

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Letras
Trabajo Final de Licenciatura

La transformación de la Identidad del hombre contemporáneo a partir de la influencia del Mal

*Un recorrido por las novelas de "La Trilogía del Mal", de Ricardo Menéndez Salmón:
La Ofensa, Derrumbe, El Corrector*

Directora: Lic. Cristina Estofan
Alumna: Gabriela María Scarcella
Matrícula: 421-34441685

A mis padres, por su apoyo incondicional y su amor cada día.

*A mis abuelos Ricardo José, Elsita, Concepción y Carmelo, una fuente de
inspiración constante.*

A Ricardo, Zulema, María Concepción y Mariana, ejemplos a seguir.

A Rodrigo, mi gran compañero de vida.

*Les dedico mi humilde trabajo, porque cada uno de ellos me dio fuerzas para seguir
adelante con mis sueños. Le agradezco especialmente a Cristina Estofan, mi directora y
guía en este arduo trabajo.*

Índice

I. Prólogo	4
II. Introducción	
1. La novela española actual.....	6
2. Ricardo Menéndez Salmón en el contexto de la novela española actual	13
III. Marco Teórico:	
1. Mijaíl Bajtín, la teoría estética de la creación verbal.....	17
2. Paul Ricoeur, la identidad del personaje.....	27
3. Cronotopo.....	35
4. R. Safranski, el hombre y el mal.....	39
IV. La construcción y la desfiguración de la identidad del héroe contemporáneo español en la <i>Trilogía del mal</i> de Ricardo Menéndez Salmón	
1. <i>La ofensa</i> : Kurt Crüwell, la metamorfosis del héroe.....	42
<i>Derrumbe</i> : La asimilación del mal.....	56
2. <i>El corrector</i> : La personalidad del yo y su crisis existencial.....	66
V. La transformación de la identidad a partir del influjo del Mal ...83	
VI. Conclusión	91
VII. Bibliografía	95

I. Prólogo

Nuestro estudio sobre la llamada *Trilogía del mal* de Ricardo Menéndez Salmón, escritor español actual, pretende indagar tanto en las claves que conforman cada una de las tres narraciones que la componen (*La Ofensa*, *Derrumbe* y *El Corrector*), como en la búsqueda de los elementos recurrentes en las tres novelas. Aunque será el mal el principal hilo conductor de esta investigación, no se obviarán otros lugares comunes en la narrativa del autor, como el trasfondo filosófico que lo conecta con otras literaturas y lo desvincula de otros escritores españoles de su generación.

Partiremos en primera instancia del análisis de los protagonistas de cada una de las novelas, tomando como núcleo la problemática de la identidad, su construcción y posible deconstrucción, porque consideramos que el mal es una categoría que interviene en su desarrollo. Para el desarrollo de éste eje, nos apoyaremos en dos de los grandes estudiosos del tema; Paul Ricoeur y Mijaíl Bajtín.

Por un lado, Ricoeur nos plantea su concepto de identidad en su obra *Sí mismo como otro*, 1989, (Título original: *Soi même comme un autre*, 1989), donde advierte que una de las ocupaciones de la filosofía es la problemática de la identidad personal. Propone un giro en la lenguaje introduciéndose en el dominio de la narración. La identidad recurre a la mediación reflexiva, cuya representación corresponde por igual a todas las personas del discurso y de la cual se hace cargo otro pronombre: *soi même* (sí mismo).

Por otro lado, tomamos la propuesta de Bajtín, expuesta en su obra *Estética de la creación verbal*, 2011, (Título original: *éстетika slovesnogo tvorcestva*, 1979), donde plantea las nociones de personaje, autor, el yo, el otro y la relación entre la forma espacial, la temporalidad y el personaje. El autor desarrolla cómo el yo se sitúa en el espacio a partir de la correspondencia con otro. En este sentido, utilizaremos el concepto de otredad para identificar el alcance de lo que llamamos identidad en este

estudio. Además, tomaremos incluso su concepto de *cronotopo*, extraído de su obra *Las normas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica*, 1989, que será esencial para el análisis de las categorías de tiempo y de espacio en las novelas de Menéndez Salmón.

Finalmente, el último eje a tener en cuenta es el del mal. Según la mirada de R. Safranski (1997), el mal pertenece al drama de la libertad en el hombre. Nos dice este autor que es el precio de la libertad misma (1997: 13), de la libertad que tiene el hombre para elegir su destino. El mal tiene su raíz en el origen del hombre, según éste autor.

Conforme a una lectura propia de estas obras y con la apoyatura bibliográfica antes citada, integraremos la totalidad de los resultados parciales que arrojaron cada una de las partes en las que hemos dividido nuestro trabajo en las conclusiones finales.

II. Introducción

1. La novela española actual

En las últimas décadas España ha sufrido una serie de cambios tanto a nivel social como político y cultural. Éstos se representan en un discurso particular: la literatura, que desde hace siglos, ha sido un medio para reconstruir la realidad. Pensamos que es así porque podemos considerar que la ficción es el otro perfil de la historia.

La guerra franquista, en los años cuarenta, es un elemento crucial de la nueva realidad política y sociocultural, de modo tal que la literatura misma se vio afectada. Nos dicen los historiadores de la literatura, Jordi Gracia y Domingo Ródegas (2011), que en la época franquista se desecha la idea de una literatura homogénea. Ante la muerte de Franco, en 1975, un nuevo público lector florece: las novelas fueron aclamadas nuevamente.

A pesar de esta nueva sensación de liberación, los intelectuales y escritores antifranquistas vivieron una fuerte frustración durante el período posfranquista. Ya en democracia, crecieron los sentimientos de desánimo y decepción, época denominada *desencanto*, en escritores que cruzaban su primera madurez biológica.

(...) no habría desde entonces otra etapa en la que la cultura literaria y humanística encontrase una forma de protagonismo y de crédito unánime como la que acababa con el franquismo y dejaba puesta la mesa para la libertad democrática. (pág: 224)¹

No se encontrará hasta nuestros días, desde el inicio de la democracia, otra etapa heroica, para la vida de la cultura humanística, similar a ésta, desarrollada en la modernidad. Cuando esta etapa concluye en España y en Occidente, surge como respuesta

¹ Ródenas, Domingo y Gracia, Jordi, *Historia de la literatura española, Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010* (2011), Editorial Crítica, Barcelona, España, pág: 224. Todas las citas siguientes corresponden a esta edición.

el desencanto de la clase intelectual ante la emergencia de la posmodernidad en la cultura española.

Con la llegada de la Posmodernidad una nueva sociedad surge dando la espalda a los caprichos de otra época. Por ejemplo, las revistas culturales o de información general, que fueron las plataformas de la clase política e intelectual, profesional y sindical, y que habrían de fabricar la nueva democracia, ya no tenían sentido ante la nueva realidad. Pronto cayeron también las ideas revolucionarias anticapitalistas trotskista, leninista o cubana-argelina, porque el cambio de la Dictadura de Franco a la democracia se llevó a cabo a través de un capitalismo controlado. La transición política se abrió con el derrumbe físico del franquismo y se extiende hasta la victoria socialista por mayoría absoluta en 1982. Durante ese período pugnó la herencia plural del antifranquismo militante, tanto anticapitalista como feminista, pro-chino, trotskista, marxista-leninista, junto a las instituciones reformistas y más sosegadas de una sociedad recelosa ante los cambios súbitos. Esa década corta aclimató a la vida democrática a una sociedad que vota a los socialistas y además descubre a una España tan desorientada y deformada como el resto de la Europa contemporánea.

La cultura literaria tuvo otro significado específico en el cambio de régimen: encarnó la vanguardia, a través de la cual luchó para dejar de ser el país que había sido y configurar el que se deseaba ser. La sociedad literaria y el periodismo de la época explican la percepción social en torno al valor del arte y la cultura como resortes de maduración social y democrática, como herramientas de riqueza y prosperidad ética. Esto significaba entonces la cultura literaria y la misma literatura:

(...) una suerte de garantía de lucidez y de altura, de exigencia y de privilegio que fue sometiéndose desde la década de los ochenta a las medidas niveladoras de la industria cultural y al mismo tiempo fue perdiendo ese valor adicional, de vanguardia, que había ganado desde los años sesenta (...) (pág: 235)

El Estado promovió el arte y funcionó entonces como sancionador simbólico del mejor pasado, el anterior a la guerra, el del exilio y el de la resistencia intelectual y actuó incluso otorgando premios, como los premios Nacionales, premios Cervantes, premio de las actividades del Centro de las Letras, entre otros. Se fomentó el apoyo a la cultura y los artistas del siglo XX.

Con el final de la etapa *Heroica* y de vanguardia civil empezó la nueva vida de una cultura literaria sujeta a los parámetros de la democracia capitalista, donde las baratijas, los subproductos y la banalidad, es decir lo meramente comercial, se mezcla con literatura culta, todo en un mismo mercado. Fluye en este sentido una nueva sociedad, tecnológica, puramente capitalista y consumista, donde el mercado económico domina prácticamente todas las ramas de la vida social. La condición de esta sociedad es la llamada posmoderna.

Tanto la poesía, la narrativa como el teatro, la danza, la música, es decir el arte en sí mismo, no fueron ajenas a esa cultura posmoderna. El cuadro social está enmarcado bajo el fenómeno de esta cultura que explota distintas sensibilidades en niveles de equivalencia ficticia, en la técnica posmoderna del simulacro. La literatura en democracia pudo legitimarse a través de su eficacia comercial, pero también por su heterogeneidad extrema y exploratoria, de modo que las reescrituras de toda índole actuaran como recursos estéticos, a menudo bajo la distorsión paródica, el uso transgresivo de esquemas literarios, la tipificación subvertida o el cruce y mestizaje de artes, estilos y referencias incoherentes o imprevisibles.

La explotación capitalista de toda manifestación social constituyó parte del origen de la cultura posmoderna, aunque fue en 1984 cuando Fredric Jameson formuló, en una revista tan ideológica como *New Left Review*, su teoría sobre el posmodernismo como el resultado de la invasión del sistema cultural por parte de la lógica productiva, y por tanto mercantil, del capitalismo.

En narrativa, no eran incompatibles con los tiempos modernos, con la posmodernidad del último tercio del siglo XX, las tramas que recuperan el sentido de la intriga y la complejidad de los personajes, ni tampoco situar las tramas de emociones y conflictos individuales en marcos históricos meticulosos y utilizados pertinentemente. Ni tampoco era incompatible el uso de un estilo que acudiese a recursos funcionales y lingüísticos tan dispares como la oralidad coloquialista y la prosa lírica, que recurriese a material periodístico o al rompecabezas judicial.

La transición vivió en la novela dos momentos fuertes: el conflicto por su conversión en mercancía de la industria cultural y el debate teórico en torno a la naturaleza misma de la novela. Existe una consciencia, además, de urdir nuevas estrategias que doten al texto literario de una genuina originalidad hecha de sincretismo cultural y polución literaria.

Por otro lado, la disolución de los límites o condiciones de los géneros fue integral y muy desinhibida. La norma de la calidad literaria se dio, en estos últimos treinta años, en la transgresión de los códigos por la vía de la porosidad y la intersección, de la mezcla y el ensamblaje deliberados bajo la consciencia de que se está operando en la tradición para modificarla. El resultado entonces ha sido la hegemonía de la “hibridación de géneros” (2010, pág: 245), de los préstamos y leyes que gobiernan la composición de una autobiografía mezclada con las que gobiernan la ficción. Al respecto nos dicen los críticos Gracia y Ródenas, que:

(...) la exploración de esos límites fronterizos, de esas esquinas y ángulos compartidos, ha llevado a la novela española contemporánea a una originalidad y un valor estético que ha encontrado su público, y nadie asociaría el esfuerzo experimental que hay en esos narradores con el experimentalismo compulsivo del que abusó la juventud literaria del tardofranquismo y la transición. La experimentación ha dejado de ser un horizonte de ruptura para ser una ley creadora de la tradición. (pág: 245)

La riqueza de las fuentes, la ejemplaridad vigente de los novelistas hispanoamericanos y la misma pluralidad de estímulos culturales del Occidente contemporáneo pueden haber contribuido a que el escritor halle su forma propia a partir de la saturación y la mezcla, la dislocación de los géneros y la intoxicación de elementos ajenos a la propia tradición literaria.

La posmodernidad tendió tantas veces a la autopsia de sí misma, al uso renovado de lo ya usado y conocido, que la autorreferencialidad y la metaficción cristalizaron como vehículos naturales de la perplejidad de los novelistas.

El eclecticismo había sido una consecuencia natural de la salida de la Dictadura y la lenta aclimatación a la libertad pero también consecuencia de un cambio que excedía las fronteras peninsulares: todo llegó demasiado junto a la sociedad y a la cultura española. Esa convergencia de factores puede ayudar a explicar también los desajustes.

No fue suficiente desde el Estado el esfuerzo de rectificación de una versión maniquea y plana de la construcción moderna de España, y no hubo una decidida política pedagógica para corregir la ideologizada y sectaria percepción de la historia reciente inoculada por la Dictadura.
(pág. 246)

La angustia del desorden fue el síntoma de la adaptación a una cultura literaria en libertad y fue también el precio de un proceso de adaptación a la nueva realidad posmoderna. La libertad, que implica poco respeto a los géneros y normas literarias, se superpone con los mecanismos industriales del capitalismo aplicados a la cultura, no sólo literaria, que se explotan. Hizo falta un proceso de adaptación para que esa heteróclita riqueza, tan desigual y tantas veces tan depresivamente vulgar, no fuera vivida de forma negativa sino como condición necesaria para la difusión o la mera existencia de la literatura más exigente, inmersa en sus códigos minoritarios, con sus propias colecciones y circuitos específicos.

Desde el siglo XXI, no hay ninguna necesidad de reivindicar enfáticamente las letras de la democracia porque se reivindican solas: el mero recuento de lo que empezó a crecer entonces deshace el espejismo de un tiempo de trivialidades comerciales porque no sólo hubo excelente literatura sino también una ajetreada y tonificante vida literaria.

En democracia la literatura se abrió sin vergüenza al mercado, el sistema literario se hizo más estratificado y diverso, la palabra “negocio” dejó de ser malsonante y los contratos ganaron un protagonismo que no habían tenido en la etapa *herioca*. Con ello, la lectura abrió sus fronteras y se masificó. La lectura es sin embargo un hecho social indiscutible que tiene numerosas manifestaciones complementarias, o puede seguirse por indicios muy diversos: la más obvia es el aumento sustancial de la población que aprovecha en mucha mayor medida que antes los ya comunes trayectos de metro, tren o autobús para leer. Hay un aumento en la demanda de *best seller*: como por ejemplo el auge de las novelas de intriga histórica.

El efecto más positivo ha sido la tendencia a las lecturas combinadas y transversales, a la alimentación de modelos estéticos y literarios desde fuentes muy diversas. La compleja retroactividad de las propuestas literarias fue muy visible en el período democrático: los más jóvenes estimularon a los más veteranos, mientras los maestros del realismo han funcionado como referentes también de las más jóvenes promociones del presente.

En resumen, podemos decir que: un rasgo particular de la producción artística y literaria de esta nueva época, es la emergencia de una cultura de masas, que trajo como consecuencia la masificación de la oferta y la normalización del gusto. El vacío histórico ha generado en estas nuevas generaciones un vuelco total hacia otras culturas. Los jóvenes escritores y lectores de los noventa prefieren la literatura anglosajona o norteamericana. Es decir, hay en esta nueva literatura una clara presencia de la cultura de masas y del efecto de globalización, cuyos intereses no se limitan a lo español o lo francés sino a lo global, se apunta a la cultura global. Otro factor que interviene en la nueva cultura de masas: los

medios masivos de comunicación, su omnipresencia. La integración entre diferentes ámbitos como lo son la novela y el cine es cada vez mayor: una novela premiada es rápidamente llevada a la versión fílmica. La percepción de la obra cambia totalmente y el lector-espectador se ve impulsado a aceptar, en la convergencia del texto verbal y el icónico, una experiencia cultural plena. Pero además, junto con este nuevo fenómeno, debemos remarcar la presencia informativa constante de los medios de comunicación de masas, tanto con la televisión, la radio, como en Internet. Además, la fluidez –o la desfiguración– de la identidad: los personajes viven diferentes existencias, sometidos a un perpetuo movimiento de metamorfosis. En la nueva narrativa no hay un centro del relato; en tiempos en que los grandes discursos perdieron la capacidad de explicar el mundo, el lector de esta nueva narrativa flota a la deriva, sin punto alguno de referencia. Finalmente, un rasgo singular de estas nuevas formas narrativas es el *Postrealismo*; los escritores se dedican a explorar las relaciones humanas con entera libertad, conscientemente apartados del marco de la representación social de la novela realista decimonónica.

- **Ricardo Menéndez Salmón en el contexto de la novela española actual**

En este ámbito dinámico de desarrollo de la nueva cultura en el siglo XXI nacen numerosos autores españoles cuya temática se ramifica en diversos horizontes, tales como: la sociedad en decadencia, el hombre y sus miserias, la crisis existencial -individual y colectiva-, la realidad actual, la influencia de los medios masivos de comunicación en la vida del individuo y en la sociedad, la mercantilización del arte, la producción industrial en masa, la pérdida de originalidad y el desarrollo en serie, el discurso político mediatizado, el periodismo amarillista, la pérdida de identidad individual en la masa social, entre otras cosas. Dentro de este grupo de poéticas emergentes españolas encontramos a Menéndez Salmón, quien es objeto de la presente investigación.

Ricardo Menéndez Salmón, autor de la *Trilogía del mal*, nació en Gijón, España, en 1971. Efectuó sus estudios en la Universidad de Oviedo y se licenció en filosofía.

Realizó, desde el año 2005 hasta el 2009, una columna semanal en “La Clepsidra”, en el diario *El Comercio*, y durante los años 2007 y 2008 ejerció la crítica literaria en el suplemento cultural de *ABC*. Colabora además en revistas como *Tiempo* y *El Mercurio*, en el diario *La Nueva España*, entre otros.

Su nombre empieza a ser conocido a partir del 2003, cuando su obra *Los caballos azules* resulta galardonada con el Premio Internacional de relato Juan Rulfo, otorgado por *Radio Francia Internacional*. Así comienza una serie de premios que incluyen más de cuarenta, entre los que se destacan el de la Crítica de Asturias de Narrativa, concedido por la Asociación de Escritores de Asturias, y el premio del Instituto de México en París, también por la misma obra. Otros premios destacados son: el Antonio Machado por *La grieta*, el José Nogales por *Gritar* (2007), el Alfonso Martínez Mena por *La vida en llamas* y el Lena por *Los ancestros*. Su *trilogía del mal*, compuesta por *La Ofensa* (2007), *Derrumbe* (2008) y *El Corrector* (2009), recibió el premio de la Crítica de la Feria del Libro de Bilbao.

Pero es en 2007, con el apoyo de la editorial Seix Barral y la publicación de la novela *La Ofensa*, cuando adquiere mayor relevancia en el campo literario. Hasta entonces ya había publicado varias novelas, *La filosofía en invierno* (1999), *Panóptico* (2001), *Los arrebatados* (2003) y *La noche feroz* (2006).

Además de la publicación de sus novelas, continúa su labor en diferentes colecciones de relatos, ejerciendo como prologuista de otras obras, escribiendo ensayos e incluso como traductor.

La “Trilogía del mal”,- denominada de esta forma por la crítica- despliega una obsesión personal del autor, que él mismo reconoce: “Una de mis obsesiones más queridas, como lector y como escritor, es lo que históricamente se ha llamado *problema del mal*.” (Menéndez Salmón, 2007: 16)

Nuestro escritor asegura, en una entrevista en Buenos Aires², que vivimos en un universo atravesado por todos los planos, donde el caos, el desorden, y el sinsentido rigen nuestra vida y nuestras emociones. La literatura, el arte, aparecen como especies de “cartografías” que de alguna manera ordenan esta realidad confusa. Son una “luz” en medio del caos. Por otro lado sostiene que en este mundo de caos el destino del escritor, del artista, es fracasar, de modo tal que lo que su obra arroja al mundo no es el sentido que puede tener la vida, sino un pequeño consuelo dentro de esta oscuridad o expectativas por algo mejor.

Siendo filósofo, el autor se dedica a las letras. Reconoce que existe una frase de Nietzsche que siempre lo ha acompañado: “la vida son los alcabalas”, es decir, la vida como tributo. La vida es vida por querer ser vivida.

“Vivir es querer vivir”, esa es una profunda convicción que sostiene el pensamiento de Nietzsche, dice el artista, filósofo y ensayista Theowald D’ Arago. Y agrega que sus palabras “lo remiten a uno a la vida, no en un sentido metafísico, como si hubiera que

² El autor español estuvo de visita en Buenos Aires para presentar su nueva novela, *La luz es más antigua que el amor*. En la charla con Ñ este autor multipremiado y elogiado habló de su particular visión del arte de escribir. (25/07/2011) <http://www.youtube.com/watch?v=aGfLP1drNsM>.

recuperarla de un mundo ideal y puro, sino como nuestro mayor acto de libertad y de creación.³

Nietzsche plantea que lo que da forma a la vida es la voluntad de cada persona de “realizar su potencia y reafirmar su propio yo. La vida está estructurada por la libertad; la existencia se hace día a día con las decisiones libres que toma el hombre.”⁴

A su vez, el novelista español considera que si uno conquista la filosofía como lugar de discernimiento, es difícil seguir viviendo sólo con ello. La enseñanza del pensamiento es muy desesperanzadora, porque llevada a sus últimas consecuencias niega todos los tipos de consuelo que el hombre ha construido, no sólo religioso, sino biológico e histórico. La historia del progreso queda en la marginalidad. Ante tal panorama desolador aparece la literatura como el sostén que el hombre puede tener para seguir viviendo, para asumir esa realidad devastadora.

