

## ¿RECUERDAS JUANA? Y LA CIUDAD SITIADA: DOS NOVELAS COLOMBIANAS EN PERSPECTIVA. ELEMENTOS PARA LA COMPRENSIÓN\*

José Luis Altafulla Marrugo  
Universidad de Barcelona - España

*El papel de la literatura está en dibujar los mapas del mundo, pero también en señalar esas puertas, trazar los pasadizos y construir los corredores por donde se ha de transitar [...] escribir puede ser un acto poético pero también un manual de instrucciones, de intuiciones o de intenciones.*

Pablo Raphael. *La fábrica del lenguaje*, 265

SOY UN LECTOR POCO ORDENADO, no sigo patrones específicos de lectura ni acumulo libros buscando un fin. Me gusta dejarme llevar por mis obsesiones, por esos antojos rabiosos que nos dan a los hombres y que nos llevan a hacer viajes interminables o a embarcarnos en empresas imposibles. Así fue como empecé este texto, con una obsesión por un par de novelas que desde hace años he venido leyendo y releendo y que, a mi juicio, consolidan el panorama de la literatura como arte en nuestra época. Por su poca difusión y su anacronismo con la tendencia comercial, dichas novelas son escasamente leídas. Pertenecen a autoras a quienes sería un despropósito tildar de pequeñas, ya que en sus trabajos demuestran con creces que la literatura *underground* supera abiertamente los textos de entretenimiento masivo que nos invaden y que se venden a sí mismos como literatura. Se trata de novelas distantes entre sí en el tiempo, pero con elementos comunes mucho más fuertes que el simple hecho de ser escritas por mujeres en Colombia.

---

\* Texto leído en el III Coloquio nacional de historia de la literatura colombiana de la Universidad de Antioquia, el 26 de mayo de 2011 en Medellín, bajo el nombre *Las novelas que nadie lee*. Esta versión presenta modificaciones estructurales ya que el texto inicial estaba concebido para ser leído.

La primera de ellas, *¿Recuerdas Juana?* de Helena Iriarte, es una novela muy corta, cuya característica principal se encuentra en un narrador, al parecer indefinido, que se traslada del *yo* al *tú*, cuya figura propone diferentes espacios para la reflexión sobre la posición del narrador en la novela moderna (Iriarte 1989, 49). La novela cuenta la historia de Juana, una niña fantasiosa que escapa de su memoria para no recordar acontecimientos terribles que marcaron su infancia: un posible accidente, la muerte del padre, el abandono de la madre, la destrucción de un mundo paralelo al cual se aferraba. Los temas, cargados de nostalgia y soledad, le dan a la novela el tono de una melodía triste que va llevando al lector al arrullo de las lágrimas. La historia de Juana es terrible, pero se suaviza entre metáforas de fantasía que provienen de la infancia, y la narración impactada por el estado alucinado de Juana, quien va eliminando su propia versión del recuerdo.

La segunda novela es *La ciudad sitiada*, de Alejandra Jaramillo, una obra urbana, caótica, repleta de técnicas narrativas diversas, cargada de discursos y discusiones extraliterarias soportadas por el peso de la historia. Posee, además, una narradora que se enuncia constantemente y que toma partido en cada uno de los momentos de la historia (2006, 42). La protagonista es Flora, una mujer de clase media-alta, vinculada desde pequeña a familias liberales, cuya apertura al mundo la convierte en una evasora de la realidad; es terca y desordenada. Se trata de un espíritu libre que lucha contra las imposiciones de una sociedad pacata y tibia, que la va llevando a rastras a tomar decisiones difíciles. Va y vuelve entre las ciudades del mundo como una gitana con la esperanza al hombro. Se enreda en una historia turbia con la guerrilla y otra más turbia con un par de amantes que se suceden en la intriga novelesca (Fermín y Sebastián).

Estas dos novelas me interesan particularmente por el tipo de pacto narrativo que le proponen al lector. Son, en todo sentido, novelas que no respetan el concepto canónico del género y que se insertan en nuestra cultura como interrogantes sobre la figura del narrador en nuestra época. Se trata de novelas cuya elección de

técnica formal va más allá del mero hecho de ser novedosas y vendibles, pues centran su concepción en la construcción de su propio retazo de realidad e identidad.

