo del endeudamiento es central en la aproximación que Roberto Esposito hace acerca de la noción de *communitas*. Allí, al referirse, epistemológicamente, al *munus* que la *communitas* comparte, señala que este no es ni una propiedad ni una pertenencia: “No es una posesión, sino por el contrario, una deuda, una prenda, un don-a-dar. Y es por ende lo que va a determinar, lo que está por convertirse, lo que virtualmente ya es, una falta. Un “deber”

En este mismo sentido, ese humor melancólico que produce el efecto *post festum* está lejos de ser la añoranza de un destino eludido y, mucho menos, de un pasado perdido o de un origen remoto con el cual se volvería a establecer como dominio. Más bien, la expresión de este humor estaría vinculada a una concepción según la cual la figuración de la comunidad se da como una concepción no de lo propio, sino de lo impropio; no de aquello que se posee o se poseyó alguna vez, sino aquello que se endeuda y se debe. Es por eso que el desencanto es expresión de la comunidad como deuda: la deuda —un suicidio lo llamó Moreno-Durán en la entrevista que citaba al comienzo de este texto— que ha abandonado la exploración de las utopías; la deuda que ha dejado la celebración, la deuda de la pérdida de una fiesta. Y como toda pérdida conlleva una pena, esta pérdida y su relato son, como lo advierte el cartel que finalmente logra leerse al final de la manifestación estudiantil de la tercera columna, la posibilidad de



(Moreno-Durán 2002b, 57)

---

une a los sujetos de la comunidad —en el sentido de “te debo algo”, pero no “me debes algo”—, que hace que no sean enteramente dueños de sí mismos. En términos más precisos, les expropia, en parte o enteramente, su propiedad inicial, su propiedad más propia, es decir, su subjetividad”. (Esposito 2007, 30-31). Al ser expropiada la subjetividad lo que resta es una falta, que hace de la comunidad no una posesión, sino una deuda, no lo propio sino lo impropio. Se presenta, por lo tanto, como una exposición a aquello que interrumpe al sujeto, volcándolo hacia su exterior.

## Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz*. Madrid: Editora Nacional. 2002a.
- Agamben, Giorgio. *Medios sin Fin*. Madrid: Editora Nacional. 2002b.
- Eagleton, Terry. “¿Qué es la ideología?”. En *Ideología. Una introducción*, 19-55. Barcelona: Paidós. 1997.
- Esposito, Roberto. “Nada en común”. En *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, 21-49. Buenos Aires: Amorrortu. 2007.
- García Ponce, Juan. “Moreno-Durán: parábola y parodia”. En *Femina Suite*, 9-22. Bogotá: Alfaguara. 2002.
- Garramuño, Florencia. *La Experiencia opaca*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2009.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2003.
- Giraldo, Luz Mery. “El futuro del presente: R.H. Moreno-Durán”. *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá, Convenio Andrés Bello, 221-238. 2004.
- Giraldo, Luz Mery. “Juego de damas: el espejo roto y la desmitificación de una imagen.” *Revista Universitas Humanistica* 15, 25: 51-76. 1986.
- Henao-Jaramillo, Simón. “Mirar mientras espero: acerca de ‘Los cuadros de una exposición’ y la cuentística de R. H. Moreno-Durán”. *Orbis Tertius* 16. 2010.
- Jaramillo, Eduardo. *Cuerpo y cultura: Femina Suite*. Tesis doctoral inédita presentada en el Department of Romance Language and Literature, Washington University, Saint Louis, Missouri. 1986.
- López de la Roche, Fabio. “La sociedad colombiana de los años 60 y 70: contexto formativo de las izquierdas”. En *Izquierda y cultura política: una posición alternada*. Bogotá, Cinep. 1994.
- Lukács, Georg. “Los Principios Ideológicos del Vanguardismo”. En *Significación Actual del Realismo Crítico*. México: Biblioteca Era. 1984.
- Lukács, Georg. “Se trata del Realismo”. En *Problemas del Realismo*. México: Fondo de Cultura Económica. 1966.

- Moreno-Durán, Rafael Humberto. “Los cuadros de una exposición”. En *Metropolitanas*, 17-42. Barcelona: Montesinos. 1986.
- Moreno-Durán, Rafael Humberto. “Fragmentos de la ‘Augusta Sílaba’”. *Revista iberoamericana*. 128-129: 861-881. 1984.
- Moreno-Durán, Rafael Humberto. “Juego de Damas”. En *Femina Suite*, 23-339. Bogotá: Alfaguara. 1977/2002b.
- Moreno-Durán, Rafael Humberto. “Lo universal y el modo de ser latinoamericano” En *De la barbarie a la imaginación. La experiencia leída*. México: Fondo de Cultura Económica. 1976/2002a.
- Mudrovicic, María Eugenia. “En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80”. *Revista Iberoamericana*. LIX, 164-165: 445-468. 1993.
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena. 2001.
- Nancy, Jean-Luc. “Del ser singular plural”. En *Ser singular plural*, 17-114. Barcelona: Arena. 2006.
- Nancy, Jean-Luc. *Un pensamiento finito*. Barcelona: Anthropos. 2002.
- Pineda, Sebastián. “Hay que volver a creer en el neófito. Entrevista a R.H. Moreno-Durán”. *Incertidumbre*. En [www.incertidumbre.org](http://www.incertidumbre.org) [Consultado agosto 3 de 2010. 2003].
- Sarduy, Severo. *El Barroco y el Neobarroco. En América Latina en su Literatura*. Coordinación e Introducción de César Fernández Moreno. México: Siglo xxi. Editores-Unesco, 167-184. 1977.
- Virno, Paolo. “Ambivalencia del desencanto: oportunismo, cinismo, miedo”. En *Virtuosismo y Revolución. La acción política en la época del desencanto*. Madrid: Traficante de sueños. 2003.
- Wellmer, Allbrecht. *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid: La balsa de la medusa. 2004.