Continúa diciendo en la entrevista que, debido al fracaso de la filosofía como disciplina académica a finales del siglo XIX, la literatura es el “corpus” donde toda la disciplina filosófica vierte su pensamiento, sobre todo en los siglos XIX-XX y nuestro siglo, XXI. Los escritores cristalizan en sus obras el pensamiento o el lineamiento más fuerte de la filosofía de la época. Quizás por esto, dice el autor, la literatura está tan “contaminada de pensamiento” y no es pura ficción banal. Ya no se respetan los moldes puros, los denominados géneros literarios, de allí que nuestro siglo esté tan marcado por la pluralidad de voces y la multiplicidad de discursos.

El camino del escritor, para nuestro autor, comienza en la Lectura. Allí descubre el poder de la literatura para transformar la realidad. Aquí aparece la disciplina literaria como el elemento clave en el hombre no sólo para construirse a sí mismo sino para edificar toda la realidad que se encuentra a su alrededor.

³ Ortiz, Carlos, *El filósofo Federico Nietzsche reivindicó la voluntad de vivir*, diario El correo del Orinoco, 25 de Agosto de 2011. Extraído de <http://www.correodelorinoco.gob.ve/tema-dia/filosofo-federico-nietzsche-reivindico-voluntad-vivir/>

⁴ Ortiz, Carlos, *El filósofo Federico Nietzsche reivindicó la voluntad de vivir*, diario El correo del Orinoco, 25 de Agosto de 2011. Fragmento extraído de: <http://www.aporrea.org/actualidad/n187362.html>

Para él, vivimos en una sociedad cambiante y banal que hace de las personas sujetos “plásticos”, es decir entes vacíos, superficiales, aparentes. Los temas que realmente comprometen a los artistas son muy pocos. También nos refiere que en la naturaleza del hombre radica una obsesión. Ésta, producto de una energía psíquica profunda que orienta el comportamiento hacia un fin, permanece constante en el hombre, no se erradica, persiste y a lo largo del tiempo se reformula y adopta una nueva figura, nuevas formas. Sobrevive en las personas una pulsión oscura y perversa.

La literatura de Menéndez Salmón se caracteriza por estar atravesada por un pensamiento filosófico existencialista, por un lado, y esperanzador por otro. El autor concluye afirmando que va a llegar un punto en el cual no va a requerir más de la ficción, de la “ficción pura”, y sus escritos serán ensayos principalmente, en un lugar que se configure mestizo, en un espacio híbrido donde el pensamiento filosófico se mezcle con las letras.

III. Marco Teórico

1. Mijaíl Bajtín, la teoría estética de la creación verbal

El problema estético del héroe novelesco en Bajtín se entiende como parte de su concepción filosófica, cuyo fundamento está en la realización del ser en cuanto conciencia del yo-para-mi y del yo-para-otro, nos dirá Pampa Arán en su estudio sobre Bajtín (Pampa Arán de Meriles, 1998: 49).

El planteo acerca del personaje literario y la configuración que recibe en la obra se apoya en el material verbal. Éste, además, no puede desentenderse de la concepción del signo y su circulación social a través del lenguaje. No debemos olvidar que la creación artística, el “fenómeno estético”, forma parte y atraviesa la cultura.

Debemos tener en cuenta, en primera instancia, que el “objeto” de la creación estética es el hombre real, con sus condiciones vitales que son fundamentalmente de orden cognoscitivo y ético. En este sentido, el artista revela las potencialidades del hombre elevándolas a un punto de existencia diferente en el orden del ser, que es el plano de la creación estética.

Para Bajtín toda actitud tiene, en principio, un carácter creativo. Esto es, el objeto es definido por quien observa, por la actitud que el observador asume frente a él. Entonces, todo objeto que es determinado en nuestra vida, lo es porque adquiere su determinación, sus rasgos, su particularidad, en nuestra actitud hacia él, en la postura que asume el espectador: “Es nuestra actitud la que define el objeto y su estructura, y no al revés...” (M. Bajtín, 2011: 16). De esta manera, Bajtín demuestra que el objeto se construye y no es algo ya dado, preexistente. Lo mismo acontece con el personaje por ejemplo. El autor construye sus personajes, definiéndolos a partir de su punto de vista; como así también el lector los (re)construye e incluso como los otros personajes, desde su percepción, los configuran.

Pero el autor no encuentra inmediatamente una visión esencialmente creativa de su héroe, no se torna una reacción básica productiva en seguida. Bajtín expone que la construcción del personaje, para el autor, es más bien una lucha consigo mismo: “La lucha de un artista por una imagen definida y estable de su personaje es, mucho, una lucha consigo mismo.” (M. Bajtín, 2011: 16)

De esta tensión desatada en el interior del autor, que Bajtín denomina como “la mirada estética” en tanto actividad contemplativa, surge el personaje como “contenido estético”. Dentro de este “proceso” encontramos, siguiendo la lectura de Pampa Arán, dos estadios:

- El primero es la “vivencia”, que consiste en “asumir el concreto horizonte vital” del otro;
- Para luego “extraponerse”, porque desde fuera se podrá ver no solamente un “horizonte”, sino también un “entorno” que es todo el medio semántico donde se mueve el alma del héroe. (Pampa Arán, 1998: 52-53)

En la novela se produce una larga lucha del artista, que se da como un “proceso estético productivo” que Bajtín denomina como “extraposición”. Esto consiste en asumir una posición espacial y temporal, desde fuera, para conformar una totalidad que el personaje como tal no ve.

En conclusión, el personaje es una categoría construida por el autor, pero que, como construcción, debe pensarse en términos de proceso. Este proceso, para Bajtín, es una regularidad psicológica que no puede ser estudiado por nosotros de una manera inmediata. Por el contrario, nos enfrentamos al personaje en la obra literaria y en la medida en que éste está plasmado allí. Es decir que tan sólo vemos su historia ideal de sentido y su regularidad de sentido. Y en cuanto a cuáles fueron sus circunstancias y desenvolvimiento psicológico sólo podemos conjeturarlo, ya que para Bajtín esto carece de importancia en el análisis de lo estético.

Se entiende que el personaje es un “procedimiento convencional” (Pampa Arán, 1998: 50), pero cuando éste logra desplegar los valores que gobiernan su mundo, su conciencia, aquellos que son los de la realidad humana, adquiere una plenitud semántica que lo “heroifica”.

En tanto “contenido”, explica Pampa Arán, el héroe, objeto estético, apunta a los valores y al sentido, en cuanto “la forma, al abarcar el contenido desde fuera, le proporciona apariencia exterior, es decir, lo realiza.” (Pampa Arán, 1998: 53). Esta cuestión, en términos actuales, sería la denominada “verosimilitud”. Es decir, el autor realiza, elabora la forma del personaje en el espacio como forma corporal y en el tiempo como forma espiritual, interiorizada.

Tiempo y espacio son fronteras en las que vive y se desplaza el personaje. Dentro de este espacio vital el autor tiende a eliminarse para que el héroe quede libre y pueda moverse disponiendo de su propia individualidad. En este sentido, el autor se comporta como, aparentemente, un “espectador éticamente imparcial”.

Otra cuestión importante en la teoría que plantea Bajtín es el punto de vista del personaje que nos muestra el autor en la obra, que no es el mismo que él tiene hacia ese personaje: “(...) El autor transmite la postura emocional y volitiva del personaje, pero no su propia actitud hacia él; esta actitud es realizada por él, es objetual pero en sí misma no llega a ser objeto de análisis y de vivencia reflexiva (...)” (M. Bajtín, 2011, 17).

Es decir, el autor tan sólo ve la generación del producto y no su proceso interno, psicológicamente determinado. De modo tal que uno ve al objeto y se ve a sí mismo en el objeto, pero no el proceso de su propia vivencia. Por eso, manifiesta Bajtín, el artista no tiene nada que decir del proceso creativo, ya que todo está en el objeto mismo. A partir de

esta noción bajtiniana, nuestro análisis de las novelas de Ricardo Menéndez Salmón parte y culmina en la figura del personaje principal (héroe⁵).

Otra noción que debemos tener presente en este estudio es la de “alteridad”. Ésta es la percepción del héroe que poseen los otros personajes y el autor:

Si en la vida real percibimos a los otros de manera aislada y fragmentaria, desde una postura vitalista y pragmática (siempre vemos una parte del otro que constituye el aspecto de nuestro interés), el artista en cambio, percibe al personaje como una totalidad y todas las manifestaciones aisladas deben ser coherentes con ese todo y sus leyes. (Pampa Arán, 1998: 52)

Por otro lado, para Bajtín el autor es una construcción social, cultural, significante y estable, que nada tiene que ver con el proceso psicológico, ni con nuestro análisis de la obra, en este caso, y que conviene tener presente para entender luego las relaciones que se originan entre el sentido de las obras y el contexto de producción en el que son producidas las mismas. Además articula la visión del personaje y su manifestación dentro del relato.

El autor es la única energía formativa que no se da en una conciencia psicológicamente concebida sino que constituye un producto cultural significante y estable, y su reacción aparece en la estructura de

⁵ N.A.: *Héroe*: según la concepción de Joseph Campbell, en la cual el héroe realiza un viaje que se divide en tres partes: Separación – Iniciación – Retorno. El héroe, a lo largo de su trayecto, adquiere distintas experiencias, generalmente cercanas a la muerte, que lo transforman ética y moralmente. El viaje se divide, según este punto de vista, en doce estadios: **Mundo ordinario**: el mundo normal del héroe antes de que la historia comience; **La llamada de la aventura**: al héroe se le presenta un problema, desafío o aventura; **Reticencia del héroe o rechazo de la llamada**: el héroe rechaza el desafío o aventura, principalmente por miedo al cambio; **Encuentro con el mentor o ayuda sobrenatural**: el héroe encuentra un mentor que lo hace aceptar la llamada, lo informa y entrena para su aventura o desafío; **Cruce del primer umbral**: el héroe abandona el mundo ordinario para entrar en el mundo especial o mágico; **Pruebas, aliados y enemigos**: el héroe se enfrenta a pruebas, encuentra aliados y confronta enemigos, de forma que aprende las reglas del mundo especial; **Acercamiento**: el héroe tiene éxitos durante las pruebas; **Prueba difícil o traumática**: la crisis más grande de la aventura, de vida o muerte; **Recompensa**: el héroe se ha enfrentado a la muerte, se sobrepone a su miedo y ahora gana una recompensa; **El camino de vuelta**: el héroe debe volver al mundo ordinario; **Resurrección del héroe**: otra prueba donde el héroe se enfrenta a la muerte y debe usar todo lo aprendido; **Regreso con el elixir**: el héroe regresa a casa con el elixir y lo usa para ayudar a todos en el mundo ordinario. Para un estudio más detallado sobre el trayecto del héroe véase: Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito* (1959), Fondo de Cultura Económica de España, S.L., 1992.

una visión activa del personaje como totalidad de la reacción misma, en la estructura de su representación, en el ritmo de su manifestación (...) (M. Bajtín, 2011: 18)

Finalmente, el teórico de la novela plantea que es imposible una coincidencia entre el plano teórico del autor y del personaje, porque la correlación que se produce entre ellos es de orden totalmente distinto: “(...) La totalidad del personaje y la del autor se encuentran en niveles diferentes (...)” (M. Bajtín, 2011: 19)

Para comprender mejor la relación que existe entre ambas categorías de análisis, Bajtín nos ofrece una definición general de cada una de ellas, como correlatos de la totalidad artística de una obra. Por un lado, “autor” es la categoría que confiere la unidad activa e intensa a la totalidad del personaje y de la obra. Debemos tener en cuenta además la conciencia del autor. Ésta es “conciencia de la conciencia” (M. Bajtín, 2011: 21), es decir, es la razón que abarca tanto al personaje como a su propio mundo de conciencia, comprendiéndola y consumándola:

(...) Porque el autor no sólo ve y sabe todo aquello que ve y sabe cada uno de sus personajes por separado y todos ellos juntos, sino que ve y sabe más que ellos, inclusive sabe aquello que por principio es inaccesible para los personajes (...) (M. Bajtín, 2011: 22)

El personaje vive y realiza sus acciones dentro del acontecimiento ético de la vida o, como lo denomina Bajtín, dentro del “mundo determinado de la conciencia”. De esta forma, es el autor quien está dirigiendo a su personaje y lo hace tanto en sus acciones como en su orientación ética-moral y cognoscitiva del mundo.

La conciencia del personaje, su modo de sentir y desear el mundo (su orientación emocional y volitiva) están encerrados como por un anillo por la conciencia abarcadora que posee el autor con respecto a su personaje y a su mundo (...) (M. Bajtín, 2011: 22).

Arribamos a una primera conclusión en la relación entre autor y héroe: “El interés vital (ético y cognoscitivo) del personaje está comprendido por el interés artístico del autor (...)” (M. Bajtín, 2011: 22).

Luego, Bajtín obtiene otra conclusión: el autor es, entonces, el portador de la unidad llamada personaje. Además, opone esta última noción, incluida en la categoría de autor, a otra definición de personaje como unidad inacabada:

(...) El autor es el portador viviente de esta unidad conclusiva, que se opone a la noción del personaje concebido como otra unidad, abierta e internamente inconclusa unidad del acontecimiento (...) (M. Bajtín, 2011: 23)

El autor, en definitiva, deja libre e irresuelta la imagen del personaje en la vida real. Bajtín pone el acento en el carácter valorativo de la actividad estética, que toma de la realidad los aspectos que luego artistiza. El héroe y su mundo constituyen un “centro valorativo” que no es totalmente dependiente de la actividad creativa del autor, no es solamente generado por él, ni es únicamente un “procedimiento”, una “forma” o un “material” técnicamente necesario a la creación novelesca. Siempre olvidamos el valor humano que subyace en toda actividad estética. Y el héroe para Bajtín es el símbolo que encarna el acontecimiento estético.

Además, el teórico ruso avanza concretamente en el plano valorativo del héroe, donde hace confluir la perspectiva estética con la semiótica-cultural. Aquí la noción de “dialogismo”⁶ es elemental para la comprensión de esta relación, ya que se trata de una estructura de relación diferente entre consciencias que adquieren el rango de “voces” en el discurso. Voces que interactúan entre sí: entre los personajes y también con el autor. Es

⁶ Dialogismo es, según el Diccionario de la Real Academia Española (2001), una figura retórica que se realiza cuando la persona que habla lo hace como si platicara consigo misma, o cuando refiere textualmente sus propios dichos o discursos o los de otras personas, o los de cosas personificadas. (<http://lema.rae.es/drae/>)

decir que, siendo el héroe un “hombre hablante” en la novela, su palabra está siempre orientada de manera múltiple y dialógica.

Bajtín esboza en su teoría, entonces, la relación entre autor y personaje, esencial para comprender a esta última categoría y la relación que ella posee con las demás, tanto aquellas que existen dentro como fuera del texto.

Por otro lado, la inserción de la perspectiva del otro en la mirada del yo es imprescindible para definirse a sí mismo. El yo requiere de la presencia del otro para construirse, para delimitarse como ser individual, diferente de ese otro que lo observa. Es decir, la identidad que uno construye de sí y de lo que los demás construyen de uno. Bajtín enuncia la relación entre yo y otro a partir, en principio, de lo que denomina como apariencia:

(...) No hay duda de que mi apariencia no forma parte del horizonte real y concreto de mi visión, con la rara excepción de aquellos casos en que yo, semejante a Narciso, contemplo mi expresión en el agua (...) Mi aspecto exterior, es decir, todos los momentos expresivos de mi cuerpo, sin excepción, son vividos por mí internamente. (M. Bajtín, 2011: 33)

La apariencia es el primer elemento que une al yo con otro. El aspecto exterior es el contacto inicial que poseen los sujetos para relacionarse y conocerse.

Para comprender la relación entre un personaje y sus pares, el teórico desarrolla como ejemplo la situación del autor con respecto a un otro. Nos dice que aquel se piensa a sí mismo desde aquello que se encuentra fuera de él, que es diferente y se le opone. Eso que se denomina lo otro y se enfrenta al yo.

De acuerdo con la actitud directa, el autor debe ubicarse fuera de su propia personalidad, vivirse a sí mismo en un plan diferente de aquel en el que realmente vivimos nuestra vida; (...) el autor debe convertirse en otro con respecto a sí mismo como persona, debe lograrse ver con ojos de otro (...) (M. Bajtín, 2011: 24)

Lo que es externo al sujeto, al yo, es desconocido y se lo designa como lo otro, es decir, aquello que es nuevo, ajeno y sobretodo diferente.

La expresión “verse con ojos de otro” significa, según nuestro punto de vista, que la identidad del yo se construye no por lo que uno mismo percibe, sino por aquello que los demás descubren y comprenden de ese yo. La identidad del yo se constituye a partir de la mirada de otro/s.

Esto es lo que Bajtín explica con respecto a la forma en que vivimos y edificamos nuestra identidad en el mundo:

En la vida real (...) nos valoramos desde el punto de vista de otros, a través del otro tratamos de comprender y de tomar en cuenta los momentos extrapuestos a nuestra propia consciencia: contamos con el valor de nuestro físico desde el punto de vista de su posible impresión con respecto al otro (...) (M. Bajtín, 2011: 24)

El yo adquiere valor en sí mismo a partir de la escala de valores de los otros, según cómo estos juzguen su apariencia por ejemplo. Además, el yo tiene en cuenta las circunstancias en las que se inscribe, la realidad que lo rodea y que tampoco puede conocer sino sólo a través de esa mirada ajena. Es en ese marco donde los demás nos perciben.

Tomamos en cuenta el fondo sobre el cual actuamos, o sea, la realidad circundante que podemos no ver inmediatamente ni conocer, y que puede no tener para nosotros un valor directo, pero que es vista, es importante y es conocida por otros, todo lo cual constituye una especie de fondo sobre el cual nos perciben los demás (...) (M. Bajtín, 2011: 24)

Lo que Bajtín propone es que el yo descubre y observa su vida a través de la conciencia del otro. No sólo se percibe a sí mismo sino que, además, adquiere aquellos valores que son relevantes para ese otro, tan sólo en la medida en que aquél lo esté observando, juzgando, y aún cuando sean distintos a los que el yo toma para su propia vida.

En resumen, de una manera constante e intensa acechamos y captamos los reflejos de nuestra vida en la conciencia de otras personas, hablando tanto de momentos parciales de nuestra vida como de su totalidad; tomamos en cuenta también un coeficiente de valores muy específico que marca nuestra vida para el otro y que es totalmente distinto de aquel con el que vivimos nuestra propia vida para nosotros mismos (...) (M. Bajtín, 2011: 24)

Pero, alega Bajtín, por más que el yo se descubra a través de otro, siempre regresa a sí mismo en una última instancia:

Al vernos con los ojos del otro en la vida real siempre regresamos hacia nosotros mismos, y un acontecimiento último se cumple en nosotros dentro de las categorías de nuestra propia vida (...) (M. Bajtín, 2011: 25)

Cuando el yo observa al otro descubre facetas de aquel que el otro desconoce de sí mismo. La relación se invierte: el yo puede conocer, a través de su mirada, al otro y va a advertir y saber más de lo que ese otro sabe de sí mismo. En este caso se han invertido los roles de observador y objeto, pero se cumple la misma relación de dependencia: sujeto que observa – objeto observado.

Cuando observo a un hombre íntegro, que se encuentra afuera y frente a mi persona, nuestros horizontes concretos y realmente vividos no coinciden. Es que en cada momento dado, por más cerca que se ubique frente a mí el otro, que es contemplado por mí, siempre voy a ver y a saber algo que él, desde su lugar y frente a mí, no puede ver: (por ejemplo) las partes de su cuerpo inaccesibles a su propia mirada (...) (M. Bajtín, 2011: 30)

El yo ocupa un tiempo y un espacio determinado en el mundo. Este “lugar” que habita es ese lugar y no otro, en ese tiempo, en esas circunstancias y no otras. El yo es el único que se coloca en ese punto fijo y todos los demás, los otros, son objetos que están fuera de él. Bajtín opera con esta “extraposición” concreta del yo frente a todos los demás hombres, que son los otros. La única forma de superarla es tan sólo a través de la vía del conocimiento, solución que propone el teórico.

En este sentido, así como el yo requiere de la mirada de otro para completarse a sí mismo, ese otro también demanda, por necesidad, la presencia del yo. De esta forma, la visión concreta que el yo posee sobre el otro determina cierta esfera de la actividad excepcional del yo, es decir, el conjunto de aquellos actos internos y externos que sólo el yo puede realizar con respecto al otro y que son, además, absolutamente inaccesibles al otro desde su lugar. Son actos que completan al otro en los aspectos donde él mismo no puede completarse.

Es necesario entender entonces que en esta relación básica entre observador-objeto se construye la base de las relaciones entre el personaje principal (héroe) y los demás personajes. Debemos tener en cuenta además que esta relación no es acabada, ni cerrada, debido a que los roles que cada uno ocupa en ella pueden ser invertidos, según el punto de vista que adapte el teórico. Se trata, entonces, de una relación conjeturada por el análisis.

Para el conocimiento, la relación entre el yo y el otro, en tanto es ideada, es una relación relativa y reversible, puesto que el sujeto cognoscente como tal no ocupa un lugar determinado y concreto en el ser. (M. Bajtín, 2011: 30)

Pensar en lo que Bajtín denomina como “acciones contemplativas” es inevitable, ya que es allí donde el personaje se transforma en observador y donde otro, diferente de éste, se convierte en objeto observado.

Ahora nos interesan las acciones contemplativas (porque la contemplación es activa y productiva), que no rebasan los límites del otro sino que tan sólo unen y ordenan la realidad; son acciones contemplativas que vienen a ser consecuencia del excedente de la visión interna y externa del otro, y su esencia es puramente estética. (M. Bajtín, 2011: 31)

Basándonos en este tipo de acciones para construir la identidad del yo, se debe contemplar que, a pesar de que el otro es parte constitutiva del yo, el otro es otro y el yo

nunca pierde su carácter propio, su individualidad. De la misma forma, cuando el yo completa la visión del otro éste no debe perder su atributo como ente individual:

(...) Es indispensable que el excedente de mi visión complete el horizonte del otro contemplado sin perder su carácter propio. (M. Bajtín, 2011: 31)

2. Paul Ricoeur, la identidad del personaje

Por otro lado, en referencia a esto, Paul Ricoeur en su obra *Sí mismo como otro* (1996)⁷, describe la estrecha relación que se suscita entre el yo y un otro, y cómo se construye la identidad de ese yo a partir del análisis del término “sí mismo”. Ricoeur, de esta manera, centra su análisis filosófico en el papel principal que juega la dialéctica⁸ entre la identidad-ipse y la identidad-idem, la de sí mismo y la de su otro. Lógica que también sigue Bajtín en su concepto de dialogismo⁹.