La voz narrativa de la novela de Iriarte adquiere profundidad. No es muy claro qué sabe y qué no. Nos sumerge por los abismos profundos de la conciencia y de la inconciencia de Juana; juega con nosotros a la rueda que gira y gira lentamente como una ronda infantil y que nos va anestesiando (1989, 46/ 53). Al parecer, no podemos tener la visión completa de Juana y su realidad, y lo que interpretamos es lo poco que se puede intuir de los pliegues de la información que sutilmente nos da la narradora. Un ejemplo de ello es el episodio fragmentado de una visita al doctor, posterior a un evento traumático (1989, 12-13). Se trata de una novela plagada de *inexactitudes* y, entiéndase esto de la mejor manera, estas tienen que ver con el ofrecimiento a la generosidad del lector, tal cual lo plantea Sartre en su ensayo *¿Qué es la literatura?*: dejar que el lector construya su propia interpretación del tejido narrativo, asociar lo narrado a la propia existencia y ejecutar un paralelismo entre la narración y la experiencia del lector que, en el caso de *¿Recuerdas Juana?*, nos lleva a la infancia y a su recuerdo.

La novela es difícil para un lector de a pie. Con esto no quiero decir que sea una de esas novelas gregarias, construidas solo para entendidos y que excluyen lectores con su lenguaje sectario; resulta particularmente difícil porque exige de quien la lee varias posibilidades de interpretación. La voz del narrador se desplaza en ocasiones sobre ejes paralelos, salta de conciencias y de posiciones como un ente indefinido que solo ve fragmentos de lo que quiere ver. El lector se ve obligado a realizar una lectura más activa y crítica del texto. La problemática ya no tiene que ver con la información que llega fragmentada y se tiene que decodificar, sino con leer entrelíneas, aventurar hipótesis, construir posibilidades, romper la propia lógica y buscar el hilo de una nueva; así como Juana busca sin encontrar el hilo de su propia memoria (1989, 12).

La novela se torna fascinante por la multiplicidad de posibilidades y perspectivas que permite. Además, pone al lenguaje en jaque, al hacerlo fragmentario e inconcluso. Se deja sentir como un delicioso vaho el tufillo a moderno que invade la totalidad de la novela. Nos encontramos así *ad portas* de uno de los experimentos narrativos que definen la búsqueda de la identidad en los textos. La novela se hace identitaria porque llama al lector a construirla y construirse con ella.

Construirse deviene en identidad. La novela no se queda impávida frente a la mirada de quien la lee, sino que busca apelar a sus emociones y sensaciones, y retorna a la infancia como si en ella la memoria encontrara su cura. La memoria busca nombrarse en el recuerdo para hacerse estable. Juana ha escapado a la locura; lentamente la voz de la memoria se va apagando y perdiendo en los toques de las campanas. Sería necesario entonces proponer el mecanismo del recuerdo como *congelamiento* de la memoria para garantizar su perdurabilidad, perdida para Juana, quien no logra identificar la voz que le habla.

En la segunda novela, *La ciudad sitiada*, aquello que se percibió entre líneas en la novela de Iriarte se hace discurso abierto: narradora, personaje y autora se funden en un solo eje y el lector va conociendo las diversas etapas de Flora en una historia que avanza a zancadas y que lo arrastra vertiginosamente, no como la inocente ronda de infancia, sino como un círculo que gira y que amenaza con aventarlo (2006, 43). La narración adquiere diversos tonos y matices, debido a la carga *escritural* exhibida en el texto. Una y otra vez, la narradora reflexiona sobre su propio papel, toma del pelo al lector, interrumpe la narración para levantar la voz y opinar sobre el acontecimiento, cuestiona su propia historia e incluso a sus personajes aunque en ocasiones también intenta justificarlos, como si la historia la obligara a entender las decisiones de ellos por encima de su propia comprensión y limitar su función de narradora a estar atada a los caprichos de sus personajes que de pronto cobran vida y la superan (2006, 16).

No voy a decir que me gusta todo en la novela de Jaramillo. En ocasiones, la necesidad de reivindicar sus propios argumentos sobrepasa la capacidad narrativa y el lector se encuentra divagando entre reflexiones provenientes de una intelectual comprometida con su propia figura de pensadora de la modernidad. Esto no necesariamente es un elemento negativo, a otros autores les resulta positivo incluir en sus novelas las discusiones filosóficas que los abruman y, a mi juicio, Jaramillo no desentona en su exploración. En la voz de la narradora se esgrime la necesidad de salirse del canon de la novela y convertirse en otro tipo de texto que explore, a medio camino entre la novela y el ensayo, las posibilidades sobre la realidad y la narración.