En el mundo contemporáneo, existe una percepción generalizada del descreimiento, de ausencia de garantías y fundamentos, pero sobre todo de una fuerte disolución del sujeto. Esto desatado por una constante crítica a los presupuestos básicos de la modernidad. En ese marco de desencanto, se presentan determinadas perspectivas que intentan dar respuestas o presentar alternativas a un panorama desalentador y en constante decadencia. Ricoeur plantea en su “hermenéutica del sujeto”, estudios sobre la identidad

⁷ Título original: Ricouer, Paul, *Soi-même comme un autre*, 1990, Le Seuil, Francia.

⁸ Dialéctica: del griego διαλεκτική(dialektiké), τέχνη(téchne), literalmente: *técnica de la conversación*; con igual significado, en latín(*ars*) *dialéctica*. En el sentido de Ricoeur es el diálogo o interacción que se establece en la relación entre identidad-ipse (sí mismo) e identidad-idem (el otro).

⁹ Dialogismo en Bajtín es el proceso de interacción entre los textos, que se produce en la polifonía, tanto en la escritura como en la lectura. El texto no se considera en forma aislada, sino correlacionado con otros discursos similares. De la misma manera la identidad del yo se encuentra en relación directa con la del otro y en constante diálogo, reconstruyéndose entre sí.

del yo. En principio, el autor toma distancia de la filosofía anterior (Descartes, Kant, Husserl) y demuestra las fuertes falencias de estas críticas filosóficas del sujeto. De esta forma, el autor comienza sus estudios sobre el yo a partir de una crítica a la filosofía kantiana.

El cogito (“yo pienso”) se ha desprovisto de toda referencia al cuerpo y se ha convertido tanto en un “yo-ahistórico”, como en “portador de una verdad” meramente inmediata. La famosa frase “cogito ergo sum” (“pienso, luego existo”), de René Descartes, es retomada por el autor para dotar de significación la palabra “existir”. Existir remite a un presente inmediato que condiciona al yo a una mera existencia, en donde el pensamiento no se presenta ni puede presentarse con proyectualidad. De ahí que el yo pierde toda relación con el pasado y el futuro. Se trata de un “estancamiento” del yo en el presente.

Este carácter de estatificación del yo se produce a partir de: “(...) este yo que duda, así desligado de todas las referencias espacio-temporales solidarias del cuerpo (...), en verdad no es nadie.” (Ricoeur, 1996: XVI). En este sentido será que al analizar las obras de Ricardo Menéndez Salmón se tomará como definición del yo a esta entidad, en tanto que existe sumido en una profunda crisis existencial, originada en el conocimiento que posee el yo: que parte de la nada, vuelve a la nada y, además, no es nadie. Este sujeto se encuentra lleno de un vacío existencial promovido por la decadencia y crisis moral del siglo XXI. El yo se presenta como “una entidad sin anclajes (...)” (Ricoeur, 1996: XIX).

Así como la temporalidad del yo es una característica de esta entidad, lo es también de la identidad. Ricoeur se propone abordar al individuo teniendo el cuidado y el reparo de no ahogarlo en la pura “temporalidad impersonal” de la identidad del sujeto. En este sentido el autor mantiene una distancia crítica de esta concepción, que se inclina sobre todo hacia esa impersonalidad del yo.

A este respecto, el autor pone en cuestión el concepto de identidad y se pregunta por una cuestión fundamental: ¿Quién? De esta interrogación se derivan las siguientes: ¿quién duda?, ¿quién piensa?, ¿quién existe?, ¿quién habla?, ¿quién es el sujeto de imputación moral? Ricoeur le reconoce a Descartes el mérito de la pregunta ¿quién?, y a Nietzsche le reconoce la ruptura de la concepción de una identidad que se pretendía atemporal, ingresando a escena la consideración de la finitud, la contingencia y la historicidad.

Las indagaciones de Paul Ricoeur apuntan a construir una “Hermenéutica del sujeto”, que ponga el foco en puntos tales como:

- El desdoblamiento del concepto de identidad: “mismidad” e “ipseidad”, entendida por Ricoeur bajo los términos de identidad-idem e identidad-ipse; asumidos los mismos en una relación dialéctica.¹⁰
- El planteamiento de un sujeto actuante, que escapa a la mera consideración de su existencia dentro del plano lingüístico, reconociéndose como sujeto de “imputabilidad moral”.
- El análisis de la dialéctica entre ipseidad y alteridad, en donde el sí se reconoce como sujeto, siendo en una relación dialéctica que supera la consideración del otro como opuesto, como pura exterioridad¹¹.

Puntos que nos sirven de anclaje para comprender la totalidad del concepto identidad.

¹⁰ Véase el concepto de Bajtín *dialogismo*.

¹¹ Como en el caso de las filosofías del sujeto en donde el yo se opone al otro, a lo otro que el yo.

Ricoeur se apoya en la gramática de las lenguas naturales cuando ésta permite oponer “sí mismo” a “otro”. El “sí” se define, en principio, como pronombre “reflexivo”. Pero esto conlleva una restricción gramatical: el sí es un pronombre reflexivo de la tercera persona (él, ella, ellos). Esta restricción desaparece cuando se relaciona el término “sí” con el término “se”, referido a su vez a verbos en modo infinitivo, tales como “presentarse, llamarse, encontrarse, etc”.

El “se” es el pronombre reflexivo de todos los pronombres personales, incluso de los pronombres y locuciones impersonales, como “cada uno”, “cualquiera que”, “uno”. El “sí” accede a la misma amplitud temporal, es “omnitemporal” según Ricoeur, cuando completa al “se” asociado al modo infinitivo, por ejemplo: “designarse (a sí mismo)”.

El “sí” se toma para el estudio filosófico, entonces, como pronombre reflexivo de todas las personas gramaticales. Este valor reflexivo “omnipersonal” es preservado en el empleo del “sí” en función de complemento del nombre: “el cuidado de sí” (título famoso de M. Foucault). También podemos pensar en una forma del “sí” nominalizada: “el sí”.

Por otro lado el autor, en su prólogo (Ricoeur, 1996: XII), pone en cuestión el término “mismo”, que forma parte del compuesto “sí mismo”. Este término permite disociar dos significaciones importantes de la identidad: idem e ipse. Estas nociones refieren equivocadamente según el autor al significado de “idéntico”. El equívoco del término, presente en las reflexiones de la “identidad personal” y la “identidad narrativa”, se muestra con relación a un carácter importante del sí: su temporalidad. La equivocidad del término está en la sinonimia parcial entre “mismo” e “idéntico”. “Sí mismo” es una forma forzada del “sí”, que sirve para identificar que se trata exactamente del ser o de la cosa en cuestión. “Idéntico” refiere a elementos que son exactamente iguales, y éste no es el caso.

La expresión “mismo” es empleada en el contexto de una comparación. Tiene como contrarios: “otro, distinto, diverso, desigual, inverso”. Al término “mismidad”, como

sinónimo de identidad-idem, le opone el autor la “ipseidad”, por referencia a la identidad-ipse. De aquí que el yo se oponga al otro para éste teórico.

La tesis sobre la identidad que presenta Ricoeur se despliega en el sentido de que el término “ipse” no implica ninguna afirmación sobre un pretendido núcleo no cambiante de la personalidad. La ipseidad aporta modalidades propias de identidad. La identidad-ipse pone en juego una “dialéctica” complementaria entre la ipseidad y la mismidad, esto es, la dialéctica del sí y del otro distinto de sí.

Por otro lado, identidad-mismidad se opone al término alteridad, es decir lo otro distinto de sí. Pero, la noción de “alteridad” puede ser parte constitutiva de la ipseidad misma.

Debemos agregar que el término que utiliza Ricoeur, “sí mismo como otro”, sugiere en principio, que la ipseidad del “sí mismo” implica la alteridad en un grado tan íntimo que no se puede pensar en una sin la otra. El autor dice que una pasa más bien hacia la otra. La palabra “como” entonces, no es un término de comparación sino de implicación: “sí mismo en cuanto otro”.

Así como en Bajtín la apariencia es el umbral donde se vislumbra ya esa dicotomía entre yo-otro, así para Ricoeur el cuerpo constituye tanto el sí mismo como el otro.

(...) es un inmenso problema comprender el modo por el cual nuestro propio cuerpo es a la vez un cuerpo cualquiera, objetivamente situado entre los cuerpos, y un aspecto del sí, su modo de ser en el mundo. (Ricoeur, 1996: 8)

La persona, por otro lado, aún no designa una capacidad reflexiva, por la cual no puede asignarse a sí misma como sujeto del discurso. “La persona queda así del lado de la cosa de la que se habla, más que del lado de los propios locutores que se designan al

hablar” (Ricoeur, 1996, 8). De aquí el punto de contacto con Bajtín. La persona es objeto de observación, sujeta a la mirada y el juicio del otro.

El carácter de estatificación del yo se corresponde con cierta estabilidad o estatismo en la identidad. Por un lado se asume, con respecto a las dos dimensiones de la identidad, la necesidad de lo que podría llamarse un “núcleo estable”, no solo como referente de atribuciones sino también como sujeto identificante de otro referente de atribuciones. Se evidencia así, la necesidad de una función reflexiva, propia de la identidad-ipse, que comprende no sólo el carácter de “auto-designación de sí”, del sí de “sí mismo”, sino también la capacidad de ese otro referente de atribuciones como otro que también se auto-designa a sí mismo como sujeto referente de atribuciones y como núcleo estable y designador de atribuciones. Ricoeur se plantea entonces un interrogante sobre la identidad:

¿Cómo no incluir en la noción de algo ‘adscriptible a sí mismo’ la autodesignación de un sujeto que se designa como poseedor de sus estados de conciencia? ¿Y cómo no acentuar, correlativamente, para hacer explícita la fórmula ‘adscriptible a otro’, la alteridad del otro, con todas las paradojas de una asignación a este otro del poder de autodesignarse, sobre la propia base de la observación externa, si es verdad, como reconoce Strawson, que ese otro debe ser tenido igualmente por un ‘self-ascriber’, es decir, por alguien capaz de adscripción a sí mismo? (Ricoeur, 1996: 16)

Al igual que Bajtín, aquí Ricoeur expone que el yo se construye tanto desde sí mismo (auto-designación), como a partir del otro.

Desde el enfoque pragmático, Ricoeur centra su análisis fuera del ámbito proposicional. En el diálogo entre yo-tú, cobra sentido la cuestión de la identidad del yo y su relación con la teoría de la acción: “Si decir es hacer, es en términos de acto como hay que hablar del decir. Ahí reside la principal intersección con la teoría de la acción” (Ricoeur, 1996: 21). Se plantea la cuestión de una hermenéutica fundamental, la del sujeto:

¿quién?¹² El análisis se sumerge en la cuestión de lo que podría llamarse “imprescindibilidad del otro”: “Todo avance en dirección a la ipseidad del hablante o del agente tiene como contrapartida un avance semejante en la alteridad del interlocutor” (Ricoeur, 1996: 22).

En el campo de la identidad, la dialéctica entre el idem e ipse¹³, en el momento en que el yo de la enunciación se designa a sí mismo como enunciador, se muestra de un modo totalmente explícito la necesidad de lo que podría llamarse un “núcleo”, identificable como referente de atribuciones y a la vez como reconocedor de la posibilidad de autodesignación de ese otro, como un otro que de igual manera a mi autodesignación, puede autodesignarse.

Lo que compete propiamente al dilema de la identidad es la necesidad de una dialéctica entre la mismidad y la ipseidad, vistas en el marco de sus implicaciones temporales. ¿Cómo se resuelve la incompatibilidad entre lo que se presenta propiamente como “acontecimiento” y el “agente de la acción”? Es decir, puntualmente, la cuestión de la permanencia en el tiempo (Ricoeur, 1996: 109). El asunto de la permanencia en el tiempo de la identidad se presenta según dos modalidades: el carácter y la palabra dada.

Desde la perspectiva de la identidad narrativa, Ricoeur entiende al sujeto como un personaje inserto en una trama. “La identidad del personaje se comprende trasladando sobre él la operación de construcción de la trama aplicada primero a la acción narrada; el personaje mismo (...) es puesto en trama” (Ricoeur, 1996: 147). Es la historia la que está atravesada por acontecimientos narrables y el sujeto, el personaje del relato, comparte el

¹² Véase también el concepto de *Interlocución*: “(...) no son los enunciados los que refieren, sino los hablantes los que hacen referencia; tampoco son los enunciados los que tienen un sentido o significan, sino que son los locutores los que quieren decir esto o aquello, los que entienden una expresión en tal o cual sentido.” (Ricoeur, 1996: 22)

¹³ La dialéctica de lo que se ha denominado *(bi)dimensiones de la identidad*, para Paul Ricoeur.

régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada. Es decir, el relato construye la identidad del personaje. El autor denomina como su “identidad narrativa” la identidad del personaje, al construir, así mismo, la identidad de la historia narrada. “Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje.” (Ricoeur, 1996: 147).

Ricoeur hace hincapié en una problemática: la de la “identidad personal”, que sólo puede articularse en la dimensión temporal de la existencia humana y en el plano narrativo alcanza su pleno desarrollo la dialéctica concreta de la ipseidad y de la mismidad.

3. Cronotopo, de Mijaíl Bajtín

Creemos pertinente considerar otro concepto de Bajtín, presente en su análisis, denominado “cronotopo”. El autor lo define como: “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.”¹⁴

Es decir, entendemos al cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura. En el cronotopo literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible. Éste es otro de los procedimientos semióticos que refractan la realidad, volviéndola parte del mundo estético. Además, se trata de un “procedimiento de mediación” entre las esferas de la creatividad ideológica, que conforman el contexto socio-cultural, y el objeto artístico que se orienta en cierta dirección semántica ideológica hacia la realidad del mundo.

Como punto de partida es necesario definir esta categoría de análisis:

A la intervenculación esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura... Este término se utiliza en las ciencias naturales matemáticas y fue introducido y fundamentado sobre el terreno de la teoría de la relatividad (de Einstein) (...) nosotros lo trasladamos aquí a la teoría literaria, casi como una metáfora; nos importa la expresión en él de la invisibilidad del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría formal y de contenido de la literatura. (Bajtín, 1989: 269)

Bajtín retoma a Kant para configurar su concepto de cronotopo. Para Kant el espacio y el tiempo son formas de la conciencia pura del hombre, son formas innatas, y a priori permiten que la fuente del conocimiento sea cierta.

¹⁴ Para una crítica del concepto bajtiniano de *cronotopo*, vid. Zavala, Iris M., *Escuchar a Bajtín*, 1986, Barcelona, Montesinos.

En contraposición a ésta, la concepción materialista rechaza el conocimiento a priori, ya que sostiene que el mismo es siempre una forma de experiencia que procede de objetos y fenómenos existentes fuera de nosotros. Dentro de esta corriente, el espacio y el tiempo tienen un carácter objetivo, existen fuera de la conciencia, son independientes de ella y son propios de los fenómenos de la realidad, vinculadas inseparablemente a la materia y al movimiento. Según este punto de vista, el espacio es tridimensional y el tiempo tiene una sola dimensión: todo proceso material se desarrolla en una sola dirección, del pasado al futuro.

Apoyado en estos presupuestos científicos, Bajtín elabora la categoría del cronotopo novelesco que es el conjunto de procedimientos de representación de los fenómenos u objetos temporalizados y espacializados que, vinculados a la figura del héroe, logran refractar un modo social de interpretar el tiempo y el espacio reales.

Además, es fundamental tener en cuenta que para Bajtín el principal rector del cronotopo artístico es el tiempo, porque éste guía toda la perspectiva evolutiva, toda concepción de historia, que es la construcción humana por excelencia.

Saber ver el tiempo, saber leer el tiempo en la totalidad espacial del mundo y, por otra parte, percibir de qué manera el espacio se llena no como un fondo inmóvil, como algo dado de una vez y para siempre, sino como una totalidad en el proceso de generación, como un acontecimiento: se trata de saber leer los indicios del transcurso del tiempo en todo, comenzando por la naturaleza y terminando por las costumbres e ideas de los hombres (hasta llegar a los conceptos abstractos). (Bajtín, 1982: 216)

Cronotopo, literalmente “tiempo-espacio”, es la conexión intrínseca de relaciones temporales y espaciales que se expresan en la novela. Dentro de estas coordenadas los personajes se desenvuelven y llevan a cabo sus acciones. Es decir que en estos ejes los nudos de la narración se atan y desatan, es allí donde la narración cobra sentido y coherencia.

Entonces, la forma en que un cronotopo representa el tiempo y el espacio permite organizar el devenir en la narración literaria y darle un sentido.

Bajtín propone que en la multiplicidad de los géneros literarios existen igualmente diferentes cronotopos y se encarga de enumerarlos. En este estudio tan sólo vamos a enumerar unas características estables de los cronotopos que aparecen en toda novela. Por un lado, los cronotopos pueden incluir dentro de sí un número ilimitado de cronotopos más pequeños; cada tipo o forma de argumento puede tener su propio cronotopo; las relaciones que se establecen entre los cronotopos de una misma novela es muy variable, posiblemente característicos de un autor, un género, un tema, etc.; generalmente en la novela hay varios cronotopos, pero tan sólo uno de ellos predomina sobre los otros; además, fuera de la novela existen otros cronotopos: el del autor y el del lector ¹⁵.

El cronotopo de cada uno de estos géneros determina el tipo de eventos, acontecimientos que se narran, como así también la forma y la naturaleza de los personajes y el tipo de transformaciones que experimenten. Y, ya que el cronotopo determina la naturaleza de los personajes y su psicología, será pertinente en este sentido el análisis del tiempo y del espacio en las novelas de “la trilogía” de Ricardo Menéndez Salmón.

No debemos olvidar que la organización del tiempo y del espacio en unidades coherentes y cargadas de significado no se realiza únicamente dentro del texto literario, sino que además es un elemento fundamental de la vida humana. Es así que los cronotopos reales determinan en buena medida los literarios.

¹⁵ Éste último tipo de cronotopo no será analizado en este estudio, ya que se trata del contexto en el que está inserto el discurso y escapa al mero análisis interno del texto. Se trata de un nivel diferente de análisis, que es preciso mencionar pero no llevar luego más allá.

Finalmente, Bajtín señala además que las relaciones entre los cronotopos son necesariamente *dialógicas*¹⁶, es decir que ningún cronotopo puede aspirar a someter y explicar a otro, sino que se trata de una relación de cooperación y comprensión, un “intercambio desde la alteridad irreductible de sus posiciones.” (Bajtín, 1981: 252)

¹⁶ Diálogo. Interacción entre los cronotopos de una novela, por ejemplo.

4. Rüdiger Safranski, el Mal y sus consecuencias en la identidad del ser

Finalmente, debemos tener en cuenta otro elemento más en el análisis: el mal. Según nuestra perspectiva, este término está implicado directamente con la construcción y definición de la identidad del hombre. Para esta sección hemos seleccionado un autor en particular: Rüdiger Safranski¹⁷, quien realiza una cronología de lo que es el mal para distintos autores, como por ejemplo San Agustín, Sócrates, Einstein, Schelling, Schopenhauer, entre otros.

En primera instancia decimos que no hace falta recurrir al diablo para entender el mal (R. Safranski, 1997: 13). Pero sí tenemos que pensar en otro concepto que se relaciona directamente con este: la libertad. El mal pertenece al drama de la libertad humana. En el sentido de que el mal es el precio de la libertad. Aquí entra en juego otro elemento: la conciencia. Ésta hace que el hombre se precipite en el tiempo, nos dice Safranski, “ (...) en un pasado opresivo; en un presente huidizo; en un futuro que puede convertirse en bastidor amenazante y capaz de despertar la preocupación (...)” (R. Safranski, 1997: 13). La conciencia no es simplemente el hecho de ser consciente sino, por el contrario, ésta se establece con suma libertad ante un horizonte de posibilidades. De ella también nace el conocimiento de lo que realmente es el ser, ya que la conciencia puede trascender la realidad actual y descubrir una nada vertiginosa, o bien revelar a un Dios en el que todo alcanza su quietud. Es decir, el hombre a través de su conciencia percibe la nada y en ella nace la sospecha de que esta nada y Dios sean la misma cosa. El hombre descubre así su existencia precaria y se siente, a causa de ello, extraño en el mundo.

En relación a esta situación precaria del hombre, la tradición filosófica habla de una “falta de ser” y, quizás, las religiones nacen de la experiencia de esta deficiencia.

¹⁷ Rüdiger Safranski, nació en 1945, en Rottweil, Alemania. Es un escritor y filósofo alemán, quién estudió en la Universidad de Fráfort del Meno bajo la dirección de Theodor Adorno, y en la Universidad Libre de Berlín. Se hizo conocido principalmente por sus trabajos sobre Friedrich Schiller, E. T. A. Hoffmann, Schopenhauer, Nietzsche, Rousseau o Heidegger. Desde entonces vive en Berlín y Múnich.

Esto nos lleva a una reflexión: ¿qué es el mal? Según Safranski el mal no es un concepto, sino más bien un nombre para definir “lo amenazador” (1997: 14)¹⁸. Esto es aquello que sale al paso de la conciencia libre y que ella puede realizar. En la misma existencia vacía del ser, en el abismo donde se hunde el hombre, allí brota el mal.

(...) Le sale al paso en la naturaleza, allí donde ésta se cierra a la exigencia de sentido, en el caos, en la contingencia, en la entropía, en el devorar y ser devorado, en el vacío exterior, en el espacio cósmico, al igual que en la propia mismidad, en el agujero negro de la existencia (...) (R. Safranski, 1997: 14)

Pero el mal también se puede originar en la conciencia del hombre. Él puede elegir ese camino a raíz de conocer el abismo que se cierne en torno suyo: “Y la conciencia puede elegir la crueldad, la destrucción por mor de ella misma. Los fundamentos para ello son el abismo que se abre en el hombre”. (R. Safranski, 1997. 14)

El drama del mal en el hombre tiene que ver fundamentalmente con una cuestión: la libertad que posee para elegir. La conciencia puede optar tanto por el bien como por el mal. De allí surge otro punto importante: ¿cómo podemos proteger al hombre contra el peligro de traicionarse a sí mismo?, ¿cómo podemos protegerlo contra él mismo? Justamente es éste el punto central en el que debemos hacer foco para comprender al héroe contemporáneo de Ricardo Menéndez Salmón. ¿Cómo ese hombre elige un camino u otro, cómo se construye a sí mismo según sus elecciones? ¿Se traiciona finalmente a sí mismo?

Además, emerge un nuevo elemento dentro del planteo de la construcción de la identidad del hombre y su relación con el mal. El problema no radica tan sólo en la conciencia de sí mismo, sino en la relación que el yo tiene con sus otros. El drama de la libertad incluye también la voluntad de distinguirse y diferenciarse, es decir trazar límites.

¹⁸ N.A. (*nota aclaratoria del autor*): Esta definición del mal como “lo amenazador” nos remite al concepto de “lo ominoso” en Freud, es decir “lo siniestro”. Véase en el capítulo sobre el mal.

“Con la lucha entorno a la diferencia y al límite comienzan las relaciones elementales de enemistad. Nosotros y los otros (...)” (R. Safranski, 1997: 15).

El mal en la historia de la humanidad se ve representado fuertemente, como uno de los ejemplos más llamativos, en las guerras mundiales. La crisis de la modernidad desatada con el fracaso del proyecto del progreso, desembocó en un conflicto existencial en el hombre. No sólo el fracaso del proyecto moderno sino también las múltiples facetas del mal, representado no ya por “el diablo”, Mefistófeles, Lucifer, sino por el surgimiento de figuras que encarnan o llevan consigo el símbolo del mal: el caso de Hitler y el nazismo (con el Movimiento Nacional Socialista), el terrorismo de Estado y el terrorismo fundamentalista, en su máxima expresión representado por religiosos orientales, y la extrema violencia social. Para Safranski, Hitler fue el último desenfreno de la modernidad y es a partir de allí donde finalmente todos podemos saber cuán carente de suelo es nuestra realidad humana (1997: 16). Justamente lo que Paul Ricoeur planteaba del sujeto: un ser sin anclajes, extraviado en la nada. Cuando desapareció la fe en Dios, el centro se desplazó hacia la fe en el hombre, pero ahora nos damos cuenta de que era más fácil cuando tan sólo el hombre ponía su mirada en un Dios.

Con el foco puesto en el hombre, a lo largo del tiempo se ha construido una conjetura: el mal se origina y emana del hombre mismo. En las novelas de nuestro autor español no existe el mal como figuración extraña, existe e interviene en la construcción de la identidad del yo porque es a partir de ese yo y de esos otros donde se genera.

IV. La construcción y la desfiguración de la identidad del héroe contemporáneo español en la *Trilogía del mal* de Ricardo Menéndez Salmón

1. *La Ofensa*, Kurt Crüwell: La metamorfosis del héroe

La primera novela de la *Trilogía del mal* es *La ofensa* (2007). Es una novela corta que relata el viaje del sastre Kurt Crüwell hacia las entrañas de la Segunda Guerra Mundial. En contra de su voluntad se convierte en soldado nazi y asiste a los horrores de la guerra, travesía que lo transforman por completo. Sin más detalles, sólo conocemos el nombre del personaje y los nombres de sus familiares, pero no tenemos descripción mayor de ninguno de ellos, excepto que conocemos los pensamientos y sentimientos de Kurt.

El nombre del héroe, Kurt, es el mismo que del protagonista de *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad (1902); ambos textos manifiestan que el mal nace en el hombre y que el horror es la plasmación del mal en la vida¹⁹.

Según el Diccionario de la RAE (2001), *ofensa* es la “acción y efecto de ofender”, verbo que a su vez significa “humillar o herir el amor propio o la dignidad de alguien, o ponerlo en evidencia con palabras o con hechos”, “ir en contra de lo que se tiene comúnmente por bueno, correcto y agradable”. El título de la novela nos anticipa el final: el recorrido de Kurt a través de diferentes sucesos ponen en duda su humanidad, y cuyo resultado es el agravio final a su condición moral; manifiesta explícitamente lo que expresa el epílogo: “La muerte es la condición real que ofende a la fantasía. (Harold Brodkey, *El alma fugitiva*)”. En esta novela asistimos a la muerte en vida de Kurt y, sobre todo, a la

¹⁹ La obra de Conrad es un libro de viajes donde se reconstruye el colonialismo y la bajeza humana, su condición miserable. Esto se representa por un lado con la animalización de los africanos, de una forma casi racista, y con la descripción de la huida de los europeos a África, intentando huir de su miseria material, pero que la arrastran consigo. Incluso llevan la degradación y la infamia, tanto moral como física, a otros espacios. En estos textos literarios, nos encontramos con obras humanas donde el horror es parte fundamental de la vida cotidiana del hombre. A lo que ambos autores aluden, en definitiva, es que “el corazón de las tinieblas” está en el hombre mismo, sea del país que sea y a donde sea que vaya, el mal siempre será parte de él.

pérdida de su identidad, ambos provocados por la separación de sus emociones y su cuerpo. Vive como un cuerpo inerte que aún, a pesar de todo, sigue siendo un hombre.

El hombre convive con su cuerpo, pero no lo conoce. Al menos no de un modo exhaustivo. Un hombre y su cuerpo son realidades distintas (...) ²⁰

Un hombre que ve su cuerpo desmembrarse, quemarse, empodrecerse, no por ello deja de ser hombre. (pág.: 56)

Ya desde el título, advertimos que la muerte en vida de Kurt es, metafóricamente, una ofensa para la imaginación y la fantasía.

La obra está estructurada en veintiocho capítulos y se divide en tres partes: la primera parte es *La bestia rubia*, la segunda *Una educación sentimental*, y la última es la llamada *Esta lágrima contiene un mundo*. Estos tres segmentos, desde el punto de vista de este estudio, se corresponden con tres puntos claves en la vida del héroe Kurt.

El narrador es quien nos introduce al personaje, en tercera persona del singular, y nos cuenta el viaje que lleva a cabo. No conocemos descripción física del personaje, pero sí podemos conocer sus sentimientos, sensaciones y pensamientos. El narrador es un elemento imprescindible para comprender la totalidad de la narración; su voz es la que define la identidad de los personajes y delimita el espacio-tiempo en el que se mueven: “(Kurt) Podía confesar con orgullo que su oficio era el de sastre.” (2007: 16)

En esta novela, el narrador, realiza una aproximación progresiva a cada uno de los personajes, manifestándose esto en la falta de diálogos. La voz del protagonista no aparece en el relato, ya que el mensaje siempre será dado a través de este narrador quien opera como intermediario. Su papel es fundamental para comprender incluso aquellos tiempos, espacios y personajes que son ajenos al protagonista y que él mismo, desde su yo interior,

²⁰ Menéndez Salmón, Ricardo (2007), *La Ofensa*. Seix Barral, Barcelona. Todas las citas corresponden a esta edición.

no puede comprender y explicar. Para ello, el narrador se sitúa en un marco externo encuadrando la historia particular de Kurt, desde el cual aporta datos objetivos, fechas concretas, etc. Se esfuerza por desarrollar con exactitud los acontecimientos que vive el personaje. Además, si bien hay en el relato una carencia de testimonios directos, por momentos, este narrador se disgrega para dar paso a la voz de Kurt y a la de otros personajes.

Aunque al final de los capítulos I y IV mediante la prolepsis²¹ se marque un destino trágico anticipado de antemano por este narrador, “Había estallado la Segunda Guerra Mundial” (pág. 14) y “Era judía” (pág. 19), en ocasiones se permite cierta ironía o más bien una subversión de la Historia: “Aquel día, en que Kurt celebraba su vigésimo cuarto cumpleaños, un compatriota suyo apellidado Hitler ordenaba a su ejército adentrarse en el corredor de Danzig” (pág. 14).

- ***La Bestia Rubia***

En esta primera parte, el héroe²² posee una identidad propia, la reconocemos en primera instancia a través de su nombre: Kurt Crüwell. La identidad de Kurt es a su vez reconocida por los otros personajes: por su familia en primera instancia, tanto en su nombre, la familia Crüwell, como en la profesión que realiza que es característica de su familia. Ésta es la primera identidad que adquiere el héroe y está determinada por el espacio que ocupa, vive en el número 66 de la Gütersloher Strasse, el tiempo en el que vive, en 1939, justo antes de la guerra, cumple 24 años; su profesión, un sastre, que es familiar, y su amada Rachel Pinkus. La identidad del yo, en esta primera parte, se conforma por la posesión de un nombre propio que se mantiene a lo largo del tiempo –por 24 años, hasta el momento-, la pertenencia del yo a un grupo colectivo, a la familia Crüwell, que es el que le

²¹ Prolepsis: anticipación. Término utilizado en gramática, o incluso en retórica: una prolepsis presenta, con anticipación incompleta en una sentencia o palabra, a los argumentos.

²² Consideramos que este personaje es un héroe porque realiza un viaje (Johseph Campell, 1959), adquiere experiencias de vida, se enfrenta a la muerte, y su identidad sufre una gran transformación a medida que avanza en el tiempo y el espacio.

otorga su nombre en primera instancia; y, finalmente, la relación que posee con esa familia, que lo constituye como miembro: es el hijo de un sastre y su profesión será la de sastre.

Tanto Bajtín como Ricoeur coinciden en que la identidad del yo tiene elementos distintivos, es decir rasgos característicos que le son propios a ese yo. Pero esa identidad además se define por los otros. En esta primera parte, antes de que Kurt partiera a la guerra, la segunda etapa de su trayecto, su padre le recuerda quién es:

Procura pasar desapercibido ante tus superiores- continuó diciendo Joachim Crüwell- recuerda que únicamente eres un sastre, no un soldado. (pág. 22)

Es otra persona quien define, confirma, su identidad. La mirada del otro lo constituye, lo termina de moldear y de establecer su pertenencia a ese mundo.

En el ejemplo observamos lo mencionado anteriormente, tanto la pertenencia a un grupo como la posesión de un nombre propio y un oficio que lo caracteriza. Todos estos elementos constituyen la identidad del primer Kurt. Son unidades únicas que componen su identidad.

Dentro de esta etapa, Kurt es llamado a la guerra. Allí conoce a la *Bestia rubia*: el Hauptsturmführer Löwitsch. La intromisión de este personaje en la vida de Kurt es clave, ya que al conocer a ese “otro” comienza su transformación. La primera señal de inversión de su identidad inicia cuando deja a su familia, personajes que determinaban su identidad como Kurt, el sastre.

(...) no pudo evitar una punzada de vergüenza al contemplar a su familia varada allí con sus pequeños fracasos, sus pequeños anhelos y sus pequeños miedos, como extraños que no lo estuvieran despidiendo a él, sino a su doble, a su socia, a un usurpador vestido con un traje de buen paño que no le sentaba del todo mal. (pág. 24)

Aquí empieza la transformación de la identidad de Kurt. Pero, como todo héroe, se niega a aceptar su destino, no quiere ser soldado y se esfuerza por recordar su identidad pasada. En este punto de transición, el yo poco a poco deja de ser aquel joven de 24 años, sastre, que vive con su familia para convertirse en un soldado. El yo se niega al cambio, se sujeta a su identidad pasada:

Kurt se obstinaba en recordar su cálida sastrería de Bielefeld, los largos estantes repletos de paños, las viejas tablas de planchar, las escupideras de latón, la estudiada negligencia de los señores Hoffman y Vögel, los viajantes favoritos de su padre, que le suministraban seda china, organdí italiano, resmas de batista venida de Viena. (pág. 28)

Se aferra a esa identidad pasada, pero no puede evitar perderla. El medio y los otros que lo rodean, interfieren:

Pero con el paso de los días, inmerso en el frenesí de las arengas y en el narcótico de la disciplina, cada vez le resultaba más difícil conciliar aquellas imágenes de paz y de sosiego con su situación presente. (pág. 28)

La metamorfosis de la identidad de Kurt se manifiesta no sólo a través de las apreciaciones de los otros sino con el medio que lo asedia. Inmerso en la guerra, el ambiente bélico lo va moldeando. De allí que Bajtín postule en su teoría del cronotopo que la configuración psicológica y las acciones de los personajes se configuran de acuerdo al tiempo y el espacio que los rodean, ese medio que los circunscribe y los define.

Con el avance de la guerra hacia Francia, Kurt vive episodios violentos. Éstos también marcan fuertemente su identidad. Las imágenes del medio lo cambian, porque provocan impacto en su yo: “En la retina perduran ciertas imágenes imborrables.” (2007, 37).

Otro elemento esencial en la (de)construcción de la identidad es el olvido. Dispositivo que forma parte de la memoria del yo. Estando en la guerra, Kurt comienza a olvidar su identidad pasada, a su familia, y se va modificando.

Quizá por ello, por esa grandeza serena del trabajo cotidiano, Kurt fue olvidando a sus seres queridos, hasta el punto de que la Nochevieja de 1940 lo sorprendió en Roscoff, una población amurallada frente al mar (...). (pág. 45)

En los capítulos XI y XII de esta parte se produce la metamorfosis de la identidad de Kurt: la pérdida de sensibilidad. Se desarrolla en Mieux una serie de asesinatos que afectan a Kurt. Incomprensibles para él, los violentos ataques nazis, descolocan al yo: “(...) No encontraba consuelo; no encontraba sentido; no encontraba sino un frío atroz (...)” (pág. 53). Cuando los nazis queman una iglesia con todas las personas del pueblo de Mieux, Kurt pierde el conocimiento: “Entonces Kurt se desmayó.” (pág. 54) Ante el horror, se produce la transformación a través del desmayo. Cuando se despierte ya no será el mismo soldado Kurt.

El cuerpo, para Bajtín, es el elemento clave y la primera instancia de conocimiento de la identidad de un sujeto. A través de la apariencia el otro puede conocer a su par. En el capítulo XII el narrador hace una introducción acerca de lo que el cuerpo significa para el hombre. Nos dice que el hombre no conoce su cuerpo a pesar de que convive con él. Pero tampoco basta con conocerlo en la totalidad de las partes físicas que componen su cuerpo, ya que, como expone Bajtín, el cuerpo es sólo el primer acercamiento a la identidad del yo. “Existe algo en el *todo* del hombre que se resiste a ser contemplado a través de la mera adición de partes que lo componen (...)” (pág. 56), plantea el narrador. Es decir, que “un hombre que ve su cuerpo desmembrarse, quemarse, empoderarse, *no por ello deja de ser hombre (...)*” (pág. 56), las emociones también configuran la otra parte del ser y por lo tanto también la identidad. Entonces, “(...) Pero, ¿y el horror? ¿Cómo reacciona el cuerpo de un hombre ante la presencia del horror? Grita, sí. (...) ¿Puede un cuerpo *olvidarse* de sí mismo?” (pág. 56). Aquí comienza la metamorfosis, con la pérdida de sensibilidad en el

cuerpo, cuando el cuerpo de Kurt deja de sentir. Cuando Kurt se olvida de sí, esa parte fundamental de la identidad, la “mismidad” dirá Paul Ricouer, que conforma el núcleo de la personalidad del yo, en ese instante Kurt se traiciona a sí mismo.

La transformación se completa ante la respuesta del cuerpo de Kurt al horror del holocausto:

(...) ¿Pero puede un cuerpo dimitir de la realidad? ¿Puede un cuerpo, ante la agresión del mundo, ante la fealdad del mundo, ante el horror del mundo, sustraerse a sus funciones, negarse a seguir siendo cuerpo, suspender sus razones, abdicar de ser lo que es; esto es, abdicar de ser una máquina sensible? ¿Puede un cuerpo decir: “Basta, no quiero ir más allá, esto es demasiado para mí”? ¿Puede un cuerpo olvidarse de sí mismo? (...) un cuerpo respondió a todas esas preguntas con un rotundo “sí”. Aquel día, un hombre llamado Kurt Crüwell perdió la sensibilidad. (págs. 57-58)

Kurt desiste de la realidad, renuncia al mundo, se abstrae, se sustrae a las funciones del cuerpo, se reduce a un ente. Éste es el punto en el que su identidad se desfigura, se pierde, se disuelve. Esto ocurre por la influencia del medio violento y por reacción de su propio cuerpo. Reacción que funciona como resistencia, rebeldía: se niega al horror y desiste del mundo, desiste de sí mismo. El olvido es la clave de su despersonalización, de su metamorfosis en ente. El viejo Kurt desaparece por completo.

En esta primera parte el yo pierde su identidad en dos etapas: primero por el cambio ejercido por el medio que lo rodea, en primera medida siendo sastre y siendo parte de la familia Crüwell, y en segundo lugar cuando ingresa al ejército y se vuelve soldado. Pero el segundo cambio, la transformación definitiva de su identidad, se produce con el horror del holocausto, cuando su cuerpo renuncia al mundo por voluntad propia al final de esta primera parte. El paso de una identidad a la otra está marcado por el Kurt soldado, quien opera como punto medio entre el sastre y el soldado que se niega a ser lo que es. En este punto, su conciencia le revela la miseria humana y su respuesta es la negación y el rechazo,

con lo cual toma la decisión de desconectarse del mundo, de allí que se traicione a sí mismo.

- **Una educación sentimental**

Una educación sentimental comienza meses después del horror que vivió Kurt, cuando presencié la hoguera de la muerte. En Notre Dame de Rocamadour, un sanatorio bretón donde está internado por su condición de ente despersonalizado, conoce a Ermelinde, una enfermera que se encarga de él con sumo cuidado. Podemos decir que es ella quien se encarga de devolverle a Kurt los sentimientos, pero uno en particular: el amor. Pareciera que el amor es la única emoción que Kurt puede llegar a sentir, pero sólo con ella, con nadie más.

En 1941 Kurt queda internado en el hospital de Rocamadour. Su doctor, Lasalle, jamás había visto una patología igual a la del soldado Kurt. En esta segunda parte, la identidad de Kurt queda desfigurada al punto tal que otro, el doctor Lasalle, lo denomina como “monstruo”²³, por su condición de suspender sus vínculos con la realidad, por haber creado una muralla entre su yo y el mundo que lo rodea.

Dada su singularidad, Kurt era un monstruo, qué duda cabe, pero un monstruo casi moral, que había establecido entre su sensibilidad y el mundo una relación de no correspondencia, de no reconocimiento, de inconmensurabilidad (...) (pág. 65).

Monstruo por su condición de negación, niega la realidad, por vivir separado del mundo por su incapacidad para aprehender sus superficies, pero sobre todo por su

²³ Recordemos que la noción de “monstruo” de Foucault (*Los anormales*, 2010) está establecida dentro de una escala, una gradación, que va desde lo normal hacia lo anormal. El monstruo es la última categoría y el grado más agudo de la anormalidad. Es el ser que está fuera de la sociedad, por las leyes morales con las que se maneja y sobre todo por su comportamiento con los otros, que suele ser de hostilidad. Tal es el caso de los asesinos seriales, los psicópatas, los nazis, entre otros.

incapacidad de sentir dolor. Algo similar suele ocurrir con los psicópatas²⁴, en la que su conducta social se ve fuertemente trastornada –en el caso de Kurt desistiendo de la realidad-. Como psicopatía, Kurt no puede sentir dolor, lo imagina como idea pero no lo puede percibir con su cuerpo:

Su postración indujo a Kurt a escribir largas cartas a su casa. En ellas, ocultando su estado real, hablaba de una herida sin cicatrizar que le mantenía convaleciente. (...) se enteró de la deportación de Rachel (...). Paradójicamente no pudo sentir nada, y aunque el dolor, al leer la noticia, creció en su interior como idea, no fue capaz de encontrar en ninguno de los goznes de su cuerpo un órgano con que sentirla. (pág. 66)

La psicopatía o personalidad psicópata como trastorno antisocial de la personalidad, hace que el sujeto que lo padece no sea capaz de sentir empatía por otros sujetos, falta de remordimiento, e incapacidad de sentir dolor. Si bien el psicópata puede ser peligroso para la sociedad, no necesariamente aquel que lo padece puede hacer el mal. En el caso de Kurt, que lo podemos pensar como un tipo de leve trastorno psicopático de la personalidad, la desfiguración o pérdida de su identidad, su cuerpo rechaza el exterior, como espacio del mal, del horror, de la violencia, e incluso rechazando a la única pasión que pudo sentir su cuerpo: el amor por Rachel. “Sencillamente, su cuerpo había claudicado.” (pág. 67)

A pesar del desapego con la realidad, Kurt encuentra en otro personaje un “diminuto resquicio de luz” (pág. 76), donde su aparente psicopatía podía desaparecer. Kurt acepta a Ermelinde en la rutina, ella es el único medio externo que suscita una mínima esperanza en Kurt. Pero esto sin dejar de percibirse como un corazón vacío, un ente.

Lasalle y Ermelinde son las nuevas figuras que aparecen en esta parte, para intervenir en el destino de Kurt. Hay elementos que se desdoblan de la primera parte. Esa

²⁴ El psicópata, según el diccionario de la Real Academia Española (22ª Edición), es aquella persona que padece psicopatía, especialmente una anormalidad psíquica: “anomalía psíquica por obra de la cual, a pesar de la integridad de las funciones perceptivas y mentales, se halla patológicamente alterada la conducta social del individuo que la padece.”

re-educación sentimental supone una nueva vida y la presencia de una nueva mujer, en lugar de Rachel, de la cual el narrador nos despide (pág. 81). También es Ermelinde el contrapunto de Kurt en este momento, pues son símbolos de la receptividad y de la insensibilidad. Löwitsch reaparece brevemente, pero se puede pensar que obtiene su correspondencia en Lasalle, quien, a pesar de su mayor humanidad, es la cabeza visible de la segunda matanza que presenciará el protagonista y que, al igual que la primera, cerrará esta parte.