Las técnicas narrativas mencionadas han estado presentes en distintas obras a lo largo de la historia de la novela. Denis Diderot, en *Jacques el fatalista*, y Laurence Sterne, en *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*, las emplean como respuesta satírica al concepto de narrativa de su época. En casos más contemporáneos, Milan Kundera utiliza la misma técnica en *La inmortalidad* y en *El libro de la risa y el olvido*. No pretendo resaltar la novedad de la técnica, sino hacer énfasis en el empleo de esta como determinante de las novelas que buscan concretar dentro de su corpus narrativo la definición de sus propios pactos con el lector. La novela establece en su estructura la enunciación del tejido narrativo que pretende crear, así lo hace evidente y lo propone al lector.

Como se puede apreciar, ambos textos reflexionan sobre la narración explícita o implícitamente, porque saben que esta configura el mundo. La narración se hace arte y encontramos que su objeto, en palabras de Tarkovski, “consiste en explicar por sí mismo y a su entorno el sentido de la vida y de la existencia humana. Es decir: explicarle al hombre cuál es el motivo y el objetivo de su existencia en nuestro planeta. O quizá no explicárselo, sino tan sólo enfrentarlo a este interrogante” (2003, 10).

Quisiera ahondar en esta idea a partir del contexto que he elaborado. He dicho que, en las dos novelas, las autoras reflexionan sobre la narración, porque es con esta se que configura el mundo, y al

decir *mundo* me refiero específicamente a la realidad. Supongamos por un momento que la escritura pensada artísticamente es el acto de decantar en unas pocas palabras, la visión particular y propia de la existencia y su significado. En ese sentido, la posición del narrador es casi divina. Toma el barro simbólico y lo transforma en mundo, en universo de significados arrojados a la existencia para que quedan unidos a él solamente por el deseo pretencioso de todo creador de ser poseedor de su obra.

Ahora bien, en la construcción de los dos universos expuestos en las novelas de Jaramillo e Iriarte, el mundo configurado surge inacabado, inconcluso o apenas dicho. Esto sucede porque su creador se niega a totalizar la existencia de ese universo; escribe a medias porque carece de absoluto, porque sabe que ese universo se condiciona a la precariedad del lenguaje que usa, y que hay elementos que se escapan a su propia visión. Aunque los manuales teóricos asuman que la totalidad es el fin de toda novela auténtica, es necesario recalcar que, en los tiempos actuales, dicha totalidad se pone en duda. La novela absoluta se hace paradigmática porque el lenguaje ya no puede dar cuenta de la relación entre el hombre y su mundo. Este elemento cuestiona el papel mismo de la novela como totalidad, ejemplo de ello se encuentra en textos de Steiner sobre la literatura posterior al nazismo y en Primo Levi con la *Trilogía de Auschwitz*.

El narrador de Iriarte elude la totalización del mundo creado en la novela al refugiarse tras la memoria de Juana, y Juana escapa al silencio y desmonta el recuerdo porque el mundo del sentido ya no le pertenece. Esta característica de la novela romántica surge aquí como el interrogante subyacente que plantea el texto de Iriarte al lector: “[...] dime si surgen de algún lugar oscuro las imágenes que quedaron dormidas en los rincones de tu memoria” (1989, 92). La novela no necesita expresar nada más, pone frente al lector, al conflicto con la memoria, la cuestión del olvido, y eso configura la realidad tras la narración. La obra adquiere así un peso reflexivo y deja en el aire la melancolía de encontrarnos sin respuesta.