Estos nuevos personajes, Lasalle y Ermelinde, son dos personajes que aportan bondad y esperanza frente a la atrocidad, pero sobre todo humanidad, rasgo del cual carecen los otros.

Si bien Ermelinde es ejemplo de ternura y entrega, su interés por Kurt es puramente humano, se deriva de su profesión y después se amplía. Lasalle demuestra un comportamiento similar, expuesto por su fascinación por la patología de Kurt, que será para el doctor el motivo que redima a Kurt y el pretexto para salvarlo.

Kurt y Ermelinde se enamoran. Esta relación estrecha que se suscita entre el yo, Kurt, y otro, Ermelinde, es motor que impulsa la vida de Kurt. No puede recuperar su identidad, ya la perdió ante el horror, pero sí puede seguir viviendo a pesar de su desconexión con el mundo. Una vez más, el cuerpo juega un papel esencial en esto: Kurt no puede sentir dolor, no puede vincularse con el mundo externo, pero su cuerpo sí responde a dos antiguas pasiones: el amor, por Ermelinde, y el amor por la música, “(...) un amor que en el futuro le permitiría volver a sentirse orgulloso de los hombres (...)” (pág. 82).

Pues aunque era cierto que las yemas de Kurt no sentían las teclas, su cuerpo, como una inmensa caja de resonancia, veía, olía y saboreaba la música. (pág. 83)

Estando en el hospital Kurt sufre una nueva transformación que, según nuestro punto de vista, es aparente o falsa. Ante un nuevo horror, “Kurt tuvo que asistir al ritual de

una segunda matanza (...)” (pág. 88), cuando atacan el hospital. Su doctor, Lasalle, es asesinado y justo antes de morir le dice a Kurt que tome su identidad y escape, ya que pese al horror infinito del mundo, Kurt no quería morir.

“Una de las ventajas (...) de no existir para el mundo, es que un hombre puede reinventarse.” (pág. 91), nos dice el narrador. Al final de esta segunda parte, Kurt se reinventa a sí mismo, se reconstruye adquiriendo el nombre de alguien más.

Las tragedias desmesuradas, donde todo nombre se borra, permiten siempre empezar de cero. Cuando las olas se tragan una ciudad, se tragan también buena parte de su pasado. (...) Porque, al fin y al cabo, aunque parezca poca cosa, un nombre es lo que somos. (pág. 92)

El nombre, como argumenta Paul Ricoeur, es parte constitutiva y fundamental de la identidad del hombre. Es el elemento que nos define y nos particulariza, es una de las unidades estables de la identidad y eso es lo que somos. Al nominarnos adquirimos existencia, identidad. Kurt, a partir de este episodio, adquiere el nombre de Jean-Jacques Lasalle y parte, junto con Ermelinde, hacia Inglaterra. La identidad del personaje y el espacio cambian.

En esta segunda parte, el horror sigue presente, es una presencia ineludible, “silenciosa e invisible” como lo es la hipotética infección que matará a Kurt (pág. 76). Aquí la Historia pasa a un segundo plano y se hace hincapié en la situación particular del protagonista, en su enfermedad. Pero la situación de Kurt no está tampoco libre de ser alegorizada. En este sentido, Lasalle la llama *La Metáfora* y hasta teoriza sobre la enfermedad, obteniendo como resultado una interpretación: la parálisis de Europa con respecto al horror del Holocausto.

El silencio del horror se encarna en el silencio de Kurt, que incluso lo mantiene aún en su relación con Ermelinde, por no hablar la misma lengua. Encontramos un nuevo elemento que impide al yo relacionarse con el otro: el idioma. Traba que lo asila aún más.

Sin embargo el amor, en este caso, posee un mayor poder que el lenguaje y las palabras en sí mismas.

- *Esta lágrima contiene un mundo*

Finalmente, en *Esta lágrima contiene un mundo* encontramos el último atisbo de conmoción en Kurt, que no llega a ser tal. Con la última lágrima derramada por su cuerpo asistimos a la pérdida total de su identidad.

Kurt, ahora Lasalle, con su falsa identidad rehace su vida en un nuevo espacio, en Inglaterra –Londres, 1946-. Allí durante un tiempo puede continuar su vida rutinaria. Aquí “el inglés Kurt” (pág. 100) es una nueva persona. Posee una nueva identidad otorgada por otro, el doctor Lasalle quien es asesinado. Ahora es otra persona, deja de ser el soldado Kurt, el ente insensible por unos momentos:

El inglés de Kurt, que hablaba la lengua de Shakespeare y Sterne con un profundo acento nasal del que había sido eliminado cualquier sombra de contaminación alemana, era gramaticalmente espléndido (...) (pág. 100)

Kurt adquiere la nueva identidad a través del nombre, del nuevo ambiente en el que se mueve, pero incluso por la adquisición de otra lengua: el inglés. Adquirir una lengua distinta supone mirarse y mirar el mundo de una forma completamente distinta, implica cambiar la forma de concebirse a sí mismo y a los otros. Así se constituye esta nueva identidad, aparentemente. Decimos que es aparente o falsa, porque se construye de apariencias, su cuerpo, su mente y su alma siguen siendo los mismos.

A través del “olvido” de su lengua, del viejo mundo que lo rodeaba, de la guerra, del horror del holocausto, Kurt rehace, reconstruye su identidad pero tan sólo a partir de una apariencia. Decimos que se trata de una apariencia porque adquiere un nuevo nombre que, si bien lo configura como una nueva persona, no lo determina completamente. Es decir, su

transformación puede ser pensada como falsa, artificial, ya que al escuchar nuevamente –en boca de tres hombres desconocidos- su antiguo idioma, el alemán, comienza a recordar:

La palabra –Schneider, sastre- resonó en sus oídos como la trompeta del Apocalipsis (...). Hacía más de cuatro años, desde el puente de plata tendido por el doctor Lasalle en el hospital de Notre Dame de Rocamadour, que no escuchaba una palabra en su idioma natal, pues había hecho jurar a Ermelinde que jamás volverían a hablar en alemán. (Kurt incluso se había acostumbrado a pensar y soñar en inglés.) (...), se había convencido, cada vez con mayor intensidad, de ser Jean- Jacques Lasalle, de pronto volvía a encontrarse con su vieja lengua y escuchaba aquella insólita palabra, acaso la que menos deseaba oír de todas (...) (pág. 102)

El recuerdo de aquella palabra le remite directamente a su antigua identidad, como si la memoria lo hubiera traicionado y aquella metamorfosis de identidad no hubiera sido tal, como si él, Kurt, siguiera siendo el sastre.

La memoria –dice el narrador- no es un instrumento del hombre, un siervo amable, un eficiente valet; más bien parece que el hombre fuera un lacayo de su memoria. Porque el hombre languidece, se distrae, se corrompe, pero su memoria permanece firme (...), guardándolo todo, clasificándolo todo: cavando, cavando, cavando. (pág. 123)

En el capítulo final, XXVIII, Kurt se enfrenta nuevamente al horror del holocausto de la iglesia de Mieux, reviviéndolo a través de una cinta. Cuando esto sucede, Kurt emite una única y última lágrima:

(...) el Hauptsturmführer Löwitsch se aproximó al Rottenführer Crüwell, advirtió que en el ojo derecho del hombre sentado se había formado una lágrima del tamaño de un mosquito... (Löwitsch) aceptó acaso que en aquella lágrima se escondía el sabor de un mundo perdido (...) (pág. 142)

En la lágrima misma se contiene el mundo entero de Kurt, sus sentimientos y su dolor. Más allá de ella no hay nada, su cuerpo vive inerte, ajeno al mundo. Es el último

suspiro de su alma, la última muestra de dolor y por tanto la última transformación de su identidad: la desfiguración de la identidad queda completada, se produce la muerte en vida del yo: *-Der Schneider-* dijo con la diáfana solemnidad de las grandes ocasiones- *ist tot*²⁵(pág. 142). La muerte sensitiva de Kurt halla su correspondencia en la frase anterior, que clausura la narración.

Esta tercera parte es, a su vez, respuesta y reflejo de las anteriores. La tercera mujer en cuestión, a quien Kurt sigue, será la misteriosa anfitriona. El gestor de la maldad será de nuevo Löwitsch, que reaparece para sorpresa de Kurt y del lector. Todos estos personajes confluyen en un mismo punto, reunidos por y para el horror.

Kurt queda marcado por la brutalidad humana, que paradójicamente lo despoja de lo que lo hace humano: la sensibilidad. La degradación moral colectiva, ajena a Kurt, conduce no a la pérdida, sino a la incapacidad moral. La guerra ha roto todos los lazos con su identidad, con su memoria, ahora él mismo encarna el olvido. La guerra deshumaniza. Incluso antes de la misma ya había una especie de amnesia sentimental previa en el protagonista. El artefacto bélico enajena, anestesia. Como al principio apuntaba el narrador, su destino iba a ser azaroso y a ese nivel llegará su degradación. Su deshumanización, aun siendo excepcional, no dejará de ser irónica.

²⁵ “El sastre ha muerto.”

2. *Derrumbe*: La asimilación del mal

La segunda novela, *Derrumbe* (2008), está estructurada en tres partes bien diferenciadas, a modo de cuentos entrelazados. La primera parte se titula *Mortenblau*, la segunda, *El mundo bajo la caperuza del loco*, y la tercera, *Padres sin hijos*. En la primera, se alternan las escenas de Mortenblau, asesino en serie, con las de los investigadores de los asesinatos que comete; también conocemos a Manila, detective que se obsesiona con el asesino y cuyas escenas familiares de alguna manera también son una réplica de las atrocidades del asesino. La segunda parte, está dedicada al joven grupo terrorista “Los Arrancadores”, a partir del cual se produce un contraste: se pasa del monstruoso individuo a un grupo de personas crueles, adolescentes, cuyos crímenes, ya no serán individuales sino colectivos, lo que lleva la ciudad a la ruina. También en esta parte se narra la historia de Vera, integrada al grupo, y su padre, Valdivia; todos estos personajes se entrecruzan finalmente en la tercera parte de la obra, cuando las historias convergen en un mismo punto.

Podemos pensar que el título, *Derrumbe*, alude no sólo a la caída de la ciudad, Promenadia, sino también a la destrucción y derrumbamiento de las familias, los individuos y la sociedad misma, asolada por el terror, en este caso suscitado por un asesino, Mortenblau, y un grupo de jóvenes terroristas, Los Arrancadores.

El narrador se mantiene inmovible y distante de su relato. Al igual que en la narración de *La ofensa*, el narrador cuenta la historia desde la tercera persona del singular; en algunas ocasiones cede la voz a los personajes y se deja el espacio libre para el diálogo entre los mismos. Pero el relato en sí lo lleva adelante el narrador, quien aparece como testigo de los hechos pero además sabe y nos hace conocer los sentimientos y pensamientos de los personajes.

La historia se sitúa en Promenadia, lugar donde el autor ya había ubicado sus novelas anteriores *Los arrebatados* (2003) y *La noche feroz* (2006). En esta ciudad el

espacio urbano se transforma en el lugar del horror; el espanto, la consternación y el pánico son moneda corriente a través de los sucesos violentos que se desarrollan en ella.

La ciudad opera como el espacio que encierra el mal y el horror; donde se llevan a cabo atrocidades humanas, como son los asesinatos en serie o los atentados terroristas. Lo urbano se encuentra totalmente contaminado, es el lugar propicio para el caos y la locura. Espacio oscuro, externo, que se traslada a la intimidad de los personajes. Es decir, la ciudad se encuentra sumida en el terror y ese mal se traslada a los sujetos que habitan en ella, quedando igualmente contaminados y caídos en desgracia.

- **Mortenblau**

En la primera parte se narran los crímenes cometidos por un asesino en serie y la investigación que lleva a cabo la policía para acabar con las masacres de las que ese hombre es autor material. La violencia, la crueldad e incluso la obscenidad se muestran en escena. La historia avanza y se adueña del relato el sadismo²⁶.

Disparó y la cabeza rebotó y vio cómo los ojos se nutrían por última vez de un sorbo de luz y cómo luego se iban tiñendo de sombras (...) (pág. 13)²⁷

El asesino ahonda en el dolor y la violencia, hasta extremos irreales. Por ejemplo, se vislumbra un episodio de canibalismo, que trivializa la vida humana:

Luego se acercó al hombre y lo rodeó y olió su sangre fresca y se llevó a la boca un rastro de huesos y cuero cabelludo y allí erguido, en pie como un tótem oscuro, en la habitación apenas iluminada por la luz de gasa de las viejas farolas de la época, cualquiera que lo hubiera visto mientras saboreaba aquel puñado

²⁶ N.A.: En la psiquiatría el sadismo es una desviación sexual en la cual la gratificación y la excitación sexual se logra al infligir dolor o humillación a su pareja.

²⁷ Ricardo Menéndez Salmón, *Derrumbe*, 2008, Seix Barral, Barcelona, España. Todas las citas a continuación pertenecen a la misma obra.

de materia confusa habría sentido la tentación de escapar muy lejos y muy deprisa. (pág. 13)

Con este acto de crueldad le quita a la víctima la sustancia de su alma, la desvaloriza, la animaliza al igual que a sí mismo. El canibalismo²⁸ es un rasgo de su identidad que lo configura como monstruo y lo desfigura como humano.

Mortenblau siente la irracionalidad del mal, poder que se origina en su ser y lo domina, simbolizado por el león, una bestia cruel y sangrienta pero poderosa, que lo atormenta en su interior. Es el personaje perverso²⁹ por excelencia, un psicópata, un asesino serial, quien en sus pensamientos el cuerpo es un objeto, está deshumanizado. Es decir, este psicópata no tiene conciencia del cuerpo y debido a esto deshumaniza a la víctima. Como psicópata, no siente pena, dolor o angustia por sus víctimas.

La identidad de este asesino se conoce a partir de sus actos, pero sobre todo por cómo lo denominan los demás personajes. Cuando el narrador nos dice “cualquiera que lo

²⁸ N.A.: El canibalismo es el acto de alimentarse de miembros de la misma especie, como lo hace Mortenblau. La posibilidad de la antropofagia en el hombre siempre está latente y ante casos extremos el hombre recurre a ella para sobrevivir. Pero el canibalismo es parte de una cultura, de un rito que es normal para quien lo practica. Los conquistadores españoles escribieron sobre ciertos indígenas que vivían en las Antillas y devoraban seres humanos como parte constituyente de su cultura, era un rasgo que los definía como tal. Diferente es el caso del caníbal urbano cuya personalidad es atípica y podemos llamarlo de esta forma por vivir en una sociedad urbana cuyos hábitos no son los de las tribus indígenas caníbales. Una personalidad atípica es aquella que sufre un tipo de psicopatía cuyo trastorno afecta a la personalidad. Éste ser tiene necesidades distintas y formas de satisfacerse diferentes. La apetencia de carne humana es un rasgo que se considera como “necesidad distinta”.

²⁹ Definimos los conceptos de normal y anormal según la semiología psiquiátrica general, que dice que la normalidad es dar el cumplimiento a una norma. La norma ideal propone que se considera normal todo aquello que cumple con cierto modelo que el hombre valora y supone que debe tratar a tender. También es normal aquello que se observa más a menudo, identificándose la norma con la mayor frecuencia. Pero lo considerado normal varía según el tiempo y el espacio. Además, lo que se cree normal es un juicio de valor emitido por una sociedad, y como tal, es subjetivo. Por otro lado, el anormal es despreciado porque no es como todos, no corresponde al promedio, escapa a la norma, a la medida, y cuestiona asuntos delicados que la sociedad no está dispuesta a revisar porque intuye que corroe sus cimientos. La anormalidad es entonces una falla o deficiencia en aspectos estructurales del ser humano, habitualmente mantenidos y persistentes a través del tiempo. Estos conceptos a su vez, son abstracciones creadas por el hombre para clasificar los fenómenos en base a sus semejanzas y diferencias.

hubiera visto habría pensado (...)” (págs. 13-19), sede al otro la función de calificarlo al asesino, de definirlo. Fórmula que se reitera numerosas veces a lo largo del relato. Incluso, su apariencia, animalizada, denota también las características de su identidad.

El homicida es definido como tal por sus delitos, sus cruentos asesinatos, y por las víctimas que deja atrás una a una como animales descuartizados. Los demás personajes, los otros, no pueden sino denominarlo de esta manera como un monstruo³⁰, un asesino, un “diablo”, ya que: “Su método es su vocación de matar. Es lo único que sabemos de él” (pág. 25), piensa Manila, el policía. Lo único que pueden conocer los otros sobre Mortenblau es su vocación por el asesinato.

Su monstruosidad o anormalidad se define por aquellos actos cometidos contra otros seres humanos y que, por su crueldad, son considerados anormales, están fuera de los límites de lo considerado socialmente como normal. Asesinar a una persona es un hecho anormal, ya que una de las reglas sociales de convivencia en sociedad es respetar al otro y, por ejemplo, que las acciones de uno no perjudiquen al otro. Está entonces establecido socialmente cuáles son las conductas habituales de los hombres y cuáles no. Aquellas que escapan a esa norma son las consideradas anormales. Mortenblau es un ser anormal, por su condición de monstruo, ya no de hombre, y por cometer actos criminales que son sancionados socialmente por su maldad y por atacar contra el género humano.

La desfiguración de su identidad, en este caso, es a causa de una transformación que se produce en el criminal: es casi un animal; a veces comete canibalismo, otras veces

³⁰ N.A.: Monstruo, según Foucault (2010), en el caso de Mortemblau, es el grado más grave y agudo de la anormalidad: el de asesino y violador en serie. Con rasgos animalizados, Mortemblau es ajeno a la sociedad, es inhumano, no conoce la moral ni el respeto por las leyes. Es una bestia despersonalizada, embrutecida, casi canibal, que pierde sus características humanas y es socialmente desplazado, marginado por su condición.

sodomiza³¹ a sus víctimas, y de esta forma desaparece su configuración de hombre y se aproxima a un monstruo, una bestia.

(...) Empujó y abrió la boca muerta y metió su lengua en el hueco ardiente y a la vez pastoso. Chupó y chupó y volvió a chupar hasta que sintió cómo la lengua de la mujer se desprendía con un sonido de ventosa (...) (pág. 29)

-¿De quién estamos hablando?- (...) –Digamos que de un monstruo, en el sentido más obvio del término. (pág. 32)

Este cruento personaje, con rasgos diabólicos, es según nuestra perspectiva un antihéroe, el enemigo de la sociedad. Es quien moldea el destino de las personas, pero para su beneficio y satisfacción propia, en detrimento de la vida de los otros. Se trata además de un psicópata, antisocial, animalizado, fuera de la sociedad, es un marginado, un monstruo que no puede compararse con otros hombres. Su identidad está definida y marcada por este rasgo de animalidad, de bestialidad.³² El aspecto animal se define a partir de su trastorno de la personalidad, es decir el ser un psicópata. Como tal, busca satisfacer necesidades distintas del hombre común, sortea las normas sin culpa, posee falta de remordimiento, no tolera las frustraciones. Este psicópata, Mortenblau, como tantos otros asesinos seriales, repite cierto patrón conductual, ya que se rige por sus impulsos y por cierto rito con la

³¹ N.A.: Sodomizar es someter a alguien en sodomía. Éste término hace referencia a un comportamiento sexual determinado que es comúnmente utilizado para describir el acto sexual anal entre heterosexuales y homosexuales, más común entre éstos últimos. Sodomizar deriva de la palabra religiosa “Sodoma y Gomorra”, ciudades del pecado para el catolicismo. Se asocia a Sodoma como el lugar de la conducta homosexual. En varios idiomas occidentales se emplea el gentilicio “sodomita” para designar a quienes practican diversa clase de prácticas sexuales que se desvían de la normalidad desde la óptica cristiana, como por ejemplo: homosexualidad, sexo anal, sadomasoquismo, etc.

³² N.A.: Cuando analizamos la identidad de los asesinos seriales debemos tener en cuenta el análisis del síndrome de la psicosis, para la comprensión de la dinámica criminológica, debido a la estrecha relación entre las conductas delictivas, principalmente el homicidio. En ésta conducta homicida podemos destacar los aspectos de descontrol, marcada insensibilidad y sadismo, descarga de impulsos primitivos y destructivos donde predominan elementos psicopatológicos confusionales y psicóticos. La conducta de homicidio es una auténtica consecuencia de un proceso psicótico. Los trastornos psicóticos se caracterizan en general por un grado variable de desorganización de la personalidad. Entre los asesinos en serie se pueden distinguir de dos tipos: los paranoides psicóticos (esquizofrénicos) y los psicópatas, éste último es el caso de Mortenblau.

víctima en primera instancia y luego con el cuerpo inerte de esa víctima. Otro rasgo particular de la identidad de éste psicópata es la necesidad de un estímulo intenso, en este caso conseguido a través de una satisfacción sexual perversa, como lo es el sadismo, el vampirismo o la necrofilia.

Mortenblau es un psicópata psicótico. Actúa con plena conciencia cuando comete sus crímenes, disfruta de asesinar, disfruta incluso el comer a su víctima y el beber su sangre, hechos anormales denominados canibalismo y vampirismo, y tiene plena lucidez para llevar a cabo sus actos atroces que él sí considera normales. Si bien no se presentan ideas delirantes, no se trata de un psicópata normal, es decir, aquél que disimula y se hace pasar como hombre normal para engañar a los que lo rodean. Mortenblau es un monstruo en todos sus aspectos y un marginado social. Sus actos son considerados atroces y se trata de un caso psicopático grave, ya que el asesino demuestra crueldad y perversidad para con sus víctimas.

Otro de los personajes, Manila, denomina al asesino como “el diablo”: “Qué hago aquí en la habitación del diablo.” (pág. 15) El asesino posee la necesidad de matar, pero lo hace como un sistema defensivo, sin ninguna razón o lógica alguna. La muerte y el terror son constantes en este relato. Pero, al igual que en la historia de *La Ofensa*, el amor es el único atajo que puede salvar de la muerte. Manila, luego de realizar las investigaciones correspondientes sobre este asesino en serie, cuando regresa cada día a su hogar, después de presenciar el horror, la muerte, se refugia en los brazos de su esposa, pero sobretodo en su hija. Una vez más, la mujer aparece como la figura de la esperanza y el amor, único camino que puede salvar al hombre de su propia maldad.

(...) Saboreó su café. Se quemó la lengua. Maldijo sin palabras. La niña lo miró como un gnomo y se abandonó entre sus brazos. Manila sintió que aquella carne era sólo un atajo para continuar vivo. (pág. 20)

La identidad de Manila la define el narrador cuando nos dice: “cualquiera que lo hubiera visto habría pensado en un padre preocupado por algún asunto sin demasiada importancia.” (pág. 61) Tanto para sí mismo, como para los demás personajes, Manila es la figura del padre protector. Pero este personaje sufrirá una transformación cuando los horrores se figuren en su vida. Mortenblau, el monstruo, despierta en Manila una obsesión³³ que se apodera de su yo a medida que se descubren los crímenes.

La locura de Mortenblau y el monstruo que es, desde adentro hacia afuera, representan la búsqueda de una estabilidad imposible, de una identidad inalcanzable, a causa de su irracionalismo³⁴. Éste personaje, el más oscuro y siniestro de las tres novelas del mal, encarna en sí mismo la desfiguración del hombre y de su identidad. En él observamos el grado más agudo y funesto de la deformación, distorsión de la identidad, ya que no hay posibilidad de redención, ni de retroceder a un punto en donde el mal no haya hecho estragos en su ser, porque el mal mismo se ha originado desde dentro de sí. El cuerpo, en este caso, no es sino algo más de lo monstruoso y lo inquietante. Sus rasgos caníbales lo definen como un ser anormal.

- ***El mundo bajo la caperuza del loco***

En la segunda parte, *El mundo bajo la caperuza del loco*, se profundiza sobre lo que el terror causa en la sociedad, a través de un grupo guerrillero, extremista, conformado por jóvenes: “Los Arrancadores”. Se trata de un trío terrorista que comete ataques sanguinarios

³³ La obsesión se define como vivencias imperativas que la persona no puede controlar ni liberarse, las cuales considera absurdas, o al menos son vivencias dominantes y persistentes de un modo injustificado. Éstas dominan el accionar del ser y no pueden ser contrarrestadas. En el caso de Manila, que se obsesiona con Mortenblau, ve rasgos de las víctimas y las escenas del crimen en su propia vida. Éste personaje se obsesiona con la monstruosidad del asesino.

³⁴ N.A.: Irracionalismo debido a su condición de psicópata y a las acciones anormales que lleva a cabo, tales como sodomía, necrofilia (obtención de placer erótico con cadáveres), vampirismo (erotismo provocado por la sangre), canibalismo y desmembramiento del cuerpo de las víctimas.

en las calles, con el único objetivo de aterrorizar a la sociedad: “(...) Decidieron hacer del terror una disciplina.” (pág. 75). El terror se transforma en una coartada para este grupo, un fundamento para liberar las fuerzas internas que los arrebatan a ellos mismos. Los delitos que cometen, al igual que Mortenblau, son sin razón alguna, ni vocación ideológica. Lo que el grupo desea es el “derrumbe” de la sociedad y fomentando el terror quieren provocar la caída de ese mundo, esa sociedad que consideran insana y decrepita. Amenaza que ya se vislumbra desde la primera parte del relato, en *Mortenblau*.

Los Arrancadores generan el caos global y el pánico social generalizado, no sin cierto espectáculo, regodeándose en la estética del horror.

Formaban un grupo que se hacía llamar Los Arrancadores, se declaraban responsables de introducir agujas en los alimentos y advertía que sus sabotajes serían cada vez más terribles. Su objetivo, decían, era tan viejo como el mundo, aterrorizar, y no cejarían en su empeño hasta haber instituido un régimen de pánico constante. (pág. 58)

Entra en escena, además, un espacio en particular: “Corporama”, un parque temático. Este lugar será el espacio del terror, donde culmina la obra de los jóvenes y donde se alza el caos final. Este espacio además, simboliza la caída y el derrumbe de esa sociedad, que ya se encontraba en ruinas. Nos dice el narrador que los parques temáticos demuestran, desde el año 2000, “la plasticidad de la cultura y la versatilidad del talento humano.” (pág. 69) La figura del parque temático es una alegoría de la sociedad. Representa la sospecha de que “nuestro mundo es una feria de simulacros, el parque temático de su propia sombra.” (pág. 73) Encarna el símbolo de lo que es el parecer, del mundo como representación diría Schopenhauer ³⁵.

³⁵ Arthur Schopenhauer (2005), *El mundo como voluntad y representación*: “El mundo es mi representación” es la frase con la que se abre la obra. Schopenhauer parte de la premisa de la limitación del conocimiento humano, idea tradicional en filosofía: “Nadie puede salirse de sí mismo para identificarse directamente con las cosas distintas a él; todo aquello de que se tiene conocimiento cierto e inmediato se encuentra dentro de su conciencia.” Existe, por un lado, el sujeto de la representación (representación, en alemán: *Vorstellung*), que es el que conoce; por otra, el objeto, lo que se conoce, condicionado o estructurado por las formas *a*

En esta parte del relato encontramos a un observador, un ciudadano, Valdivia, que es cercano a la trama, pero a la vez ajeno; es el padre de una de las jóvenes terrorista. Su hija es miembro de Los Arrancadores, es quien ha logrado cambiar la vida de su padre a través de sus actos humillantes. Él es un espectador, un observador, un testigo del mundo exterior y de su propio mundo; es quien descubre la maldad y la culpabilidad de los jóvenes terroristas. La relación entre este observador, su hija y los demás jóvenes de Los Arrancadores sostienen la trama y son el eje del mal en este relato.

En esta segunda parte, debemos destacar que el terrorismo, para los personajes que operan los delitos, es una forma poética de liberación. La violencia y el terror es el único camino para liberar a una sociedad contaminada y en decadencia. Es decir, el mal se combate con otro mal que es, incluso, peor.

El móvil de Los Arrancadores es “la cólera que les procuraba la saciedad, la estulticia, la decadencia de su época (...)” (pág. 80). Este grupo terrorista se construye a sí mismo, se procura una identidad, a partir de un manifiesto que redactan:

(...) redactaron a seis manos un texto audaz en su simpleza (...), que atendía a sus razones y daba cuenta de sus intenciones. La palabra clave era una sola: terror. (...) Les pareció una palabra tan redonda, tan viril (...) (pág. 81)

priori kantianas del espacio, el tiempo y la causalidad. El objeto, los seres naturales, orgánicos e inorgánicos, sin embargo, carecen de existencia real fuera de la representación; no tienen más valor que el *sueño* de Calderón de la Barca. Lo que posee existencia verdadera es *la cosa en sí*, que para Schopenhauer viene expresada en el término *voluntad*, lo demás es representación de la conciencia.

- *Padres sin hijos*

La tercera parte, *Padres sin hijos*, concluye y resuelve de forma apresurada todos los cabos sueltos de las dos historias anteriores. Primero, el asesino decide su destino por sí mismo y, segundo, la hija de Valdivia construye su identidad sobre el recuerdo de Los Arrancadores. El policía, quien persiguió al asesino, encuentra su función en la historia, y el círculo se cierra en esta última parte. Al igual que en *La Ofensa*, la muerte es finalmente quien cierra el ciclo.

Podemos afirmar que *Derrumbe* es la historia de un hombre atormentado que se transforma en un criminal sádico y cruento, pero también la historia de dos familias heridas y tres jóvenes que aspiran a transformar la realidad mediante la violencia, único método que creen puede “derrumbar” la terrible sociedad en la que viven. Y el dolor, como esencia de la vida de los perseguidores que no pueden detener al monstruo que asola la ciudad. La atracción por el mal seduce tanto a verdugos como a víctimas.

Al final de la obra, observamos que cada uno de los personajes ha sufrido una transformación. Este cambio se debe a la asimilación del mal que cada uno de ellos realiza a medida que lo combate o lo ejerce, Manila se volverá obsesivo e incluso atraído por el mal que genera Mortenblau; los jóvenes Arrancadores combaten el mal desde otro mal para extirparlo de la sociedad, pero solo generan más caos.

3. *El corrector*: La personalidad del yo y su crisis existencial

La última novela de la *Trilogía del mal* es *El corrector* (2009). El relato comienza con la narración de los hechos del día jueves 11 de marzo de 2004, en la que la vida de los españoles cambia rotundamente debido a un atentado terrorista; se narra la jornada en la que se produce el atentado de Atocha, a los trenes, desde el punto de vista de un corrector llamado Vladimir. Él se encarga de describir los acontecimientos de cada hora y a su vez va reconstruyendo memorias entrelazadas en el presente y el pasado, desatadas a raíz de observar las atrocidades del siniestro.

Toda la narración transcurre en un solo día y la estructura de la novela se divide en veintiún capítulos. El tiempo es el rector principal de la novela. Las indicaciones del tiempo están señaladas a través de las informaciones que da la televisión sobre el atentado. Éstas son exactas y van desde las 07:37 horas hasta las 23:30 horas, además conforman la estructura del relato que, en resumen, se expone el día completo de los terribles sucesos del ataque.

El título es fundamental para comenzar a pensar en la identidad del yo. En este relato, el narrador es personaje-protagonista, es decir que vive los sucesos y los describe desde su propia óptica en el momento que están transcurriendo en la historia. Vladimir, el yo narrador, reconstruye los hechos que vive el día del atentado y ésta novela se presenta diferente a las otras dos anteriores, por ésta primera causa en principio. La historia en este caso se narra desde la primera persona del singular y el propio narrador es además testigo de los hechos, primer variante con respecto a las demás novelas que estaban atravesadas por la voz de un narrador externo que describía el relato desde fuera y además, de alguna manera, colaboraba en la construcción de la identidad del personaje principal describiéndolo desde su punto de vista.

Me llamo Vladimir- en su juventud mi padre fue un fanático de la Revolución Rusa- y soy corrector. (...) Así que ahí estaba yo,

a las 07:37 horas del jueves 11 de marzo del año 2004, fresco y recién desayunado (...) (págs. 11-12)³⁶

El tiempo es el rector del relato, ya que la narración del protagonista avanza y se entrelazan recuerdos pasados con acontecimientos presentes conforme transcurren las horas. A partir de la información que recibe el yo a través de un medio de comunicación, la televisión, el corrector se sumerge en sus memorias y reconstruye sus relaciones: la relación con sus padres, con el trasfondo franquista; su relación con Zoe, su esposa; los dos años de su separación y la aparición de un hijo legítimo que vive en Australia y de cuya existencia Zoe no sabe nada. Reconstruye también su renovado amor por Zoe y su feliz vida conyugal, como así también sus actividades profesionales y sus relaciones con editores y escritores. Lo central en esta obra es que el punto de vista ha cambiado. El yo se define a sí mismo, se construye a partir de su memoria y de su relación con otros. Es su visión y no la de otro la que lo configuran.

Así como el yo se define a sí mismo, también conforma la identidad de los otros a través de su memoria y de su relato. Él es el mediador entre su propia identidad y la de los otros. A diferencia de *La Ofensa*, donde la identidad de Kurt está marcada por los acontecimientos externos a su yo y determinada por los mismos, y a diferencia también de *Derrumbe*, donde son los otros, los desconocidos que infunden el terror, quienes determinan la vida de yo, por ejemplo de Manila, en esta novela, *El corrector*, es el yo quien dispone de la narración y por tanto de la capacidad de construirse a sí mismo y reconstruir a los otros:

Por mis manos pasan tantas imágenes e ideas ajenas, tantas voces, tantos credos, que mi voz, en estas páginas, por fuerza ha de sonar impostada.

³⁶ Ricardo Menéndez Salmón, *Derrumbe*, 2009, Seix Barral, Barcelona, España. Todas las citas a continuación se corresponden con esta edición.

(...) En efecto, no siempre me he dedicado a corregir la obra de los demás, sino que, durante un tiempo, hasta que cumplí los treinta años, escribí mis propios libros (...)

El yo reflexiona sobre su oficio de corrector y la relación que existe entre la traducción de *Los demonios* de Dostoievski, que está corrigiendo, y los momentos de horror en Madrid. Esto sucede porque la novela cobra un tono ensayístico cuando el yo delibera sobre la relación entre el arte y la vida, sobre el sentido del sinsentido de la existencia humana, el hombre ante el mundo nihilista.

- **Vladimir, la personalidad del yo**

Para el análisis de la novela dividimos los hechos en tres partes: del capítulo I al VII, del VIII al XIV y del XV al XXI. Esto responde a un análisis más ordenado y siguiendo el esquema que venimos trabajando en las novelas anteriores que también fueron segmentadas en tres partes.

En esta primera parte, Vladimir, la personalidad del yo, analizamos los capítulos I al VII.

En las novelas anteriores de la trilogía observamos que la identidad del yo se construye por las relaciones que establece con el medio y con los otros personajes. En este caso es el yo quien se designa a sí mismo:

(...) Me llamo Vladimir- en su juventud mi padre fue un fanático de la Revolución Rusa- y soy corrector. Y me atrevería a decir que Fedor Dostoievski es mi escritor favorito. (pág. 11)

La narración comienza con la presentación del yo y la descripción de lo que sucede ese día. El narrador nos relata una crónica³⁷ del jueves 11 de marzo del año 2004.

Así que ahí estaba yo, a las 07:37 horas del jueves 11 de marzo del año 2004, fresco y recién desayunado (...) (pág. 12)

Sabemos además que el narrador actualmente tiene treinta y cinco años: “(...) Quizá hace diez años, cuando tenía veinticinco, hubiera dicho que mi escritor favorito era Albert Camus (...)” (pág. 11).

El pasado se sitúa en el presente, en el hoy, desde la memoria. Aparentemente la memoria ordena, clasifica, selecciona, de modo tal que “todo parece menos confuso (...)” (pág. 12). A partir del día jueves 11 de marzo de 2004 el narrador protagonista sufre un cambio interior; se torna introspectivo, reflexivo y siente un pesar en su alma como una amenaza de “que los buenos tiempos habían tocado a su fin.” (pág. 12)

El narrador construye al inicio una primera imagen de sí como hombre de saber, poseedor de ciertos saberes culturales.

(...) con ayuda de mi bagaje literario y de mi capacidad para la ficción, he sido capaz de dar forma artística a aquella primera impresión que no tuve en realidad hasta setenta u ochenta minutos después del instante en el que el primer tren impregnaba el aire de Madrid con un hedor a vísceras. (pág. 13)

Desde nuestro punto de vista creemos que el narrador de esta obra tiene ciertas similitudes o aficiones del autor. Podríamos pensar que de alguna manera la novela posee rasgos autobiográficos, que definen la identidad del personaje en la ficción, Vladimir, y al autor en la realidad. Si bien se trata de categorías literarias totalmente diferentes, el narrador-personaje pertenece al mundo de la ficción y es una categoría de análisis literario,

³⁷ Crónica, según nuestro punto de vista, en tanto que se trata de una recopilación de los acontecimientos sucedidos en ese período de tiempo determinado y narrados en orden cronológico. En éste caso se trata de la descripción de los hechos del 11 de marzo del año 2004 hora por hora.

por otro lado el autor es la persona que escribe la novela. Decimos esto ya que en un ensayo llamado *La novela y la filosofía: un diálogo fecundo* (2011), Ricardo Menéndez Salmón nos describe sus gustos filosóficos y literarios, donde menciona que Albert Camus fue, en su juventud, un autor muy influyente en su vida, al igual que para Vladimir.

Otra característica particular de esta novela es la presentación de los demás personajes como voces. Hay una involución de la figura de los personajes desde la primera novela hasta llegar a ésta última. Si bien en las otras novelas teníamos escasas descripciones sobre los personajes que rodeaban al protagonista, en esta novela es central destacar que los otros personajes son sólo voces detrás de un nombre: Zoe, Uribesalgo, etc.

-¿Te has enterado?- La voz que me trasladó la noticia, aquella mañana (...) (pág. 13)

Por mis manos pasan tantas imágenes e ideas ajenas, tantas voces, tantos credos, que mi voz, en estas páginas, por fuerza ha de sonar impostada. (pág. 21)

La voz de mi madre aquella mañana (...) (pág. 27)

Detrás de la réplica de mi madre, resonante como un tambor, pude distinguir la voz de mi padre blasfemando horriblemente (...) (pág. 28)

Las voces representan en esta novela la desfiguración de la identidad del hombre contemporáneo, que se encuentra inmerso en el mundo tecnológico y de los medios de comunicación. El teléfono por ejemplo es un medio a través del cual, en la actualidad y desde hace varios años, el hombre establece comunicaciones con otros hombres. En este sentido se produce la pérdida de la noción del cuerpo, ya que el contacto se produce solo entre voces. Los personajes no interactúan entre sí como en los relatos tradicionales, sino que el cuerpo desaparece y la voz es el ente que representa al yo. Desde este punto de vista, el yo pierde su materialidad, su cuerpo, y se transforma en una existencia sin apariencia visible, hecho que marca que la identidad de este hombre contemporáneo se disuelve en lo

real y se vuelve virtual³⁸, de allí lo que denominamos como desfiguración, una pérdida o deformación de la identidad del hombre.

La dinámica que se establece entre los personajes, las conexiones entre ellos, se dan a través de estas voces, que son los otros, y a partir de la acción de escuchar del yo. “(...) lo único que pude hacer fue escuchar llorar a mi mejor amigo (...). Robayna llorar y yo escuchar su llanto.” (pág. 36)

“No me gusta mucho relacionarme por teléfono (...)” (pág. 15), nos dice Vladimir. De esta intervención de los medios de comunicación en la vida del hombre contemporáneo surge una nueva configuración de los personajes como voces.

Por otro lado, en esta primera parte, los espacios tienden a fusionarse. La ficción y la realidad se confunden para Vladimir en el momento del atentado:

(...) la imagen de los trenes volando por los aires venía a sumarse, por un azar un tanto siniestro, con la intensa lectura que de *Los demonios* llevaba haciendo desde un par de días antes (...), y la unión de ambas circunstancias, el relato de la conspiración de Netchaev y la presencia del terror contemporáneo (...) se hermanaban de un modo tan seductor como abominable. (pág. 17)

La visión del ficus recién regado, solo en su serenidad vegetal, y el intenso olor a mar que impregnaba el aire, hacían todavía más irreal el instante. (pág. 17)

También podemos dividir los espacios en espacios que comprenden un adentro y un afuera. Por un lado, el espacio exterior, el de fuera, es el que envuelve al personaje y le es

³⁸ La vida del hombre contemporáneo se encuentra signada y atravesada por el uso y el desarrollo de la tecnología en general. Los medios masivos de comunicación intervienen en las relaciones humanas. Según nuestro punto de vista, la identidad del hombre actualmente se ha tornado virtual y no material, ya que ésta se construye o se representa en un aparato tecnológico, ya sea por ejemplo en una computadora o en un teléfono celular. La comunicación virtual no solo está de moda sino que se impuso globalmente, provocando un aumento de las relaciones virtuales entre las personas y una menor frecuentación cara a cara. Este fenómeno se produce, antes que nada, en los jóvenes, quienes son bombardeados a cada minuto por nuevos y mejores productos tecnológicos que, aparentemente, mejoran las comunicaciones y las relaciones humanas.

lejano, ya que Vladimir se encuentra no sólo dentro de un espacio interior, su casa, sino que además se encuentra inmerso en sus pensamientos, en un espacio de introspección. El afuera es un lugar peligroso, ya que allí habita la muerte, y el espacio de adentro es un refugio donde cobran vida los recuerdos a través de la memoria y el yo se encuentra seguro.

Y lo cierto es que allá fuera, (...) donde la muerte parecía un mal sueño fruto de una digestión pesada, un suceso tan improbable como el nacimiento de un cordero con dos cabezas, sentí de pronto cómo la ciudad iba tomando conciencia de que algo terrible había sucedido, de que el mundo se había transformado en un lugar inhóspito y espantoso (...)

El espacio de afuera sufre una transformación. Hasta el 11 de marzo de 2004, el afuera era un espacio seguro, donde el hombre podría encontrar calma, pero luego de los hechos terroristas el mundo cambia y se transfigura en un espacio cruel y hostil para el hombre.

Encontramos además, dentro de las mismas líneas citadas anteriormente, que Vladimir expresa la evidencia de que la vida del hombre, como así también su destino, están cifrados en las páginas de un libro mayor escrito por alguien, podríamos pensar en un dios, como así también sus desgracias debido a la intromisión de un ente malvado, un antihéroe, un demonio, que distorsiona el curso de la vida y provoca tanto dolor en el hombre.

(...) el mundo se había transformado en un lugar inhóspito y espantoso, de que un puñado de editores estaría en ese preciso instante llamando a un puñado de correctores para informarles de la enorme e indeleble errata que una mano cruel había ocultado dentro de un texto hasta ese día sagrado. Una errata que, para nuestra desgracia y futura vergüenza, nadie podría ya borrar jamás. (pág. 19)

Este fragmento expresa la idea de que la vida está compendiada en un gran libro sagrado, al cual el hombre no tiene acceso, y más allá de los intentos que el hombre lleve a cabo para modificar su vida, su destino ya está sellado. Podríamos pensar que en este

apartado hay una breve referencia al mal como ente contradictorio a un dios, el supuesto escritor del libro de la vida humana, en la expresión “una mano cruel”.

Por otro lado, el narrador hace un paralelo entre lo que son los objetos y lo que son los hombres, a partir de la contemplación de una foto de sus padres y de Zoe, su esposa. En este sentido, el yo expresa cierta pesadumbre al comprender que los objetos son inmortales y los hombres no. Esto otorga cierto tono existencialista al relato, dejando ver la angustia del personaje ante ciertos aspectos del mundo contemporáneo y de la vida del hombre.

Sobre la mesa de trabajo hay una fotografía de mi mujer y de mis padres (...). La fotografía no ha cambiado desde aquel 11 de marzo, ya para siempre permanecerá indemne (...): la vida privada de los objetos es así, terrible para los mortales. Nosotros cambiamos; ellos permanecen.

Aquí, desde su visión existencialista³⁹ el narrador propone la idea del hombre como ser mortal, cuyo paso del tiempo es inevitable para él.

Dentro de esta primera parte el narrador también se construye como escritor. Otro rasgo autobiográfico paralelo que podemos establecer con el autor.

(...) no siempre me he dedicado a corregir la obra de los demás, sino que, durante un tiempo, hasta que cumplí los treinta años, escribí mis propios libros, en concreto dos novelas que casi nadie leyó (...) (pág. 21)

En este punto la identidad del personaje se divide en dos: en Vladimir escritor, del pasado, y en Vladimir corrector, del presente. (Pág. 22-23) Vladimir corrector describe al Vladimir escritor. Nos dice que el escritor desde su valor como artista mereció mejor suerte de la que tuvo. No tenía genio, pero sí talento y nada que envidiar a muchos otros escritores que hoy, en el presente, corrige el Vladimir corrector. En el transcurso del pasado al

³⁹ Existencialista desde el punto de vista de Jean Paul Sartre.

presente el personaje de Vladimir sufre una transformación en su identidad: salta de una profesión a otra que establece el rol que va a desempeñar en la vida.

Mi paso al otro lado, el salto de una supuesta vocación a una profesión efectiva, fue menos traumático de lo que podría esperarse (...). (Pág. 22-23)

Este paso que se da desde el pasado hacia el presente cambia por completo el mundo del personaje y por tanto lo modifica desde su propia personalidad.

Pues no en vano (...) ése es mi territorio: el fracaso, la banalidad, la evidencia de la miseria ajena expuesta ante mis ojos una y mil veces, mañana, tarde y noche, en obras de teatro, guiones radiofónicos, ensayos, apuntes autobiográficos o novelas de todo pelaje. (Pág. 23)

Debemos señalar que en esta primera parte, vemos que Vladimir tiene tendencia a angustiarse, a sentir el vacío de la existencia humana, y esto lo acercan a un pensamiento existencialista.⁴⁰

Para este filósofo el hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible es porque empieza por no ser nada. El hombre es tal como él se concibe y no es otra cosa que lo que él se hace.

Vladimir nos dice:

⁴⁰ El existencialismo es una corriente filosófica, que se originó en el siglo XIX y se prolongó hasta mediados del siglo XX. Los filósofos que siguen esta línea de pensamiento se centraron en el análisis de la condición de la existencia humana, la libertad, la responsabilidad individual, las emociones y el significado de la vida. Todas las filosofías de la existencia parten de la llamada “vivencia existencial”. Para Sartre el existencialismo es un humanismo (Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, conferencia, 1945). Es decir, el existencialismo es una doctrina que hace posible la vida humana, e incluso declara que detrás de toda acción existe un medio y una subjetividad humana. Su postulado principal es que “la existencia precede a la esencia” (pág. 2).

(...) no dispongo de otros argumentos para explicarme a mí mismo y al mundo que me rodea que aquellos emanados de mi propia conciencia, una conciencia que, al fin y al cabo, es el único instrumento que poseo para interpretar la realidad (...). (Pág. 38)

El narrador hace hincapié en su temprana soledad, ya que no tuvo hermanos, en lo triste que fue su infancia y en el aburrimiento de la existencia. Para él la verdadera maldición del hombre es el tedio de la vida. El sinsentido de la existencia es nada comparado con el tedio en el que vive el hombre día a día y es esto lo que tortura a Vladimir en sus pensamientos.

Nunca he comprendido a quienes afirman que la infancia es el paraíso del hombre. Mi infancia fue triste. La abundancia material que me rodeó (...) jamás consiguió librarme del aburrimiento, pues desde muy pronto comprendí cuál es la verdadera maldición de la vida. (...) la verdadera maldición de la vida es el tedio. (Págs. 31-32)

Este fragmento nos recuerda la *Conclusión de Cándido*, de Voltaire, cuando uno de los personajes refiere que prefiere todas las desgracias de la vida antes que vivir en el aburrimiento o el tedio de lo cotidiano:

(...) el aburrimiento era tan grande que la vieja se atrevió a decirles un día: “Yo quisiera saber qué es peor, ¿ser violada cien veces por los piratas negros, tener una nalga cortada, pasar por la baqueta de los Búlgaros, ser azotado y ahorcado (...), en fin, todas las miserias por las que hemos pasado todos, o bien quedarse aquí sin hacer nada?- Es una gran pregunta”, dijo Cándido.⁴¹

Además, Sartre nos dice: "Lo esencial es la contingencia", en *La Náusea*⁴².

Quiero decir que, por definición, la existencia no es la necesidad. Existir es estar ahí, simplemente; los existentes

⁴¹ Voltaire, *Cándido* (2005), Losada, Madrid, España.

⁴² Jean Paul Sartre, *La náusea* (1979), Losada, Buenos Aires, Argentina.

aparecen, se dejan encontrar, pero jamás se les puede deducir. Hay quienes, creo, han comprendido esto. Aunque han intentado superar esta contingencia inventando un ser necesario y causa de sí. Ahora bien, ningún ser necesario puede explicar la existencia: la contingencia no es una máscara, una apariencia que se puede disipar; es lo absoluto y, en consecuencia, la perfecta gratuidad. Todo es gratuito, este jardín, esta ciudad y yo mismo.

Ese “estar ahí”, ser arrojado al mundo y a la existencia, esa nada de la que proviene el hombre se refleja en el tedio de la vida que Vladimir nos describe. “(...) *todo es igual a todo*, y ésta, sin duda, es una ecuación intolerable.” (Pág. 38)

Pero más allá de este sentimiento existencialista de Vladimir, él tiene la solución para remediar el tedio: “(...) sólo quien es capaz de hacer algo distinto a matar el tiempo merece decir “he vivido” (...)” (pág. 32). Además, encuentra refugio en otro espacio: en los libros. Los espacios se dividen en dos nuevamente, por un lado el lugar de la ficción como espacio de placer y refugio, y por otro el espacio real, la realidad como el territorio de lo terrible y del horror.

Únicamente en los libros (...) he logrado vencer esa sensación de hastío infinito ante los sucesos de la vida. (pág. 32)

Los libros, la ficción, son el espacio de la calma, de la quietud. Pero más allá de que el yo considere a estos un espacio de placer, los libros no pueden cambiar o alterar la realidad, sí hacerla más tolerable.

(...) ningún libro cambia el mundo: precisamente porque el mundo no cambia podemos seguir escribiendo libros; precisamente porque existió Auschwitz tiene sentido que los poetas escriban poesía. (pág. 60)

Al finalizar esta primera parte, en el capítulo VII, encontramos un nuevo recuerdo y un nuevo personaje: “Mi hijo, (...) es el gran secreto de mi vida.” (pág. 43) Eric constituye otra faceta de la identidad de Vladimir, la de ser padre. Aspecto que el yo se encarga de ocultar, sobretodo de Zoe, su mujer.

- **Las reflexiones de Vladimir y la construcción de su identidad**

En esta segunda parte, que comprende los capítulos del VIII al XIV, particularmente en el capítulo VIII, cambia el tono de la narración. Las memorias quedan atrás por un momento y el yo se torna reflexivo. La narración es ensayística y se cuestionan el lenguaje, el poder, la política, la posición de la literatura como discurso social, la posición del escritor, y la muerte.

Para el yo narrador, el lenguaje “(...) es un instrumento que crea y modifica la realidad (...)” (pág. 50), por lo tanto quien se apropie del lenguaje, detenta el poder, ya que el lenguaje tiene la capacidad de sancionar lo verdadero y entonces “el discurso del lenguaje y el discurso del poder, al coincidir, pueden modificar la realidad a su antojo.” (pág. 50) Además, agrega el narrador, la plasticidad del lenguaje, su capacidad de crear y re-crear la realidad, está al servicio de la política.

Por otro lado, el narrador propone también que la figura del político es antagónica a la del escritor. Esto se debe a una diferencia en particular: la literatura aúna en detalles, en cambio la política los niega. “(...) la literatura es la fraternidad del detalle (...)” (pág. 52). En este sentido el yo explica el rol del escritor en la sociedad:

Porque el escritor, en este caso, tiene que descender al detalle y explicar qué demonios es “esa mierda”, por qué huele tan mal, quién la fomenta, tolera y consiente, quién hace de ella su modo de vida. El escritor es la persona que analiza “esa mierda” abstracta que el político derrama sobre los mapas. Y en esa meticulosa (...) lección de escatología (...), es donde el escritor encuentra su mayor premio: la dignidad. (pág. 52)

Aquí se habla de “lección escatológica” porque el narrador considera que la política es el arte de la mentira, ya que pervierte al lenguaje para lograr que diga lo que la realidad niega. Y ésta es una de las mayores conquistas del poder. (pág. 52) Por ello, la crónica de lo que sucedió el 11 de marzo de 2004 es un ejemplo de la “versatilidad en el arte de la

mentira alcanzada por nuestros políticos.” (pág. 53), dura crítica social hacia el gobierno español de esa época.

Una vez más el yo se torna pesimista, existencialista, cuando alude que todo ha perdido significado, en especial los valores morales que envuelven a la cultura occidental.

Una y otra vez somos burlados, despojados de nuestro honor, compelidos a comulgar esa hostia llena de náusea que ellos llaman *democracia, justicia o libertad*. Todas esas palabras, (...) han perdido su significado (...). (pág. 54)

En el capítulo siguiente encontramos una referencia directa a *Cándido* de Voltaire, al tedio y al cuando el narrador dice:

-¿Y cuánto crees que aguantarías, Cándido?- Tiene mucha razón. Me moriría de pena en mi huerto entre zanahorias, fresas y ortigas. O, peor aún, me dedicaría a mil cosas para las que no estoy capacitado y que me harían sentir inútil, estúpido y cobarde. (Pág. 57)

La división de espacios entre el afuera y el adentro aparece nuevamente. El afuera como el lugar del caos, “(...) ahí afuera, en el mundo de las terrazas diurnas, todo es confuso, todo está mezclado como en el caos primordial (...)” (pág.59), y el adentro como el lugar de refugio y calma, “(...) mientras que aquí dentro, en la tibieza ya un poco melancólica del cuerpo de Zoe, las cosas, casi siempre, están en calma.” (pág. 59) El cuerpo de Zoe, su mujer, también simboliza un espacio de abrigo y serenidad.

(...) yo, a fecha de hoy, me refugio en el afecto de mi mujer y en ciertos libros. No miento. Para mí el paraíso incluye una biblioteca sin cercas de espinos (...). (Pág. 68)

Una vez más Zoe, el amor, y la literatura son el refugio que protege del afuera caótico y dañino para el hombre.

El narrador presenta en el capítulo X los tipos de “hechos” que existen, “(...) existen los hechos-hechos, existen los hechos que sólo lo son a medias e incluso existen los hechos que no sucedieron (pág. 62); y luego “los mandamientos de un corrector”. En este punto el yo, al describir ciertas normas que todo corrector debe seguir, representa de alguna manera lo que él debería ser.

El primer mandamiento de un buen corrector consiste en no fiarse nunca de las apariencias, pues las apariencias, (...) constituyen una categoría particular de hechos. (Pág. 63)

La importancia del título es crucial para comprender una obra. En este caso el título alude directamente al yo, al corrector que nos está narrando la historia. El que se presente como corrector ya nos está presentando una faceta de su identidad. En el capítulo X el narrador construye una analogía entre la profesión del corrector, que corrige libros literarios o no, y los errores de la vida cotidiana que necesitan de un corrector. Este mandamiento, como corrector, de “no fiarse” en nada ni en nadie se lleva a la vida misma y a lo que es el ser en relación con otros. Incluso la corrección puede pensarse como una metáfora de la existencia.

Como en los textos, también en la vida a menudo nos “saltamos” lo que sucede. (...) En cada línea- esto es, en cada minuto del día- se esconde una pequeña errata que aspira a no ser vista. Puede que, desde ese punto de vista, la corrección constituya una excelente metáfora de la existencia. (pág. 65)

El narrador además se dirige al lector y le aconseja con los mismos mandamientos que a un corrector:

Pero entonces, preguntarán ustedes, de qué podemos fiarnos. Y yo les respondo gustosamente: no se fíen de nada ni de nadie. Sospechen siempre. Incluso de su nombre escrito sobre un papel. (pág. 65)

A medida que el relato sobre el atentado en Atocha avanza, el tiempo transcurre, el narrador sigue intercalando estos espacios de reflexión. Encontramos en el capítulo XIII una nueva referencia a esa angustia existencial mencionada anteriormente. El ser humano parte de la nada y vuelve a esa nada misma.

Cuando el sabio de tu novela muere, dice que no hay nada después de la muerte. Que venimos de una nada y vamos a otra, y que, en consecuencia, no debemos temer perder nada por el camino. Y que en eso consiste (...) nuestra libertad (...). (Pág. 82)

- **La maldad derrotada**

En esta última parte, que abarca los capítulos del XV al XXI, el narrador insiste nuevamente que Zoe, la mujer de Vladimir, es su refugio. Es el espacio donde no hay lugar para la maldad, la perversión o la violencia. Por tanto el amor es el refugio del hombre, el único resquicio de esperanza y de paz. Allí el hombre encuentra una salida, una solución ante tanto horror y maldad del afuera, de la ciudad y el caos que en ella se desata.

Tenía la nota de Zoe en la mano y leía la palabra amor una y otra vez. Sentaba tan bien como la brisa en el pelo una mañana de agosto. (pág. 100)

-Estoy exhausto- anunció-. Madrid ha enloquecido. Es un mundo dentro del mundo. Un caos siniestramente móvil (...) (pág. 116)

Podemos pensar que *El corrector* es la novela de dos fracasos: el del protagonista como escritor y el del ser humano como ser mortal. Observamos desde el principio que esa identidad de escritor ya se ha perdido en el tiempo, ahora es el corrector. Nuestra primera aproximación a este corrector es al principio de la obra cuando Vladimir se introduce a sí mismo y nos dice que está revisando una traducción de *Los demonios* de Dostoievski.

No encontramos una reconstrucción directa del atentado de Atocha el 11 de marzo de 2004, sino que, por el contrario, mientras ocurre el siniestro lo que nos muestra la narración es la vida del corrector y sus pensamientos.

Vladimir construye la novela que el lector está leyendo y de alguna manera entrelaza con la realidad. Las reflexiones internas del yo y los sucesos reales se expresan a través de esta subjetividad que es explícita. En ningún momento se intenta subordinar lo real o sobrepasarlo, sino que a través de este tratamiento cronístico lo que acontece prevalece. La crónica que nos relata el narrador sobre los hechos sucedidos ese día, es el punto de partida para la reflexión del yo. Deliberación que se torna filosófica cuando se cuestiona acerca del hombre, de su comportamiento y de las motivaciones del ser, poniendo al descubierto la cuestión fundamental de la existencia del hombre y la muerte.

La voz del narrador en primera persona es una novedad y rompe los esquemas de las novelas anteriores. Es el primer cambio y esencial para comprender que esta novela se separa de alguna manera de las otras dos, ya que en esta crónica encontramos un tono no sólo ensayístico sino también intimista y existencialista. Es la primera vez que el yo se construye a sí mismo y a su vez construye la imagen que tiene de los demás personajes. Es él quien posee las herramientas para modelar la identidad.

Identidad que ahora se presenta cada vez más difusa. Primero en la ausencia de características físicas y descripciones detalladas acerca de cada uno de los personajes que intervienen e incluso de Vladimir mismo. Que los demás personajes sean solo voces implica que la figura humana se ha perdido y ahora sólo quedan ecos, voces, sonidos, que son reproducidos por un aparato. Aquí la desfiguración de la identidad, creemos nosotros, se hace más profunda debido a la intervención de los medios masivos de comunicación. Vladimir entabla relaciones con los otros personajes a través del teléfono, escuchando sus voces, o viendo imágenes en el televisor. Tan sólo con Zoe puede llegar a tener un contacto más humano, más cercano.

El tipo de lenguaje es más coloquial, más cercano al lector. Esto se debe a la necesidad de una inmediatez y cercanía, al igual que el estilo que es mucho más simple, menos barroco y menos elevado que en las novelas anteriores. El uso de este tipo de lenguaje delata una conciencia plena de lo que se está escribiendo y de lo que se quiere expresar o comentar al lector. Aquí la escritura aparece como artificio, de modo que el narrador introduce diálogos directos simples, y devela lo simbólico explicitando, por ejemplo, las alegorías.

Debemos tener en cuenta que las reflexiones del yo apuntan a diferentes temas relacionados al hombre y el medio en que habita, como por ejemplo el amor como paliativo del mal, el espacio de paz (pág. 18), la difícil conciliación del terror con la realidad cotidiana (pág. 16), y el poder de pervivencia de los objetos (pág. 18), pero sobre todo a ¿quién es el hombre?, cuestión fundamental para determinar su identidad.

V. La transformación de la identidad a partir del influjo del Mal

- *La Ofensa*

En esta primera novela, el mal aparece como fondo histórico, es el elemento que empuja al personaje a su transformación, es el modelador de la identidad de Kurt, el agente que provoca el cambio. Esto se debe a que las circunstancias que rodean al protagonista, el horror mismo, vivido y observado como testigo y como parte de la maquinaria bélica, transfiguran poco a poco su identidad. Asistimos al recorrido que realiza Kurt Crüwell por una guerra cruenta y sumamente sangrienta, la Segunda Guerra Mundial, la intensa enemistad entre judíos y alemanes-nazis. “Porque a Rachel Pinkus, el monstruo verraco de la Historia estaba a punto de devorarla. Era judía.” (2007: 19) El mal surge, en este caso, de una ideología: el nacional socialismo, nazismo, que atenta contra el principio básico de la humanidad como lo es el de la igualdad entre seres humanos.

Este mal, exterior al yo, evoca el horror del pasado, presente siempre en la memoria del hombre, tanto por el horror que desató como por sus terribles consecuencias destructivas. Dentro de este monstruo bélico, Kurt, al igual que Adán y Eva cuando se descubren desnudos, se siente extraño a su cuerpo, a sí mismo.

(...) No pudo evitar una punzada de vergüenza al contemplar a su familia varada allí con sus pequeños fracasos, sus pequeños anhelos y sus pequeños miedos, como extraños que no lo estuvieran despidiendo a él, sino a su doble, a su sosia, a un usurpador (...) (2007: 24)

Esta entidad bélica, que encarna el mal, alimenta valores pervertidos, trastocados, como por ejemplo el que la raza aria⁴³ sea superior a la judía.

⁴³ El término **raza aria** es un concepto pseudocientífico cuya aceptación alcanzó su auge en el segundo año de la revolución hitleriana y la primera mitad del siglo de la ponderación aria. Algunos etnólogos del siglo XIX especularon sobre la existencia de un pueblo prehistórico racialmente y lingüísticamente homogéneo del que todos los pueblos indoeuropeos modernos son descendientes en mayor o menor medida. El concepto ha

El mal no es una entidad externa al hombre sino que se genera dentro de su alma. De ahí que, según nuestro punto de vista, el mal sea también un factor que interviene en la construcción de la identidad del hombre.

Pero en el caso de esta novela el mal es un ente que desde fuera, surgido en la guerra y encarnado principalmente en el *Hauptsturmführer Löwitsch*, interfiere en las transformaciones de los personajes. El autor coloca como trasfondo el horror de la guerra, espacio donde sufren las transformaciones los diferentes personajes. Kurt se encuentra inmerso en este espacio devorador que lo transfigura.

Debemos tener en cuenta, entonces, que el hombre tiene la voluntad propia que brota de su libertad y que provoca en su seno el orgullo de querer ser sí mismo. Pero el fundamento de la creación es la nada y cuando el hombre intenta recrearse a sí mismo se encuentra con ella.

Cuando la voluntad propia del hombre quiere poner fundamento en sí misma, entra en contacto con esta nada. La voluntad creadora de Dios había vencido la nada. Por el contrario, la voluntad humana no puede llegar a tanto. (...) Esto es lo que constituye a situación precaria del hombre. (pág. 32)

Nuestra primera aproximación con el mal en *La ofensa* se da en la figura del *Hauptsturmführer Löwitsch*, la “bestia rubia”. En primer lugar porque representa la maquinaria bélica del nazismo y, además, porque en sí mismo encarna los valores ideológicos de este partido, elementos que llevan a configurarlo como una “bestia”: “(...) como quien asiste al nacimiento de un perro con dos cabezas.” (2007: 26); representa la fascinación por el mal.

sido usado para legitimar postulados racistas, militaristas y de supremacía blanca. La palabra «ario», por haber quedado asociada al racismo e imperialismo de los nazis, apenas se usa si no es en relación histórica con el nazismo.

Pero el mal absoluto se despliega en la novela con un acontecimiento en particular. La masacre de los habitantes de Mieux es el evento que simboliza no sólo la parte cruenta de la guerra sino el mal en sí mismo. “Uno a uno, los habitantes de Mieux fueron conducidos hacia la iglesia. (...) Löwitsch mandó pegar fuego a la pira y dio la espalda a su tropa (...)” (2007: 53-54).

La violencia y la crueldad con que el hombre derrama la sangre del hombre no tienen mayor explicación que la del problema de la libertad y el mal. Es el hombre quien hace el bien o el mal y posee la libertad para elegir su camino. Los asesinatos de Mieux marcan un quiebre en la historia y en fundamentalmente en la vida y en la identidad de Kurt. Ante el horror, la respuesta de Kurt fue separarse de su cuerpo, desligar sus sentimientos del mismo. “Aquel día, un hombre llamado Kurt Crüwell perdió la sensibilidad.” (2007: 58)

En esta primera novela de la trilogía, el mal surge desde dentro de una ideología, como lo fue el nazismo, y de ella mana este principio básico de desigualdad entre razas. Hannah Arendt en 1961 reflexiona sobre “la banalidad del mal”, justamente la sensación de trivialidad que mostraron los gestores del holocausto hacia lo que habían hecho. Kurt se encuentra entonces dentro de esta maquinaria bélica que termina por destruir su identidad, ya que deja de ser él mismo e incluso cuando la recupera tampoco es él mismo sino que asume la identidad de otro.

En este caso *La ofensa* se divide por dos vertientes. Por un lado, el rechazo de Kurt ante el horror y la sensación de que es una ofensa al género humano, el ultraje que sufre en manos de los nazis. Pero por otro lado, la ofensa a la que se refiere en la cita al comienzo del relato: “La muerte es la condición real que ofende a la fantasía” (Harold Brodkey, *El alma fugitiva*). La muerte en vida de Kurt es una ofensa a la ficción.

- *Derrumbe*

En esta segunda novela de la trilogía del mal, nos encontramos con otra forma del mal: la amenaza constante a la vida y a la sociedad suscitada, como sucede en nuestra actualidad, por criminales violentos y grupos terroristas.

En este caso el mal es una constante. No tiene punto de partida identificable, no sabemos dónde y cuándo comenzó, ya existía, y por lo tanto no tiene un final, no se acaba. Podemos hablar entonces de *Derrumbe* como el símbolo del derrumbamiento y la decadencia de la sociedad urbana, que se encuentra sumida en el caos y el terror. Un derrumbe continuo. Nos encontramos entonces con el mal cotidiano, aquel que es más cercano a nuestra vida real, el que acecha en las ciudades a través del horror producido por hombres que igualmente ya son decadentes. Tal es el caso de Mortenblau, asesino en serie, cuyo modo de operar es sanguinario, frío, psicópata, y cuyo comportamiento encarna el mal para los demás personajes. Mortenblau es el núcleo del horror. El mal encarnado en el hombre, es el monstruo cuyas acciones destruyen a otros hombres. Es la maldad humana rebajada a la animalidad monstruosa.

Mortenblau, perdido en la demencia, personaje enajenado, simboliza el mal en el hombre. El cuerpo, además, es ejemplo de lo monstruoso y lo siniestro. El asesino hace que los cuerpos de sus víctimas sean percibidos de esta forma, desfigurados y profanados, en estado no humano sino monstruoso. Incluso su propio cuerpo se convierte en un espacio inhóspito del cual no puede escapar. Este retrato cruento de la desfiguración del hombre está representado a través de lo siniestro⁴⁴.

Por otro lado, la desaparición de la mujer de Manila lo lleva a su derrumbe psicológico, pero más que por su desaparición, por la obsesión de Mortenblau con ella. Pero, ¿de dónde surge este mal que motiva a Mortenblau?, ¿en dónde nace originariamente

⁴⁴ Lo siniestro para Freud es lo llamado "Ominoso". Éste término es utilizado por Freud para definir lo terrorífico, lo monstruoso, lo abyecto, pero subyugado a lo cotidiano, es decir aquella parte de lo cotidiano que se vuelve extraña y transforma la realidad del sujeto.

éste mal, cuál es el móvil primero? Es un misterio en la novela, como lo es el misterio del surgimiento del Mal en el mundo. Éste asesino siente la irracionalidad del mal, ya que éste se origina en su ser como una bestia incontrolable, simbolizada en el león, y cuyo poder siniestro lo atormenta.

La locura de Mortenblau y el mal que desata traen como consecuencia una profunda agresividad y violencia hacia el propio cuerpo humano y al de los otros. Esto se debe a que el asesino serial pierda la noción del cuerpo y al desmembrarlo, por ejemplo, no siente culpa.

En el capítulo anterior mencionamos la psicopatía que afecta a la identidad de Mortenblau. Debemos destacar que la crueldad y la intolerancia son rasgos fundamentales en su personalidad, pero se lo califica como monstruo debido al grado de maldad con el que asesina a sus víctimas, maldad que se despliega desde lo profundo de su ser. Estos actos cruentos que comete a lo largo del relato son calificados, según la semiología psiquiátrica, como actos psicopáticos graves. Se caracterizan sobre todo por las perversiones sexuales, el homicidio brutal y las violaciones en serie. En algunos casos también la masacre es un hecho psicopático grave. Si bien la maldad que despliega Mortenblau hace estragos en las otras personas, debemos destacar que el psicópata no distingue lo bueno de lo malo y no es responsable de sus actos. Percibe a las personas como objetos que pueden facilitar o dificultar su meta deseada. Estas conductas psicopáticas pueden parecer ilógicas pero son perfectamente lógicas para el psicópata, ya que posee un sistema de razonamiento distinto de una persona normal. Pero en este personaje radica no en su conciencia de hacer mal, que de hecho no la posee por ser una persona psicópata, sino en montar un escenario de tal perversión que afecta la vida de los otros personajes, como sucede con Manila.

El derrumbe no afecta solamente a los personajes en su individualidad, como por ejemplo el hecho de que Vera y su noviazgo con Humberto caigan en la ruina, ella conduce además a su padre al miedo y la destrucción. El horror, el miedo, se expanden como se expande el derrumbe que poco a poco consume a los sujetos de la ciudad, a la sociedad

entera sumida en el caos y en el terror. Aunque el derrumbe sea generalizado, lo es porque generalmente afecta tanto al individuo como a la comunidad, repercute en uno y otro. La destrucción social es en cadena, uno a uno caen en desgracia y se sumergen en el caos de la ciudad.

En *Derrumbe* sorprende el personaje de Mortenblau. Éste se encuentra entre la atracción por el mal en sí mismo y la maldad más absoluta, y que aún así a la mirada de los demás personajes, los investigadores en este caso, sigue siendo tan sólo un hombre (2008: 144).

La particularidad de esta segunda novela de la trilogía es que existe dentro del corazón de los personajes una intención explícita de hacer el mal. Para Todorov (2009), el mal está tan presente en la esencia del ser humano como lo está el bien y es por tanto imposible de erradicar⁴⁵.

Lo horroroso del mal no es aquello que pueda generar violencia, sino esa inhumanidad que posee el hombre y que parte de la humanidad. Esto es lo que alerta, el horror es la realidad.

- ***El Corrector***

Por otro lado, *El Corrector* se aleja parcialmente de las novelas anteriores, ya que existe una gran distancia entre el universo del mal y el universo del protagonista. En esta última novela, mucho más intimista, de tono ensayístico, la representación del horror es la más cercana a nuestra actualidad. Se toma el horror de la realidad misma y ésta, por ser cercana y real, resulta conmovedora y efectiva recayendo en el personaje y su universo.

⁴⁵ Todorov, Tzvetan, *La memoria, ¿un remedio contra el mal?*, 2009, Barcelona, Arcadia.

Vladimir no experimenta como propia la maldad de un ser perverso que lo transforma, pero sí percibe la maldad del hombre como un espectador lejano. Éste personaje percibe la maldad del corazón humano a través de la violencia y el terror social que producen ciertos grupos llamados terroristas, cuyo único fin es obtener poder y dominar a través del miedo.

La realidad es para Vladimir el espacio del caos y del horror. Pero el miedo y los demonios nacen en lo profundo del corazón del hombre y éste debe convivir con ello.

(...) vivimos presos de la fatalidad que anida en nuestros miedos, nuestras rebeldías, nuestros demonios. (2009: 113)

Y en medio de ese pandemonio, como por ensalmo, heroico, trágico, solar también, transcurro yo, el corrector. (2009: 113)

A su vez, el protagonista afirma que “(...) la gran enfermedad del hombre es buscar un sentido y una finalidad a cuanto sucede (...)” (pág. 113), es decir, existe una obsesión en el hombre por justificar y justificarse en sus actos y en los hechos que escapan a sus manos. De allí, de esa obsesión con la necesidad de que todo tenga sentido, es donde descubre el hombre la nada y advierte que está solo. Éste es el mal que plantea *El Corrector*. El mal que vive en lo profundo del alma del hombre, con el cual se lucha día a día. En esta novela advertimos que el rostro del mal se encarna en los demonios que habitan en el hombre, más allá del mal que lo rodea exteriormente.

En las novelas anteriores el mal era un agente externo al hombre, en el sentido de que éste se desarrollaba en la sociedad, en el enfrentamiento de unos hombres contra otros, en el malestar social en general que proviene desde la historia, como es el caso del nazismo, el gran mal y estigma de la Segunda Guerra Mundial que marcó fuertemente a una población en particular y al mundo entero inclusive. En ésta última novela de la trilogía se expone el miedo interior del hombre, dejando entrever cómo opera ese mal que surge desde lo interior. De modo tal que la vida carece de sentido, el hombre proviene de la nada

misma, la realidad es una construcción del hombre y por tanto muchas veces es una mentira. Todos estos factores confluyen en el ser del hombre y conforman sus demonios.

Nuestra vida, toda ella, desde que amanece hasta la hora del lobo, es una gran mentira, una sombra, un intenso simulacro. Fredor Dostoievski lo sabía. Albert Camus lo sabía. (...) Para evitar esa mentira, para reconciliarnos con esa sombra y ese intenso simulacro, para conciliar *todo lo que sabemos* con *todo lo que podemos soportar saber*, es para lo que existen cosas como la literatura. (2009: 113)

El Corrector nos abre un nuevo mundo, el mundo interior del hombre donde se desarrolla una batalla entre el bien y el mal, y donde muchas veces el mal rige sobre el bien. En este sentido, el hombre se vuelve osco, solitario, individualista y se enajena del mundo. Prefiere la soledad y, como Vladimir, descubre en el silencio cuántos demonios atormentan el alma. Incluso el mal se apodera del corazón del hombre porque éste ha dejado de creer en un Dios, ha dejado de creer en otros hombres e incluso descrea de sí mismo.

VI. Conclusiones

El hombre descubre a través de su conciencia la banalidad de la vida, es decir la existencia de la nada. Pero la nada como fundamento del mundo, como origen del universo y la vida misma. La nada es entonces una amenaza para el hombre, de allí que Safranski lo considere como el mal mismo.

Dentro de estas ficciones sobre el mal, *La Ofensa* representa el mal en la historia, en el pasado del hombre; *Derrumbe* es el mal simbólico, ficticio, aquel que acecha en la mente del hombre contemporáneo a partir del surgimiento de un nuevo orden: el terrorismo; y en *El corrector* asistimos a la historia del mal vivida en el espacio de lo cotidiano y lo íntimo. Estos relatos encarnan formas distintas del mal y en cada uno de ellos observamos cómo el mal, desde fuera o desde dentro de los personajes, opera una transformación drástica en el protagonista. Pero sucede algo diferente con *El corrector*.

En el análisis hablamos de los puntos de partida del mal, ahora de sus consecuencias, ya que éstas también están presentes en la narración. Una de las más habituales es la mutilación, tanto literal como metafórica, en tanto es una profunda transformación que trastoca y desfigura la identidad del yo. Kurt, por ejemplo, en *La Ofensa*, es despojado de su sensibilidad, de su cualidad de hombre y del amor. Otra escisión se observa además en Ermelinde, al quedar sin padre el hijo que espera. Los hijos de Manila, en *Derrumbe*, también pierden a su madre y él, por su parte, pierde la cordura. El hijo de Vladimir, Eric, en *El corrector*, vive en la otra parte del mundo, lejos de su padre, y Vladimir vive en la mentira junto a su esposa. Se habla en *Derrumbe* de los padres sin hijos y en cada una de las novelas observamos la soledad en la que viven los personajes. Soledad que se siente en la intimidad, sobre todo en *El corrector*. Por último, la pérdida de la vida, la más valiosa, aparece en todas las obras, y la presencia de la violencia y la muerte son el símbolo de esta maldad que opera en el hombre.

Inferimos sobre mutilaciones físicas, psicológicas y sentimentales, pero también sociales. El mal es la causa de la mutilación de la moral. Además este mal, producto del hombre, es silencioso, interior en la mayoría de los casos. En algunas ocasiones se metaforiza esa gestación silenciosa e interna del mal a través del cuerpo. Por ejemplo *El corrector* dice: “(...) un cáncer secreto roía sus entrañas: porque las tinieblas, en todo caso, son siempre *interiores*.” (2009, pág. 81)

Es evidente también cierta crítica a los medios masivos de comunicación, que inmortalizan el mal a través de imágenes, películas, sonidos, etc. Traen al mundo universos inmersos en la maldad y la violencia, que impactan directamente en el espectador. Su carácter es destructivo.

El arte, por otro lado, aunque es un posible consuelo para el hombre, no es capaz de detener el horror, que es hábil tanto para seccionar el poder del amor como para alienar a los personajes e incluso paralizar el tiempo. Manila sabe que el crimen “(...) era el lugar donde el tiempo era abolido (...)” (2008, pág. 48). Los relojes se ponen en cero con los atentados de Madrid (2009). El mal al atraer irremediamente al hombre, a veces ni el amor puede salvarlo, pero éste se formula como una opción más viable que el arte en general. Pero la literatura también opera como un poder capaz de cambiar al mundo: “Abolición del tiempo, elucidación del yo, superación de la finitud, constatación del talento y destrucción del prejuicio. Estos son los poderes consoladores de la literatura (...)” (2009, pág. 117).

La mujer se destaca también como figura que encarna ese amor que se contrapone al mal y al horror. La mujer es aquella que puede llevar a cabo la posible salvación. Tanto Rachel como Ermelinde, en *La ofensa*, simbolizan el afecto, el amor, el calor humano, la pasión, el deseo. Mara, en *Derrumbe*, es el único ser que irradia paz para Manila, ella es su refugio, su escudo contra del horror. Pero también es la esperanza de redención de Mortenblau. La madre de Vera, como la madre de Vladimir, por el contrario, son seres débiles, que no cumplen la misma función que las otras mujeres.

La mujer es, además, orden, practicidad y sentido. Ermelinde comprende que la rutina va a ayudar a Kurt; Manila admira a Mara “(...) cómo todos sus movimientos eran ahorrativos, esféricos, completos (...)” (2008, pág. 59); frente al caos externo, en *El corrector*, el cuerpo de la mujer será el refugio.

La fluidez –o la desfiguración de la identidad- ocurre en los personajes que viven diferentes existencias, sometidos a un perpetuo movimiento de metamorfosis. Esto es propio de la nueva narrativa, donde no hay un centro del relato; en tiempos en que los grandes discursos perdieron la capacidad de explicar el mundo, el lector de esta nueva narrativa flota a la deriva, sin punto alguno de referencia.

La ofensa es el lugar de representación de la historia, una guerra pasada, pero de un tiempo y un espacio ya lejanos. *Derrumbe*, en su pura ficción, es el relato del miedo del hombre contemporáneo, el horror hecho realidad a partir de la mano misma del hombre. Y en la última novela, *El corrector*, que supone la exposición de un mundo actual, cercano a nuestra realidad, y un compromiso con la vida cotidiana y el mal cotidianos que nos afectan hoy en día.

En cada una de las novelas el mal se presenta con rasgos particulares, pero siempre presente en el corazón del hombre y en la constitución de su identidad. Es decir, la identidad es un concepto multifacético que no puede definirse ni delimitarse en un solo aspecto. Decimos entonces que la identidad de cada uno de estos personajes se modifica a partir del contacto con el mal, ya sea desde el mal mismo, como ocurre con Kurt quien participa haciendo el mal a otras personas, o siendo testigo del mal, como ocurre con Manila que observa los actos atroces de Mortenblau, o como un simple espectador lejano, como lo es Vladimir quien en la intimidad de su yo ahonda en sus pensamientos y descubre también cierta oscuridad en su corazón y en el hombre.

La identidad de estos personajes se transforma, se desfigura, evoluciona o involuciona, no sólo por la configuración que el yo mismo hace de sí sino por la

intervención de otros, tal como lo plantean Bajtín y Ricouer. Pero la intervención de ese otro se produce desde el mal, según nuestro punto de vista, y ésta es la conclusión a la que arribamos. Los protagonistas de estas novelas, Kurt, Manila, el padre de Vera, Vladimir, sufren una metamorfosis en su identidad, que brota no sólo de los cuestionamientos propios del yo, sino de la influencia de estos personajes perversos que rodean su vida. Es decir, encontramos en cada una de las novelas un personaje perverso, como lo es Lowitsch, Mortenblau o los terroristas de Atocha, que aparece en la vida del protagonista e influye en la construcción de la identidad de éste. La perversidad y el mal se encarnan en estos personajes malvados y no en los protagonistas, quienes a través de la metamorfosis de su identidad asimilan de diferentes formas al mal. Entonces, los personajes se cuestionan quiénes son, quién es el hombre, y descubrimos una crisis en la identidad de cada uno de ellos, que al entrar en contacto con seres perversos se transforma.

VII. Bibliografía

a. Fuentes

- Ricardo Menéndez Salmón (2007), *La ofensa*, Editorial Seix Barral S. A., Barcelona, España.
- Ricardo Menéndez Salmón (2008), *Derrumbe*, Editorial Seix Barral S. A., Barcelona, España.
- Ricardo Menéndez Salmón (2009), *El corrector*, Editorial Seix Barral S. A., Barcelona, España.

b. Crítica:

- ALTAMIRANO, Carlos (director) (2002) “Identidad”, “Representación”, “Géneros”, “Hibridación”, en *Términos críticos de la sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós.
- ARFUCH, Leonor (2000) “Introducción”, en *Identidades, sujetos y subjetividades* (compiladora), Bs. As, Prometeo.
- BAJTÍN, Mijaíl (1989) *Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica*, Taurus.
- BAJTÍN, Mijaíl (2000) *Yo también soy*, (fragmentos sobre el otro), selección, trad. y comentarios de Tatiana Bubnova, México, Taurus.
- BAJTIN, Mijaíl (2006), *Problemas de la poética de Dostoievsky*, Fondo de Cultura Económica; *Estética de la creación verbal*, (2003) Siglo XXI, Buenos Aires, Argentina.

- BAJTIN, Mijaíl (2011), *Estética de la creación verbal*, 2da edición, 1ra reimp., Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- CAMPBELL, Joseph (1959), *El héroe de las mil caras, Psicoanálisis del mito*, Fondo de cultura económica, México.
- CONRAD, Joseph (1997) *El corazón de las tinieblas*, Alianza, Madrid, España.
- CHARAUDEAU, Patrick y Dominique Maingueneau (Directores) (2005) “Representación social”: pp. 504-6; “Estereotipo”: pp. 237-241; “Interdiscurso”: pp. 334-5; “Campo discursivo”: p. 81; “Heterogeneidad mostrada / constitutiva”: pp. 298-9; “Identidad”: pp. 304-5; “Posicionamiento”: pp. 452-3; en *Diccionario de análisis del discurso*, Buenos Aires – Madrid, Amorrortu editores.
- CHARTIER, Roger (1996) “Poderes y límites de la representación”, en *Escribir las prácticas*, Buenos Aires, Manantial.
- FOUCAULT, Michel, (2010), *Los anormales*, (título original: *Les anormaux: Cours au Collège de France, 1974-1975*, 1ra. ed. en francés 1999), Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., Buenos Aires.
- FREUD, Sigmund (1919) Fragmento sobre: “*Lo ominoso*” (“*Das Unheimliche*”), Obras Completas, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, Argentina.
- HALL, Stuart (2003). “Introducción: La identidad en cuestión”, en Stuart Hall y P. Dugay, compiladores. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu.

- HAMMON, Philipe (1977) "Pour un statut sémiologique du personnage". in: R. Barthes et al. *Poétique du récit*. Paris, Seuil págs. 115-180. (Traducción de la cátedra de Semiótica, Universidad Nacional de Córdoba).
- KALIMAN, Ricardo et al. (2006). *Identidad. Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura*. Tucumán, edición del autor.
- MARIETÁN, Hugo R., (1996) *Curso de semiología psiquiátrica: funciones básicas*, Ed. Ananké, Buenos Aires, Argentina.
- MOZEJKO, Danuta Teresa, (1999) "Construcción del enunciador" en Apuntes de Seminario, Maestría en Literaturas Latinoamericanas, FFyH, UNC.
- MOZEJKO, Danuta Teresa y Ricardo Lionel COSTA, Ricardo (2001) "La práctica de naturalizar lo social", SILABARIO, Revista de Estudios y Ensayos geoculturales, Año IV, N^a 4, Córdoba, ISSN: 1514-4100.
- ORTIZ, Renato (1998) "Espacio y territorialidad", "Modernidad-mundo e identidad", en *Otro Territorio*. Convenio Andrés Bello, Santafé de Bogotá.
- PAMPA ARÁN, De Meriles, (María del C. Marengo y M. Candelaria de Olmos, colaboradoras), (1998) *La estilística de la novela en M. Bajtín. Teoría y aplicación metodológica*, Córdoba (Argentina), Narvaja Editor.
- RICOEUR, Paul, (1994) *Relato: historia y ficción*, Dosfilos editores, México, (2004) *La memoria, la historia y el olvido*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires; (1987) *Tiempo y narración, T. 1, Configuración del tiempo en el relato histórico*, Ediciones Cristiandad, Madrid.

- RICOEUR, Paul, (1989) *Sí mismo como otro*, (título original: *Soi même comme une autre*), Siglo XXI, Madrid, España.
- RICOEUR, Paul (1986), *El mal, desafío a la filosofía y a la teología* (“*Le Mal: un défi à la philosophie et à la théologie*”), tr. Personal. G. Zapata, SJ. Ed. Seuil, Paris, 1994.
- RICOEUR, Paul (2008), *Hermenéutica y acción*, cap. “Simbología del mal”, Prometeo Libros Editorial, Buenos Aires, Argentina.
- SAFRANSKI, Rüdiger (1997), *El mal o el drama de la libertad*, Carl Hanser Verlag, Munich – Viena. (Traducción de: Raúl Gabás, 2000).
- SARTRE, Jean Paul (1975), *El existencialismo es un humanismo*, 5ta ed., Buenos Aires, Sur.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2005), *El mundo como voluntad y representación*, Akal, Madrid, España.