En la novela de Jaramillo, la discusión se desarrolla en un plano mucho más directo. Los interrogantes son planteados por la misma narradora que lentamente transmite sus inquietudes al personaje. Las voces se van mezclando y decantando en un discurso que no pierde su tono reflexivo. Se van confundiendo por sus voces y sus enunciaciones, por esa mirada que escudriña e intenta dar cuenta de que todo lo que ocurre tiene un porqué, oculto o dado, que influencia nuestra propia forma de leer e incluso de ver el mundo. Al parecer, las interacciones apasionadas de la narradora (2006, 19) nos llevan al extremo de dar juicios de valor sobre ellas a medida que avanza la lectura. El texto nos confronta a partir de la posición de sus personajes y nos lleva a tomar partido. La construcción de la realidad desde los ojos de la narradora-personaje se torna apasionada y tendenciosa, como usualmente es la realidad enunciada desde un solo sujeto; rasgos parciales que no le importan ser parciales porque se saben a sí mismos producto del intento de hacer propio el mundo:

El arte es un metalenguaje, con cuya ayuda las personas intentan avanzar la una en dirección a la otra, estableciendo comunicaciones sobre sí mismas y adoptando las experiencias ajenas. (Tarkovski 2003, 15)

Esta necesidad de construir la novela con el lector, de obligar a este a tomar partido en sus páginas, de intentar poner en su piel las sensaciones propias a través del tono del discurso es, a mi juicio, un elemento propio de la búsqueda de identidad. Si Tarkovski nos recuerda que el arte es avanzar en dirección del otro, Sartre complementa cuando afirma que al elegir nuestros actos, elegimos también nuestro deseo de que estos sean reproducidos por toda la humanidad. La voz desesperada de Flora llamándonos a la cordura, a la toma de postura sobre el momento histórico que nos atañe, los debates que surgen de la reflexión intelectual del aquí y el ahora, son elementos que constituyen esa *voz* que la novela, como obra de arte verbal, está buscando hace tiempo. La novela de Iriarte nos impone la criba de

la reflexión sobre la memoria y su importancia. Sin ser explícita, su narración se sumerge en la piel y nos obliga a repensar su papel.

La novela en la actualidad ya no solo puede ser un experimento lingüístico o el uso repetitivo de un patrón-oro o un lenguaje sectario y monacal. Nos encontramos en una época que exige del lenguaje pluralidad y significación, una búsqueda de sentido y de identidad que vaya más allá de las fronteras políticas, la definición de los componentes de lo humano en sus páginas, la necesidad insana de querer alcanzar un absoluto que se sabe inalcanzable. Estas deberían ser características de la novela de nuestra época porque precisamente es esta la obligación del narrador con el momento histórico, como lo fue para Sterne, Diderot y Kundera. Es necesario replantearse otras formas de leer las obras de nuestro entorno inmediato, y esos pequeños y anónimos autores son quienes, en sus obras, ofrecen a nuestra generosidad lectora elementos de juicio y perspectivas diversas sobre la realidad que nos aboca.

Tal vez sea necesario volver sobre las palabras de Pablo Raphael cuando afirma: “Es cierto: los ideales absolutos están en la ruina y los referentes revolucionarios perdieron toda legitimidad y anclaje social. Se descrea de la política y sólo se atiende a ella en su calidad de espectáculo. Sin embargo, las personas no han dejado de ser personas ni han dejado de sentir la viva necesidad de sentido” (2011, 149). Estas palabras permiten comprender que las nociones de identidad y representación no derivan de los trasfondos políticos o de las agendas ideológicas, sino de un componente ontológico que supera nuestra propia enunciación y nos obliga a crear alterrealidades que nos ayudan a configurar los mapas de ese presente inmediato que se nos hace indescifrable.

Las dos novelas citadas tienen entre ellas veinte años de diferencia, pero ambas resultan irremediamente actuales. Ambas traen bajo el brazo la liquidez (cfr. Zygmunt Bauman) de nuestra época. Son novelas que muestran que en Colombia la pregunta por la identidad es vigente y que la literatura sigue siendo el campo obligado para este



debate. Tal vez sea tiempo de que las novelas colombianas retomen este honesto rumbo y dejen de ser guiones para series de televisión.

## Bibliografía

- Arendt, Hannah. 2005. *Ensayos de comprensión 1930-1954*. Madrid: Barcelona.
- Iriarte, Helena. 1989. *¿Recuerdas Juana?* Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Jaramillo, Alejandra. 2006. *La ciudad sitiada*. Bogotá: El fuego azul.
- Raphael, Pablo. 2011. *La fábrica del lenguaje*, s.A. Barcelona: Anagrama.
- Sartre, Jean Paul. 2005. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- Sartre, Jean Paul. 1973. *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Steiner, George. 1994. *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa.
- Tarkovski, Andréi. 2003. *El arte como ansia de lo ideal*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas.