

**LAS POSES KITSCH Y CAMP EN LA CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES
QUÍNICOS EN *MELODRAMA DE JORGE FRANCO* Y *LOS SORDOS YA NO
HABLAN* DE GUSTAVO ÁLVAREZ GARDEAZABAL**

AUTORES

JORGE DANIEL HERNÁNDEZ CASTELLANOS

MANUEL FELIPE GUTIÉRREZ CASTAÑO

TUTORA

OFELIA ROS MATTURRO

Universidad Santo Tomás

Facultad De Filosofía y Letras

Maestría En Estudios Literarios

Bogotá D.C.

2016



Dedicatoria

Dedicamos este trabajo a aquellas personas cuya orientación sexual difiere de aquella impuesta por una sociedad machista, racista y marginal. A aquellos que lanzan su voz al universo para ser escuchados, respetados e incluidos en un mundo donde hay espacio para todos, pero negado por muchos.

Agradecimientos

A la profesora Ofelia Ros Matturro, tutora de tesis, quien con su sabiduría y consejo fortaleció nuestros análisis y argumentos. A nuestras esposas Ofelia Quintero Espinel y Diana Muñoz quienes nos animaron cuando sentíamos desfallecer ante la exigencia académica. A Teresa de Jesús Sierra amiga, colega, partícipe y apoyo incondicional en nuestro recorrido.

TABLA DE CONTENIDO

1.	Introducción	1
2.	El quinismo como crítica social en <i>Melodrama</i> de Jorge Franco Ramos	11
3.	La tragedia de Armero a través del quinismo en <i>Los sordos ya no habla</i> de Gustavo Álvarez Gardeazábal.	46
4.	Conclusiones	82
5.	Bibliografía	87

INTRODUCCIÓN

Esta investigación analiza la construcción de personajes principales, en relación al quinismo como denuncia social en las novelas colombianas, *Los sordos ya no hablan* de Gustavo Álvarez Gardeazábal y *Melodrama* de Jorge Franco Ramos. Así mismo explora cómo las poses kitsch y camp se articulan con recursos literarios como la ironía, la parodia y la burla asumiendo el quinismo propio de quien hace visibles aspectos que la sociedad de su época no quiere ver, pero la constituyen de manera intrínseca.

Ambas obras tienen como eje principal el protagonismo del personaje gay, cuya voz emerge desde el humor quínico, constituyendo una crítica ante la realidad social, política, económica e histórica de las novelas. Por ello tanto Domingullo en *Los sordos ya no hablan* y Vidal en *Melodrama*, conforman una resistencia ante las diferentes formas de dominación e imposición de las instituciones sociales de su época, mediante un humor incisivo, descarado y desequilibrante.

Se analizará la construcción de los personajes de los textos mencionados anteriormente, a partir de los referentes conceptuales de Umberto Eco y José Amícola. Para estos autores el kitsch se considera un “típico logro de origen pequeño burgués, medio de fácil reafirmación cultural para un público que cree gozar de una representación original del mundo, cuando en realidad goza sólo de una imitación secundaria de la fuerza primaria de las imágenes” (Eco, 1984, p. 84). El camp por su parte, es “una forma exagerada de gestualizaciones en relación con el sentir gay del siglo XX, una manifestación de las minorías sexuales frente a la ideología dominante del heterosexual; por ello lo camp desmitifica, derrumba, destruye la sociedad machista” (Amícola, 2000, p. 55)

En cuanto al quinismo, éste será definido con base al desarrollo del filósofo Peter Sloterdijk como una posición insolente frente a las racionalidades a medias de su época.

Y en su insolencia hay un método digno de descubrirse. Injustamente, este primer y real «materialismo dialéctico», que también era un existencialismo, se considera y, consiguientemente, se pasa por alto, frente a los grandes sistemas de la filosofía griega (Platón, Aristóteles y la Stoa), como un mero juego satírico, como episodios a mitad de camino entre la diversión y la porquería. En el kynismos se encontró una forma del argumentar con la que el pensar serio hasta el día de hoy no ha sabido qué hacer. (Sloterdijk, 2003, p. 175)

La relación del quinismo con las tendencias kitsch- camp se basa en que las poses, adoptadas por los personajes, son vía regia y vehículo satírico mediante el cual se hace una crítica a los mecanismos de exclusión, represión y control de los diferentes entes sociales, políticos y religiosos. Así mismo otro elemento importante en el análisis de los personajes en relación con el quinismo y estas poses, es que en ambas novelas tratan personajes homosexuales que se insertan en lo que hoy en día la academia denomina novela Queer.

La palabra inglesa Queer tiene varias acepciones. Como sustantivo significa “maricón”, “homosexual”, “gay”; se ha utilizado de forma peyorativa en relación con la sexualidad, designando la falta de decoro y la anormalidad de las orientaciones lesbianas y homosexuales. El verbo transitivo Queer expresa el concepto de “desestabilizar”, “perturbar”, “jorobar”; por lo tanto, las prácticas Queer se apoyan en la noción de desestabilizar normas que están aparentemente fijas. (Fonseca y Quintero, 2009, p. 45)

A partir del reconocimiento de los derechos de la mujer, las minorías gay, los estudios sobre el SIDA y la conformación de grupos de estudio sobre el homosexualismo desde teorías psicológicas y científicas, las sexualidades alternativas empiezan a obtener una atención que nunca tuvieron social y académicamente. La literatura otorga, mediante la novela Queer, la posibilidad de expresar prácticas y narrativas de tendencias sexuales alternativas, a la vez que asumir con ello una posición de denuncia ante una sociedad excluyente que, pese al reconocimiento gradual que ha hecho de la diversidad sexual, no se acerca a la tolerancia y aceptación de su igualdad de condición social y dignidad humana. La ideología dominante ha mantenido las instituciones sociales, políticas y religiosas conservando el poder en todas las instancias de la vida de los ciudadanos, presentando resistencia ante manifestaciones minoritarias que atentan contra su control y dominio.

Fonseca y Quintero plantean que:

El temor del sistema se expresa al afirmar que la cohesión social requiere de la prohibición de la homosexualidad puesto que, si los hombres hablaran de su inclinación a la misma, ello amenazaría con destrozarse la homosociabilidad que fusiona a la clase masculina. La cohesión se describe como un mágico no sé qué que mantiene unidos a los varones. Por otro lado, el sistema controla al sujeto homosexual a través de la culpabilidad y del miedo. (Fonseca y Quintero, 2009, p. 50)

Estos efectos de coerción sobre el gay como el temor y la culpabilidad se ven reflejadas en ambas novelas, exponiendo el hermetismo de la sociedad colombiana manifestado en la disgregación, rechazo, burla y ocultamiento de la condición homosexual, rebajándola al grado de patología, actitud amoral o desviación psicológica. Por esta razón,

el homosexual demanda un lugar desde el cual enunciar su propia voz, y éste lugar será precisamente desde las poses kitsch y camp y desde la burla que caracteriza al quínico.

Aunque la producción literaria homosexual en Colombia es tan basta que comprende autores que van desde Fernando Vallejo hasta Alonso Sánchez Baute, se seleccionaron tan solo las dos obras mencionadas, dado que se encontraron puntos en común entre las mismas, como:

Contextos urbanos, posibles imaginarios, valores, códigos, lógicas clasificatorias, principios interpretativos, tipos de relaciones con otros personajes, principios orientadores de las prácticas entre ellos, estereotipos, creencias y atribuciones de causalidad. Pero sobre todo una serie de normas positivas o negativas que rigen sobre la sexualidad y el género de los personajes. (Rubio, 2012, p. 12)

Tanto *Melodrama* como *Los sordos ya no hablan* tienen relación con la teoría Queer en tanto la propuesta de ambas crean un escenario alternativo, desde el cual el gay (Vidal y Dominguillo) enuncia una voz de descaro y disenso ante el ocultamiento de la homosexualidad y la identidad gay, en una sociedad de prohibiciones, ortodoxa, rígida y religiosa. En consonancia “la Teoría Queer revalora las cuestiones de género, las identidades y las sexualidades en un marco de agudeza crítica con la finalidad de desestabilizar no sólo al sistema, sino también a la academia” (Fonseca y Quintero, 2009, p.56).

De esta forma, la teoría Queer entró en boga rápidamente en el ámbito literario por incluir un tratamiento flexible hacia la diversidad sexual y desde allí atacar la segregación

social manifiesta en el lenguaje, la moral y las instituciones. Ella conforma otra forma de ver las problemáticas humanas diferente a la tradicional literatura masculina.

La Teoría Queer es la elaboración teórica de la disidencia sexual y la deconstrucción de las identidades estigmatizadas, que a través de la resignificación del insulto consigue reafirmar que la opción sexual distinta es un derecho humano. Las sexualidades periféricas son todas aquellas que se alejan del círculo imaginario de la sexualidad “normal” y que ejercen su derecho a proclamar su existencia. Temas como “dejar ser”, el derecho al amor y los roles sociales son abordados en este texto, que intenta explicar las causas y consecuencias de un sistema social basado en la separación de las personas y no en lo que las hace comunes. (Fonseca y Quintero, 2009, p. 43)

Sin embargo, hay variaciones entre las obras en tanto ambas no atienden a la misma crítica social ni a los mismos acontecimientos históricos y políticos de Colombia. Por un lado, *Melodrama* tiende a entablar una crítica a la situación bélica de la historia de Colombia, trayendo a colación episodios como la época del narcotráfico instaurada por los carteles de Medellín y de Cali, las guerras entre los partidos liberal y conservador, la violencia urbana detentada por grupos de pandillas y bandas criminales. Por otro lado, en el caso de *Los sordos ya no hablan*, el contexto histórico radica en el desastre de Armero en el año de 1985 provocado por la erupción del volcán Nevado del Ruíz. Su crítica versa sobre la omisión de un apoyo oportuno por parte del Estado colombiano tanto para evitar la extinción de la mayoría de la población armerita como para socorrer a los damnificados con posterioridad al desastre.

Melodrama, por el tratamiento de su temática guarda estrecha relación con la novela de la violencia dado que como lo refiere Marino Troncoso en su texto De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960, trayendo a colación las palabras de Gonzalo Arango,

Este tema, en su azaroso dramatismo, no puede ser indiferente a ningún intelectual colombiano. La violencia gravita sobre nuestra sensibilidad en forma perturbadora y agresiva. Está demasiado presente para ignorarla; es demasiado cruel para no sentirla; no podemos olvidarla, vivimos bajo su atmosfera de alucinación y terror. Ningún escritor que tenga sus dos pies hundidos en el barro de este país puede eludirla sin traicionar su realidad humana más profunda pues, directa o indirectamente, ha sufrido sus consecuencias. (Arango como se citó en Troncoso, 1987)

Se observa entonces que el tema de la violencia se convierte en un compromiso del escritor con la gente de su país, por ello no es poca la producción de obras de arte incluyendo la pintura y la música en la representación que se hace de la violencia. “En Colombia se han publicado más de sesenta novelas al respecto, convirtiendo así el tema de la Violencia en un género de la literatura nacional, género que sin lugar a dudas también ha despertado el interés de la academia” (Nieves, 2014, p.15). Desde Eduardo Caballero Calderón hasta Manuel Mejía Vallejo se han dado a la tarea de crear memoria sobre los diferentes acontecimientos de violencia en el país, apropiando incluso narraciones testimoniales para dar cuenta del dolor y la catástrofe producida en las víctimas de la guerra y la desigualdad social.

Sin embargo, no solo la violencia representa la materia prima de la producción literaria de escritores como Eduardo Caballero Calderón, Alirio Bustos Valencia, Evelio José Rosero, Manuel Mejía Vallejo y Gabriel García Márquez. También lo ha sido el replanteamiento de los valores de la vida en las ciudades en contraste con el papel de la naturaleza y de los territorios agrestes y totalmente indómitos en la interacción con el ser humano, de allí surgen propuestas como *Los cuentos de la selva* del escritor Horacio Quiroga en donde el hombre entra en simbiosis con la selva convirtiéndose en una especie más de la naturaleza (ni superior ni inferior), que al igual que las demás especies debe adaptarse a las leyes del medio para sobrevivir.

En cuanto a *Los sordos ya no hablan* se asocia con la novela telúrica o “novela de la tierra”, la cual tiene como base el otorgarle a la naturaleza un protagonismo en el que enuncia su carácter indomable y su fuerza destructiva, como ocurrió en el caso del devastador episodio de la avalancha producida por el Nevado del Ruiz sobre el municipio de Armero, Tolima. Esta pujante acción de la naturaleza encuentra un antecedente de gran importancia en un clásico de letras colombianas, *La Vorágine* de José Eustasio Rivera. En esta novela el protagonista, Arturo Cova, es devorado por la selva amazónica quien muestra su grandeza por encima de la civilización.

Adicionalmente, la novela dialoga con el género de la novela histórica, en cuanto reconstruye los pormenores del desastre de Armero a partir del trabajo periodístico elaborado por Álvarez Gardezabal, describiendo la tragedia desde el punto de vista del desastre causado por las fuerzas incontenibles de la naturaleza. *Los sordos ya no hablan* participa de las características que según Seymour Menton debe cumplir una novela histórica:

1) la subordinación de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas [...] [como] la imposibilidad de conocer la verdad histórica o realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir; 2) la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos; 3) la ficcionalización de personajes históricos, a diferencia de la fórmula de Walter Scott —aprobada por Lukács— de protagonistas ficticios; 4) la metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación; 5) la intertextualidad; 6) los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia (Menton, 1993, p.42).

La novela evidencia datos, horas y cifras contundentes que documentan históricamente la tragedia, a la vez que parodia e ironiza la negligencia del Estado para prevenirla y eventualmente evitarla.

El análisis de las obras seleccionadas se realizará en dos capítulos teniendo en cuenta las diferencias entre las épocas tratadas en las novelas, respetando los contextos, la narrativa y el género al que pertenece cada obra. Sin embargo, el marco de análisis es común en ambas obras y se moviliza en el quinismo utilizando como recursos literarios las poses camp y kitsch, analizando la construcción del personaje homosexual en relación a una voz contestataria, que sale de la incógnita y de las sombras para producir una crítica social ante las estructuras de poder y de control. Es justamente el homosexual quínico el punto de contacto entre las dos obras, el terreno común desde el cual los escritores crean una denuncia de los episodios de violencia en Colombia, de los escenarios de guerra, de la

falta de atención del Estado ante la alerta de un desastre ecológico o de la segregación y rechazo social ante la diversidad sexual; por lo tanto, los textos se circunscriben en la sociología de la literatura, en tanto parten de una realidad que relaciona entre sí los fenómenos sociales, políticos e históricos como un producto de la evolución cultural.

De esta forma, se mostrará tanto en *Melodrama* como en *Los sordos ya no hablan* el efecto del quinismo en relación con las poses kitsch y camp en la elaboración de un discurso de denuncia, de crítica y de alternativa en la construcción de una nueva memoria histórica del país y de una identidad de las comunidades gay en la cultura colombiana. A lo largo de los dos capítulos se incluyen fragmentos de entrevistas realizadas a los dos escritores con respecto a su tradición literaria y en el caso específico de la obra *Melodrama* se insertaron en el capítulo imágenes referentes a artículos periodísticos de la época a la que se hace mención en aras de realizar un ejercicio de contraste enmarcado en la literatura comparada. En cuanto a *Los sordos ya no hablan* se adicionan fragmentos de textos poéticos realizados por sobrevivientes a la tragedia y documentos periodísticos testimoniales, en donde se narran los episodios del desastre.

En síntesis, las dos novelas constituyen referentes culturales sobre la identidad de la comunidad homosexual colombiana. Los textos refieren a la discriminación, el ostracismo y la exclusión de grupos minoritarios en este caso de la comunidad gay. Son una reconstrucción de la historia colombiana, una denuncia a la corrupción política y eclesiástica, una diatriba a una sociedad conformista, consumista y mediocre que solo la literatura es capaz de mostrar sin aludir al juicio sino a través de lo cómico, la burla, la ironía y la parodia de las poses kitsch y camp de sus personajes centrales.

**EL QUINISMO COMO CRÍTICA SOCIAL EN *MELODRAMA* DE JORGE
FRANCO RAMOS**

El escritor colombiano Jorge Franco, nacido en la ciudad de Medellín, Antioquia, contextualiza a partir de sus obras la historia de su país y ciudad de procedencia. Franco toma como ejes problematizadores de sus libros las guerras bipartidistas y el narcotráfico, influenciado por personajes reconocidos del medio, como son el caso de Pablo Escobar y

los diferentes grupos armados que vistieron a Antioquia y a Colombia de sangre. Dentro de las producciones escritas de este autor se resalta la violencia con que ha sido edificada la historia de nuestro país, pero a su vez da cuenta de una crisis mundial de deshumanización, que más allá de los límites geográficos políticos de un Estado-nación.

Rosario Tijeras y *Paraíso Travel* (llevadas al cine y a series de televisión), Donde se cuenta cómo me encontré con Don Quijote de la Mancha en Medellín cuando la ciudad se llenó de gigantes inventados, *Melodrama*, *Santa suerte* y *El mundo de afuera* son algunas de sus obras. La producción literaria de Franco, en un estilo narrativo ostensivo, pone en escena realidades de guerra, desigualdad y disgregación social que se encuentran tras los rostros de personajes comunes de la vida diaria en ciudades como Medellín y Bogotá. Franco, aparte de dirigir talleres literarios en compañía de otros escritores colombianos, ha recibido premios que exaltan la riqueza literaria de sus producciones, como es el caso del premio Alfaguara.

Para este ejercicio investigativo, la obra literaria seleccionada fue *Melodrama* dado que rescata el papel del homosexual otorgándole una voz propia, contestataria, atrevida y desafiante de las estructuras de poder. Una actitud propia que caracteriza al quínico que como se verá más adelante en conjunción con las poses kitsch y camp del personaje harán un humor crítico y ético cuya pretensión será desequilibrar la dominación y el control social. En cuanto a la historia, trata de la vida de Vidal, un homosexual nacido en Colombia que se radica en París para escapar de la persecución de la violencia colombiana y de manera omnipresente va narrando las vidas, las historias, las emociones y las relaciones con los demás personajes que le rodean. Dado que contrae el SIDA, Vidal se aísla de su

realidad y su muerte va a producirse no justamente a raíz de su enfermedad. Perla madre de Vidal, luego de vivir varios años en Colombia lejos de su hijo, sorteando todo tipo de pericias, como la muerte de su padre, su casamiento con Oswaldo, la inauguración de su propio bar, cuando es invitada por su hijo a emprender un viaje a París, donde igualmente experimentará un sinnúmero de acontecimientos.

Por consiguiente, para efectos del análisis de la novela, se tomarán como referencia elementos característicos señalados en artículos de revistas especializadas en crítica literaria, comentarios analíticos, ensayos y trabajos de tesis (maestría y doctorado). Cabe hacer la salvedad que dentro de la revisión bibliográfica elaborada no se incluyen revistas indexadas, libros o capítulos de libros dado que a la fecha no hay producciones de este talante específicamente referidos a la novela *Melodrama*. Así, a lo largo del trabajo, se irán mencionando centros de interés que convocan la crítica literaria y destacan la novela tanto por su riqueza escritural como por sus aportes a la narrativa, haciendo énfasis en el trabajo mancomunado y cooperativo del quinismo con las tendencias kitsch y camp para generar un humor crítico y ético cuyo efecto es desestabilizar instituciones, normas sociales y relaciones de poder.

En primer lugar, la novela tiene como eje central, la presencia de la muerte, dado que es ésta la que repercute en las acciones de los diversos personajes de la obra, quienes no pueden evitar la tragedia y oscuridad en la cual se ven inmersos. En segundo lugar, es fiel a su título, melodrama no es solo el ámbito en el que se desarrollan las vidas y las historias de sus personajes, sino que corresponde también, a una crítica sobre los valores sociales en Colombia y en América Latina. Este replanteamiento de los valores se puede

evidenciar en la tesis nominada *Representaciones de hombres gays en la literatura colombiana (2000 - 2007)* realizada por Luz María Rubio (2012) la cual sostiene:

Un melodrama, según la primera acepción que da el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, es “una obra teatral, cinematográfica o literaria en que se exageran los aspectos sentimentales y patéticos”, se apuesta más por los acontecimientos límite que causen afectación al lector (espectador) en el centro mismo de sus emociones, de su sensibilidad más simplona. En este sentido, Franco cumple cabalmente con el cometido anunciado desde el título, y partiendo de la concepción misma del melodrama logra enriquecerlo con una constelación de personajes memorables, sobre todo los femeninos, con el tratamiento de los planos espaciotemporales, la significación de la belleza, el manejo de lo erótico, etc. (Rubio, 2012, p.34)

En la entrevista Narrar *la Violencia* realizada por Raúl Rodríguez Freire a Jorge Franco (Cartagena-Colombia, 2012), el autor menciona que no se ciñó en sus novelas a una herencia garciamarquiana del realismo mágico, pese a que el escritor caribeño, describió a Franco como el sucesor que podría ser digno de recibir su antorcha literaria. Así, el escritor antioqueño decidió inclinarse por un estilo propio y en el caso de la novela *Melodrama*, crear un melodrama al estilo de las telenovelas muy en boga dentro del contexto latinoamericano. De esta forma, Franco lanza fuertes denuncias sobre la violencia en Colombia, el problema del exilio de latinoamericanos a Europa, la crisis del narcotráfico y el poder que subyuga y avasalla al pueblo colombiano. Así, González (como se citó en Porras, 2009, p. 209) piensa que “Al no tener forma propia, la novela generalmente asume

la de un documento dado, al que se le ha otorgado la capacidad de vehicular la verdad, es decir, el poder en momentos determinados de la historia”.

Otro aspecto a tener en cuenta, es que la temática de *Melodrama* coincide también con el interés de otros escritores colombianos como Laura Restrepo, Gustavo Álvarez Gardeazábal y Fernando Vallejo por retratar esa problemática de la violencia, que empezaron a denunciar “en sus obras en los años comprendidos entre 1960 y 1980 y se hayan dado a la tarea de promover una reflexión artística sobre el impacto de la industria del narcotráfico y del deterioro social que ésta ha causado” (Cano, 2005). En cuanto a Franco, el escritor altera los cursos naturales de la narración, mencionando situaciones de violencia, humor, muerte y una devastación que trasciende desde Medellín hasta París, frente a la cual no hay lugar de escape, ya que “en París los protagonistas asumen una vida muy distinta creyendo poder borrar las ataduras del pasado, pero no lo logran” (Quattlebaum, 2010, p.140).

Por ejemplo, parte de la crítica literaria de *Melodrama* está enfocada en señalar la metamorfosis de París, ya no como cronotopo idealizado para muchos escritores, entre ellos Julio Cortázar, sino como el cronotopo en donde se condensan todos los pecados de la humanidad y se ponen de manifiesto las tragedias, la desesperanza, la desesperación que acontecen a los personajes. El viaje que emprenden tanto Vidal como Perla de Medellín a París, imaginando que en París iban a escapar de la violencia que los asediaba en Colombia, se tiñe, sin embargo, de la violencia que estigmatiza la migración latinoamericana a París. Esta ciudad no será precisamente ni el mesías ni la salvación, dado que no es más que una

prolongación de la violencia que el escritor denuncia, una violencia que se traduce en términos de crisis mundial. Frente a lo cual comenta María del Carmen Porras (2009):

La París que construye Franco en *Melodrama*, como la de Gamboa en la obra ya mencionada (*El síndrome de Ulises*), no es la que idealizó la generación de los sesenta, ni siquiera la que construyó Alfredo Bryce Echenique como una parodia a esas idealizaciones de sus antecesores. En las dos novelas que he mencionado, esa consagración del escritor en París se asume desde una distancia irónica (en el caso de la obra de Gamboa) o desde una distancia totalmente crítica y negadora (el caso de Franco). (Porras, 2009, p. 221)

Franco performa en su narrativa una crítica de la mirada romántica de París, de esa contemplación de América Latina a Europa, creando una impronta propia que legitime el papel fundamental del “nuevo continente” en la producción cultural mundial. En esta misma línea, Franco resalta en sus personajes, especialmente los femeninos, sus prácticas, costumbres, jergas y acentos locales, impregnados de significados netamente colombianos. De esta forma, la construcción de un personaje “paisa” se convierte en una constante en sus novelas, un cronotopo representante de la condición paupérrima de Latinoamérica, del narcotráfico de ciudades como México y Brasilia, de las condiciones de pobreza en el Perú y en Colombia, de la disgregación social en Venezuela y Colombia. Desde la construcción de estos personajes impregnados de prácticas, costumbres, jergas y acentos locales Franco lanza una crítica contundente a las estructuras de poder y dominación de la iglesia, la politiquería, las normas sociales, los rituales familiares, entre otros. Retomando la entrevista realizada por Rodríguez Freire (2012), el escritor se refirió a su novela:

Melodrama es, refiriéndome a la región sobre la que escribo, la novela más paísa de las que he publicado, porque siento que las mujeres que aparecen son muy de nuestra cultura, de manera que algunos lectores pueden percibir que rasgos de su tía, su mamá o de un familiar un muy cercano . . . se trata de esas casas familiares donde se ha creado un universo muy fuerte, donde se crean vínculos muy fuertes, donde pareciera que los personajes no pueden vivir los unos sin los otros, que quisieran romper sus cadenas, pero que al mismo tiempo no pueden vivir sin ellas. (Franco, 2012, p. 238)

No en vano, muchos de los trabajos de análisis y crítica literaria sobre la novela, centran su atención en la figura de los personajes femeninos y la representación de estos en la reconstrucción de la voz de la mujer en la validación de su participación en la sociedad como fuerza igualitaria, productora de saberes y cultura. Así, Gina Ponce de León (2011) en su trabajo de tesis, *La trasgresión como objetivo en dos novelas de Jorge Franco: Melodrama y Santa suerte*, afirma que:

El personaje más importante es Perla, quien es la excepción en la representación: ella es la única que muestra la tragedia de haber sido transferida a un contexto alienante. Perla parece ser la madre de Vidal, el protagonista, quien la ha traído de Medellín a París para que se case con Milord y así poder disfrutar los dos de una herencia que no les corresponde. Perla ha vivido en Medellín un pasado difícil y lleno de problemas familiares y económicos que se unen a la pérdida de su hija cuando era una niña. Perla llega finalmente a París, decisión que no ha sido fácil, y su vida en esta ciudad es la frontera que la lleva a un matrimonio por interés y a una muerte que tal vez ella había estado

buscando como solución final a su batalla por sobrevivir. Una de las características de Perla es su constante actitud hacia la vida; es una actitud desafiante y sin sentido. Su vida en París marca ese contexto social extraño al personaje; Perla vive una realidad que no le pertenece no solo por el idioma, sino por ser el único escape que le queda a su vida sin futuro. (p. 230)

Por consiguiente, *Melodrama* reflexiona sobre el papel de la mujer, en una sociedad asfixiada por la inmediatez, el bombardeo de los medios de comunicación, la aplastante cotidianidad y las ideologías dominantes que avasallan y ponen en segundo plano expresiones contestatarias y alternativas que surgen desde las minorías de raza, sexo, religión y otros caracteres. En este sentido, dado que los personajes de Franco son en su gran mayoría, mujeres, no es gratuito observar el enfoque de trabajos de tesis como el de Gina Ponce de León o Alba Nidia Quattlebaum en el interés por analizar el papel de la mujer en la construcción de nuevas identidades y culturas latinoamericanas.

Jorge Franco a través de sus personajes femeninos entabla una crítica hacia los discursos dominantes y represivos tanto de la sociedad latinoamericana como europea, las cuales tradicionalmente se han venido tejiendo frente a la ideología ortodoxa, tradicionalista y hermética de la iglesia. En el caso de Colombia y desde la presencia e influencia de los partidos políticos que la novela ofrece en vivo retrato, la mujer también sufrió las consecuencias de dominación y sometimiento por parte del estado y la religión. Por ello, la fórmula de Jorge Franco, según Ponce de León, consiste en plantear una nueva identidad de la mujer dado que en la novela personajes como el de Libia (madre de Perla) o La mudita (amiga de Vidal) muestran el papel de sumisión y obediencia de la mujer a las

normas paternalistas de la sociedad y de la iglesia. A razón de ello, Perla como contrapropuesta del escritor a los dos personajes anteriores, no encaja en las estructuras sociales, ni siquiera en Colombia donde es conocedora de su cultura, mucho menos en París donde la cultura de glamour y etiqueta es totalmente ajena a ella.

Por otra parte, Beatriz Botero (2012) se centra en aspectos mucho más generalizados de la novela, enfocándose en el abordaje que hace la obra sobre la construcción de identidad en Colombia. A partir de las visiones políticas, sociales, culturales y económicas del país, la escritora hace un análisis y cotejo de los personajes de seis novelas entre las cuales se encuentran: *Melodrama* (Jorge Franco), *Memoria de mis putas tristes* (Gabriel García Márquez), *Cobro de sangre* (Mario Mendoza), *Angosta* (Héctor Abad Faciolince), *El eskimal y la mariposa* (Nahum Montt) y *Delirio* (Laura Restrepo). Así, en su trabajo de tesis titulado *La Identidad Imaginada en Seis Novelas Colombianas 2000-2010* Botero plantea que:

La novela de Jorge Franco también une la situación del personaje principal (Vidal) con la situación del país y por ello aparecen los mundos del narcotráfico, la guerra y la dificultad para sobresalir en una sociedad que tiene los círculos de acceso al poder bien cerrados. Por esta situación, el mundo del narcotráfico se presenta como una oportunidad para los menos favorecidos, las mismas voces que se intercalan en la novela comienzan sus comentarios en la década de los años cuarenta y terminan en el comienzo de los años noventa, cuando las bombas de Pablo Escobar estallan al azar en las principales ciudades

del país. De ahí que, detrás de la historia de Vidal, está la historia del país. (p. 93)

Se propone entonces que *Melodrama* realiza una crítica a través del quinismo que utiliza el humor, lo Kitsch y lo Camp para desatar una burla a las convenciones de la sociedad occidental, como por ejemplo la iglesia, el matrimonio y la familia. La pose exagerada del kitsch y del camp en los personajes, desequilibra estas instituciones poniendo en ridículo una apariencia seria. Su narrativa deja al descubierto que su trasfondo no es más que una carcajada que le subyace a las máscaras del poder y a los disfraces empleados por sus personajes, un perfil estereotipado del colombiano y del país en relación con el mundo. Pone en cuestión el lugar político que ocupa el Estado colombiano frente a otros países y ciertas reflexiones que se entablan frente a la vida y la muerte.

Para tal efecto, se plantea orientar el eje de análisis bajo una concepción neutra del humor, que sirve como herramienta para legitimar relaciones de dominación, o bien para desestabilizarlas y rescatar las voces de los grupos subalternos y minoritarios. Dicha concepción, se ilustra bajo el marco del siguiente ejemplo ilustrado por Carlos Infante (2008):

El humor se encuentra presente en todos los espacios. En realidad, la risa o el llanto no son patrimonio de ninguna cultura o clase social. Sin embargo, el problema es, ¿qué tipo de humor se organiza en cada espacio social? La respuesta debe trasladarnos a ver los usos que generalmente se le concede a este concepto. El ejemplo de la inflación puede servir a esta causa y decirnos que, al ser sometido a los rigores del humor –gráfico–, un problema asociado a la

disminución de la capacidad adquisitiva puede provocar varios tipos de caricatura. Y si comprendemos el contexto social e histórico en el que la inflación aparece, no cabe duda que la cultura hegemónica habrá de facilitar a la clase dominante un discurso humorístico destinado a alejar de su responsabilidad las causas del problema económico. Por el contrario, en el otro espacio social, la caricatura servirá a los grupos subalternos para señalar a los responsables. (Infante, 2008, p. 267)

Se observa entonces la condición aséptica del humor, en donde su función social está lejos de prestarse a filiaciones o sectores sociales y políticos en detrimento de otros. Pues el humor no le pertenece a nadie. Según la reflexión de Infante, el humor simplemente está allí, como invención del ser humano, sea para poner en peligro los regímenes de dominación o bien para perpetuarlos. El humor como arma, como bastión y como recurso en este sentido es apolítico dado que no es privado, no pertenece a ideologías específicas y concretas de la sociedad, sino que circula libremente por ella tanto para humanizar como para deshumanizar al hombre según el uso que se le dé.

Sin embargo, en cuanto a las tendencias Kitsch y Camp, dice Susan Sontag (1964, p. 355) “la esencia de lo Camp es el amor a lo no natural: al artificio y la exageración. Y lo camp es esotérico: tiene algo de código privado, de símbolo de identidad incluso, entre pequeños círculos urbanos”. Cuando lo camp y lo Kitsch actúan en conjunto con el humor, ponen a exposición de manera descarada y exagerada, una crítica social fuerte, que permite denunciar la desigualdad de las relaciones de poder entre los miembros de una sociedad o bien deconstruirlas y de esta forma alterar las dinámicas y los diversos roles sociales. De allí la importancia del trabajo mancomunado entre el humor y las tendencias kitsch y camp,

dado que el humor solo, con su imparcialidad no puede por sí mismo desequilibrar las relaciones de dominación, pero el humor trabajado desde los códigos privados del camp y del kitsch elabora con incisivos dientes una lucha contra aquellas ideologías hegemónicas de la iglesia, el estado y los partidos políticos.

En cuanto a lo Kitsch, Umberto Eco (1984) lo referencia como:

Fácilmente comestible, del arte, es lógico que se proponga como cebo ideal para un público perezoso que desea participar en los valores de lo bello, y convencerse a sí mismo de que los disfruta, sin verse precisado a perderse en esfuerzos innecesarios.

Y Killy habla del Kitsch como un típico logro de origen pequeño burgués, medio de fácil reafirmación cultural para un público que cree gozar de una representación original del mundo, cuando en realidad goza sólo de una imitación secundaria de la fuerza primaria de las imágenes. (Eco, 1984, p. 84)

Gran parte de la literatura y el arte reservan un sitio especial para el humor, en tanto como recurso estético despliega todo su arsenal de cinismo¹ (o como le llamaban en la

¹ Ya en la antigüedad conocía al cínico (mejor, al quinico) como un extravagante solitario y como un moralista provocador y testarudo. Diógenes en el tonel pasa por ser el patriarca del tipo. En el libro ilustrado de los caracteres sociales figura desde entonces como un espíritu burlón que produce distanciamiento, como un mordaz y malicioso individualista que pretende no necesitar de nadie ni ser querido por nadie, ya que, ante su mirada grosera y desenmascaradora, nadie sale indemne. A juzgar por su origen social, es una figura urbana que logra su acabado en el ajeteo de la antigua metrópoli. Se le podía considerar como la más temprana acuñación de la inteligencia desclasada y plebeya. Su rebelión "cínica" contra la arrogancia y los secretos morales del ajeteo de la civilización superior presupone la ciudad, sus éxitos y sus fracasos. Solo en ella, como en su perfil negativo, puede a figura del cínico bajo la presión de las habladurías públicas y del amor-odio general, cristalizar en una agudeza completa. Y es la ciudad, la única que puede aceptar al cínico, quien a su vez le da ostentosamente la espalda, en el grupo de sus tipos originales a los que se aferra su simpatía por las acuñadas individualidades urbanas. (Sloterdijk: 2003: 38)

antigüedad, quimismo). El Kitsch y el Camp, muestran unas poses exageradas, fácilmente aprehensibles por personajes que creen gozar de autenticidad en el mundo, dado que no solamente toman como préstamo “estilemas de una cultura de propuesta para incluirlos en sus propios frágiles contextos. Hoy es la cultura de vanguardia la que, reaccionando ante una situación masiva y agobiante de la cultura de masas, toma prestados del Kitsch sus propios estilemas” (Eco, 1984, p. 150). Por esta razón el trabajo de Franco será exponer a través de sus personajes, esas imitaciones de representaciones auténticas del mundo en una persecución por lo bello y lo original como, por ejemplo, las ambiciones de la clase popular (encarnada en Perla y Vidal) con aspiraciones a convertirse en alta.

El autor eleva la obra a un punto desde el cual se puede generar mayor impacto social y político, mostrando al homosexual que “enfrenta la norma que se le impone, con provocación frente a la desaprobación, con hiperbolización y teatralización de los estereotipos homosexuales frente al rechazo” (Rubio, 2012, p. 113). Así, Franco consigue desfigurar los muros y barrotes de una sociedad sólida, consistente y segura, además de desdibujar el oropel de sus instituciones, normas religiosas y morales, para caricaturizar su cotidianidad, su ritmo de vida, sus costumbres, sus temores y sus necesidades.

Por otra parte, se hace necesario “Hablar del cinismo dado que “supone exponer a la crítica un escándalo espiritual, un escándalo moral” (Sloterdijk, 2003, p. 22). Y es justamente en este escándalo espiritual y moral, donde sale a relucir el verdadero papel del quínico, haciendo que se visibilicen discursos e ideologías ocultas, máscaras sutiles para solapar formas de sometimiento y sospechar de verdades aceptadas convencionalmente como “absolutas”, validando al mismo tiempo las implicaciones sociales del humor en el

hecho de que “nos permite la comprensión de las paradojas que constituyen un mundo estructurado bajo el simbolismo humano” (Jiménez, 2013, p. 192).

Sin embargo, es necesario hacer una distinción entre el quínico y el cínico. El quínico es aquel descarado, que desarrolla un humor peligroso para las estructuras de poder dominante, a través de una actitud burlesca e incisiva ante el sistema que detenta con fiereza formas de sometimiento social, solapadas tras normas, constituciones, acuerdos o pactos de convivencia, entre otros. El cínico al igual que el quínico, es descarado, burlesco y al mismo tiempo hace uso de un humor sumamente incisivo, pero su diferencia radica en que al cínico no le interesa deconstruir las formas de dominación, sino más bien, perpetuarlas, fortalecerlas y solidificarlas. En este sentido, si se habla de ética, específicamente de la ética del humor, el quínico es productor de una “ética positiva del humor” en palabras de Juan Carlos Siurana (2014, p. 224) mientras el humor del cínico es éticamente incorrecto es decir negativo como lo afirma el propio Siurana distinguiendo entre dos tipos de ética del humor y su afectación en las relaciones sociales, la ética negativa y la ética positiva, perspectiva bajo la cual el humor resulta ser un recurso si bien útil, también funcional. En cuanto a la ética negativa, dice Siurana que lanza objeciones al humor diciendo que tiene malos efectos en las personas. Añade que este humor es insincero, perezoso, irresponsable, hedonista, que disminuye el autocontrol, es hostil, fomenta la anarquía, o que es, simplemente, propio de personas tontas, poco inteligentes. Así pues, practicar éste humor sería una expresión de la falta de ética. Con respecto a la ética del humor positivo promueve tanto las virtudes intelectuales (apertura de mente, creatividad, pensamiento crítico) como las morales (honestidad, integridad, humildad). En

este sentido, practicar el humor positivo nos llevaría a elevar nuestra altura moral (Siurana, 2014).

De esta forma, el humor conlleva a la risa concentrando entre sus elementos categorías como “el chiste, cuya dinámica se ordena a partir de la degradación –no siempre provocada– de ciertos valores expuestos mediante lo ridículo; por la forma en que se organiza, compromete inevitablemente al lenguaje codificado en donde actúan tres o más sujetos sociales” (Infante, 2008, p. 259). Así quien ríe sólo es simplemente, cómplice y testigo de sí mismo y aunque bien puede hacer catarsis, ríe del otro, o de lo otro, no con los otros, la distinción es necesaria hacerla ya que el humor y la condición ética planteada por Siurana, están pensados desde lo colectivo y para lo colectivo tratándose de un fenómeno social y de un campo que pone como condición un terreno común. Dado que “el humor desarrolla un circuito que termina en el gesto social, en la risa, fenómeno que concentra una descarga anímica violenta y que, inmediatamente, consciente o no, se enlaza con otro proceso mucho más complejo: el sentido común” (Infante, 2008, p. 259).

Ahora bien, se dejarán de lado por un momento las reflexiones sobre los aportes éticos del humor y cómo la risa puede construir éticamente una sociedad o desmoronarla mediante una burla con miras a la perpetuación de relaciones de dominación, luego se reanudarán las reflexiones sobre las poses Kitsch y Camp en la novela *Melodrama* y de su trabajo mancomunado con el recurso humorístico implementado por el escritor y finalmente se retomará la ética del humor y sus efectos en la obra de Jorge Franco.

Vi que limpiaba la ventanilla empañada para tratar de mirar Paris. Me sentí contento con ella a mi lado, más con la certeza de que se iba a quedar conmigo.

- ¿Qué es la antena que hay por allá? Me preguntó y señaló a lo lejos. -
 ¿Dónde? – Allá, ¿si la ves?... Sonreí a sus espaldas, no quería que pensara que otra vez me estaba burlando. Me tragué la risa y le dije: - Esa es la torre Eiffel.
 (Franco, 2008, p. 68)

La ignorancia de Perla como puede notarse en la cita anterior, alude al desconocimiento del personaje hacia un icono mundial de la cultura parisina (como es la torre Eiffel) que obedece a una educación conservadora, tradicionalista y estancada en el aprendizaje de la fe católica, a un arraigo de las costumbres paisas de Medellín en Colombia y a la falta de una educación promotora de la diversidad de saberes y disciplinas.

Por su parte Vidal, a pesar de ser hijo de la cultura colombiana, ya ha sido moldeado por la cultura parisina y se desenvuelve con facilidad en los círculos exclusivos y con el glamour que caracteriza a los sectores sociales de alta alcurnia de la ciudad francesa. Al respecto de la cita de Sontag, es notorio el “amor a lo no natural” de lo camp, en tanto en detrimento del apego y la persistencia de las costumbres de Perla, de su léxico arrebatado y brusco, que develan sin duda, un código privado que identifica y define como huella propia la construcción del personaje. Sin embargo, coexiste por encima de todo ello una búsqueda por el refinamiento, por el logro del glamour y la etiqueta incursionando en las clases altas de Paris, lo que se traduce en una persecución de una representación original y auténtica del mundo, que es propia de lo kitsch.

Sontag afirma que “lo camp es una cierta manera del esteticismo. Es una manera de mirar al mundo como fenómeno estético” (Sontag, 1964, p.357). Y es precisamente esta exageración artificiosa que constituye la pose de ambos personajes que edifican el mundo

desde polos opuestos, evidenciando una ignorancia crasa que desconoce lo mucho que ignora. La pose de exceso de refinamiento y conocimiento oculta una cultura que no reconoce su ignorancia.

En la obra *Melodrama* se puede evidenciar la influencia que ejerce lo camp en cada uno de sus personajes, notando la exageración que hacen de los rasgos personales por alcanzar lo que para ellos es considerado como bello, una belleza que en muchas ocasiones los sumerge en un mundo de sin sabores: la soledad, la duda, la impotencia de poseerlo todo y a la vez tener una vida vacía.

Me di la vuelta, me vi las nalgas, las piernas, la espalda, me acerqué más al espejo y no vi nada. No había más que manchas, nada que no fuera pura belleza. Me pegué contra el espejo para probarme, para ver si como siempre me daban ganas de comerme a mí mismo. Que el del espejo me fornicara para saber cómo se sentía ser comido por alguien como yo. (Franco, 2008, p. 80)

Dentro de la sociedad colombiana se arraigan conductas de imitación que se pueden enmarcar dentro de las tendencias camp que se describen en este análisis, dejando de lado por un instante su verdadera identidad y el sentido de pertenencia por la nación que los distingue como sus ciudadanos.

John Dewey (1.990) menciona que la tendencia kitsch “no simplemente caracteriza ciertas “cualidades” (negativas) de un objeto artístico, sino que viene a caracterizar el estado patológico de una sociedad determinada”. Perla encarna la condición kitsch de buscar y convencerse que disfruta de una representación original y bella de sí misma en una constante persecución del refinamiento de las altas clases francesas sin dejar de lado su

identidad y su filiación a lo colombiano. El intento de Vidal por enseñar y reeducar a su madre con un nuevo estilo de vida también es una pose exagerada de ciertos rasgos identitarios colombianos en el esfuerzo por adaptarse y camuflarse en la valorada cultura europea y parisina. Perla no desaprende para aprender, sino que realiza con sus raíces y valores estéticos una nueva construcción de identidad, en relación a las exigencias de la vida en Francia. En esta construcción una cultura no se superpone, ni niega, ni anula a la otra, sino que da como resultado una manifestación novedosa que se expresa mediante la pose exagerada característica de lo camp.

Enrique Dussel en su texto *Europa, modernidad y eurocentrismo* reafirma lo anterior mostrando la posición periférica de América latina en relación con la producción cultural mundial con respecto a Europa que se posiciona como epicentro de desarrollo, superioridad y civilización (eurocentrismo), delegando como “primitivos” los roles de las sociedades latinoamericanas, africanas y del medio oriente quienes quedan subyugadas a imitar, reproducir y contemplar pasivamente el desarrollo del antiguo continente mediante una construcción histórica mundial, contada desde la centralidad europea.

Europa moderna, desde 1492, usará la conquista de Latinoamérica (ya que Norteamérica sólo entra en juego en el siglo XVII) como trampolín para sacar una “ventaja comparativa” determinante con respecto a sus antiguas culturas antagónicas (turco-musulmana, etc.). Su superioridad será, en buena parte, fruto de la acumulación de riqueza, experiencia, conocimientos, etc., que acopiará desde la conquista de Latinoamérica. (Dussel, 2000, p. 29)

La crítica de Dussel se ve encarnada en el personaje de Perla en tanto como latinoamericana se encuentra en una búsqueda permanente de una identidad, de una singularidad y de una salida en París a la violencia sembrada desde Colombia, una mujer que como en el fango, estancó su figura bajo la obediencia y sumisión a instituciones como la iglesia. Sin embargo, esta conducta no solamente se visualiza en Perla, sino también en otros personajes como es el caso de Libia.

Libia, (madre de Perla) es una clara muestra de la fe ciega y sometimiento a los dogmas eclesiásticos, este amor ciego por los mandatos de la iglesia católica sale a relucir, incluso el día de la muerte de su nieta Sandrita, cuando en lugar de consolar el dolor de su hija, le atribuye su muerte a un castigo divino de Dios por realizar actos inadecuados en semana santa, época del año donde únicamente se debe rezar (Franco, 2008). Por ello, tanto Perla como Vidal, renuncian a sus papeles claramente establecidos desde su propio género, en el caso de Vidal como homosexual, en búsqueda de la belleza eterna, en el caso de Perla en su omisión a aceptar el destino que le correspondió vivir, para desafiar las leyes de la razón y de la lógica, buscando renacer en medio de las cenizas de la violencia.

(Quattlebaum, 2010)

Con ese retrato quedaba llena con mis fotos la pared que estaba junto al altar que me hizo Perla. El altar crece cada día con un detalle, un santo nuevo, una vela más, con cualquier cosa que me recuerde. Ella reza ante él para que yo aparezca pronto y desde él yo imagino cómo vive Perla sin mí. (Franco, 2008, p. 27)

En el fragmento anterior, se resalta que Perla erige un altar impulsado por la pasión que despierta la ausencia de su hijo Vidal, manifiesta cierto grado de seducción que puede considerarse camp: “Camp es la glorificación del “personaje”. La afirmación en si carece de importancia, excepto, como es lógico, para la persona que la hace... Lo que aprecia la mirada camp es la unidad, la fuerza de la persona” (Sontag, 1964, p. 368). Este aspecto se evidencia en la glorificación y la idolatría que hace Perla de su hijo Vidal, mediante imágenes de un altar que se eleva en torno a una misma petición que significa su reaparición y su retorno a la vida de Perla, constituyendo esta elevación, en la transformación de un ser que rompe la estética y los límites de lo bello, lo natural y lo legítimamente aceptado, haciendo una apertura a que el valor que resida tras la figura de Vidal, sea la dignificación de sí mismo, lejos de una seriedad ortodoxa que pretende el autor, sino por el contrario, un dinamismo que busca la ridiculización de la situación que supone el montaje de un altar en honor a un ser humano que está muy lejos de ser un santo.

Comenzó a secarse ruidosamente, la toalla sonaba como si estuviera desmanchando un mueble. Por detrás de las rodillas, por entre los dedos, por la entrenalga. Yo me conocía ese espectáculo de memoria: la exhibición disfrazada de cotidianidad. Muchos como él se tomaban todo el tiempo para secarse o vestirse o desvestirse cuando había alguien cerca. Alguien como yo, que me quedaba en los vestidores para ver viejos. (Franco, 2008, p. 80)

La cercanía con otros sujetos con las mismas inclinaciones sexuales impulsa al personaje a salir de la incógnita, de la cortina, del bar nocturno de París para mostrarnos que más allá de sus tendencias e inclinaciones sexuales, es un ser humano que comparte los temores, las adversidades, las emociones, los sueños, los desplazamientos y los cambios de

los demás personajes. Es decir, que la apuesta del escritor más que humanizar el homosexualismo, sacándole de esa ignominia a la que es sometido por la sociedad, busca mostrarles a los lectores que en cada dimensión del ser humano se desencadenan situaciones diversas que fortalecen la personalidad del sujeto, de acuerdo a las exigencias y adaptaciones que deba hacer de su contexto y realidad inmediata

Lo Kitsch tampoco es la excepción en *Melodrama*, pues sus personajes no se sustraen a esta tendencia, ni en su forma de interactuar ni en su forma de representar y reconstruir el mundo. Resulta fundamental tomar las palabras de Eco (1965) en términos de que lo kitsch se inclina por una representación secundaria o derivada de una idea original, autentica o primaria del mundo, creyéndose o haciéndola pasar como legítima. Como puede verse en el fragmento que antecede, revela, por una parte, una narrativa seductora que corresponde a una mirada erótica del personaje ante ciertas situaciones en las que se ve envuelto pese a la amenaza de su enfermedad que cada vez es más envolvente y arrastra consigo su muerte.

El erotismo persiste pese a la vulgaridad de algunas palabras, que de hecho coadyuvan a dar mayor fuerza y efecto encantador a la situación. Por otro lado, sugiere una idea desequilibrante, en tanto el voyeurismo, producto de su homosexualidad y la de otros hombres, es arrastrada por la fuerza de la cotidianidad y de la costumbre, adhiriéndose al “amarillismo” y al morbo de la sociedad. En este sentido, la obra exhorta al lector a entrever un efecto estético que se sustenta en el encanto del erotismo, pero a su vez en el posicionamiento de una crítica de lo que a fuerza de repetición se naturaliza en la sociedad.

Y como si me estuviera leyendo el pensamiento, el que me miraba me hizo una seña para que lo siguiera al cuarto oscuro. Antes de perdernos en la oscuridad absoluta, me tomó de la mano y me llevó a tientas hasta recostarnos en una pared. La mano libre me la metió en el pantalón, manoseó mi verga flácida que en otra oportunidad ya estaría dura y mojada, pero esa noche tenía suficientes motivos para no responder. Intentó con mis testículos, los acarició, los apretó. También jugó con mi prepucio, metió un dedo entre la piel, hurgó y como tenía la nariz pegada a la mía, sentí cuando sacó el dedo y se lo puso frente a las fosas. (Franco, 2008, p. 157)

Podemos referir la presencia de lo kitsch en tanto no solo “estimula efectos sentimentales, sino porque tiende continuamente a sugerir la idea de que, gozando de dichos efectos, el lector está perfeccionando una experiencia estética privilegiada” (Eco, 1965, p. 86). Efectos que no se circunscriben en el hecho cotidiano de la realidad, sino que, al soslayarle, al dar cuenta de él, al hacer resonancia del morbo que se va inscribiendo en una práctica natural, está al mismo tiempo, alejándose de ella y tomando distancia de aquello a lo que lanza una fuerte crítica. Hecho que repercute en lanzar en ristre, una complicidad con el espectáculo de la escena, con el morbo de la misma o con la cotidianidad, sino que librándose de ellos y poniendo en advertencia al lector, le permite gozar tanto de lo erótico como del desequilibrio que produce, lo que se traduce en palabras del propio Eco, en una “experiencia estética privilegiada”, como sucede a continuación.

A la semana de la fuga llamó a su mamá y le dijo que estaba viviendo con Osvaldo. Libia la vació, la insultó y le ordenó que se escondiera, que no se lo

contara a nadie, que esperara instrucciones, y luego llamó a monseñor Builes² para pedirle socorro. Monseñor estaba recibiendo a unas monjas, pero de todas maneras la atendió, le dijo que Dios estaba ocupado devolviendo liberales para el infierno pero que él, su representante podría ayudarla. Solo tenía que llamar al párroco de Yarumal y exigirle que casara cuanto antes a Perla y a Osvaldo. Libia le dijo no, monseñor, así no puede ser, mire que con tanta prisa la gente va a pensar que Perla está embarazada. Monseñor le dijo, pero ¿qué van a pensar los que la ven entrar y salir de la casa de tu empleado? Mira, Libia, no compliqué más las cosas, que se casen ya, y a la gente de Yarumal se le dice que la boda fue hace días en Medellín y a la gente de Medellín se le dice que

² Eclesiástico y escritor antioqueño (Don Matías, septiembre 9 de 1888 Medellín, septiembre 29 de 1971). Nacido en el hogar de Agustín Builes y Ana María Gómez, hizo sus primeros estudios en su pueblo, y luego en el Seminario Menor de San Pedro y en el Mayor de Santafé de Antioquia, donde recibió las órdenes menores. Fue ordenado presbítero por el obispo de Antioquia, monseñor Maximiliano Crespo y Rivera, en la iglesia mayor de Santa Rosa de Osos, el 29 de noviembre de 1914. Fue cooperador de Valdivia, realizó viajes misioneros por la región del bajo Cauca y posteriormente fue cura de El Tigre, Santa Isabel, Remedios, Tierradentro y, de nuevo, en Remedios.

Hecho obispo de Santa Rosa de Osos en el consistorio del 27 de mayo de 1924, cuando no había cumplido aún 10 años de sacerdocio, recibió la ordenación episcopal de manos del nuncio apostólico monseñor Roberto Vicentini, el 3 de agosto del mismo año, en la Basílica Primada de Bogotá y durante la celebración de la Conferencia Episcopal. Entró a su nueva sede el 22 de octubre. Así lo describe uno de sus biógrafos, Miguel Zapata: No era enjuto como muchos campesinos desnutridos que recorrían las veredas de su pueblo. Creció fuerte y arrogante.

Trató de castigar su cabeza con un gesto de modestia que le daba mayor aire de atracción. Ofrecía una sonrisa forzada que constreñía la poderosa mirada innata. Monseñor Builes fue un líder por excelencia, monolítico en sus creencias, batallador incansable y muchas veces la voz que clama en el desierto, en su particular forma de ver las cosas. Se le señaló como cabeza de un clero ultramundano, carlista y cavernario. Sus actitudes, nada diplomáticas en un período en que la Iglesia procuraba crear un ambiente de tolerancia con el partido liberal en el poder, hicieron de él un personaje odiado. Carecía de estrategia. Dice Zapata: Builes se consideró tutor de la jerarquía eclesíastica en Colombia. GIRALDO, J. Biblioteca Virtual del Banco de la República. Biografías. Recuperado de:

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/builmigu.htm>

Perla se casó hace días en Yarumal porque es el pueblo donde nació, etcétera, etcétera, ¿me entendés? Libia dijo apuesto que esta idea se la dio a Perla la puta del tigre. Monseñor preguntó perturbado ¿qué estás diciendo, Libia? Ella dijo ay, monseñor, que vergüenza, estaba pensando en voz alta, pero su reverencia tiene razón, hay que hacer todo lo que usted dice, yo no sé qué haría sin usted, que Dios nos lo guarde vivo para siempre y que me lo nombren papa, monseñor. Él le dijo que Dios te oiga, mujer. (Franco, 2008, p. 134)

Esta escena caricaturesca de la novela, recurre a parodiar no solo el escenario de la iglesia como institución, sino también desde la crítica que se establece en torno a ella, entablando un pretexto para fijar un sinnúmero de diatribas alrededor de los personajes quienes son ridiculizados. La soberanía del poder, la política, la hipocresía de la sociedad moderna y una serie de reflexiones, tampoco se sustraen ante las críticas que enrostra el autor mediante lo humorístico. Cuando monseñor Builes dice a Libia que Dios estaba ocupado devolviendo liberales al infierno, muestra, por un lado, una radiografía de la condición crítica e inhumana de la guerra bipartidista³ en Colombia y, por otro lado,

³ Los Conservadores, liderados por Mariano Ospina Rodríguez, preferían continuar con el Estado colonial que se había alargado porque las transformaciones podían interferir con sus intereses económicos: la abolición de la esclavitud, por ejemplo, afectaba los intereses económicos de los esclavistas, porque perderían el dinero que los esclavos les habían costado y se verían obligados a contratar jornaleros. Además, convertir, en términos jurídicos iguales a todos los hombres, les derrumbaba su poder social. La situación de los liberales era muy diferente. Para ellos, el cambio era totalmente significativo e implicaba transformar el Estado, pasando de unas relaciones coloniales a un Estado con leyes generales para todos. Subgerencia Cultural del Banco de la República. (2015). *Historia de los partidos políticos en Colombia*. Recuperado de: http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/ayudadetareas/politica/historia_partidos_politicos_colombia

evidencia la condición pusilánime de la iglesia, vendida y totalmente sometida al servicio del poder político. Ésta es la caricatura del Dios Todopoderoso, vencido y rendido ante la lucha de conservadores y liberales, que no es otra cosa que la falsa moral como telón para salvaguardar o purgar las fechorías de una sociedad doble e hipócrita.

El juego, la completa desnudez, los tocamientos, todo eso se tiene que evitar, sólo dile a Pablo Santiago que se limite a lo necesario, ¿si me entiendes?

Entonces Libia le susurró por la ventanita, pero es que yo no quiero, monseñor. Él le dijo, mirémoslo desde otro punto: Fíjate que la iglesia necesita fortalecer su rebaño, sobre todo ahora que los impíos se quieren quedar con el poder, hay liberales hasta en la sopa, amenazando a la gente de bien, quieren propagar su pecado, corromper toda la nación, entonces, fíjate, necesitamos gente como tú y qué mejor aumentar nuestro ejército de buenas almas para que un día lleguemos a ser más que los liberales esos, necesitamos que los conservadores se multipliquen, Libia. Pero monseñor, insistió ella, y monseñor la interrumpió: puedes rezar si quieres mientras te fecundan, hazlo por Dios, por la iglesia y por la patria, le ordenó monseñor Builes y la mandó a rezar tres rosarios. (Franco, 2008, p. 73)

Es indiscutible el hecho de que la iglesia al intervenir en la guerra y prestarse como coautora de la misma le atribuye a sus miembros, la capacidad de entramar trampas y tergiversar la verdad como es el caso de monseñor Builes 4. Esta idea no es un elemento

4 Para monseñor Builes, obispo de Santa Rosa de Osos, resultaba aberrante que las mujeres llevaran pantalones, montaran a caballo y usaran minifalda. Eran demoniacos los carnavales, los reinados, los boleros de Daniel Santos y el mambo de Pérez Prado. El cine no era más que uno “uno de los medios más eficaces de dañar las almas si no se le pone cortapisa” y la radio solo era

gratuito dentro de la obra, es pues la ironía⁵ con que el escritor muestra las contradicciones acerca de cómo dentro de tanta bondad que existe en el seno del representante de Dios en la tierra, puede haber tanta capacidad de manipulación hacia los seres que le reverencian y le reconocen como soberano. Sumado a esto, Franco pone en entredicho la institucionalización del matrimonio como un ritual permeado por la conveniencia, el poder y el lucro, muy alejados del concepto utópico del amor. Así, las instituciones sociales como el matrimonio y la iglesia constituyen para Franco un cascarón frágil y endeble, un recurso idealizado por el ser humano para controlar, persuadir y convencer, encapsulando toda la creatividad y la libertad del ser humano para crear y recrear su realidad.

Nuevamente el escritor hace énfasis en la condición pusilánime de la iglesia ante el poder político, haciendo evidente su participación en los asuntos gubernamentales del país. Esta situación se pone en evidencia en la preocupación para uno de los miembros eclesiales como es el caso de Monseñor Perdomo, quien critica la toma de posición política y la participación activa de la iglesia y cómo ésta, debe cesar su intervención en las pugnas bipartidistas.

Dicha situación puede contrastarse también con el texto *Colombia: Siglo y medio de bipartidismo* de Álvaro Tirado Mejía (1991), el cual habla de la participación de los

uno de los tantos vasos comunicantes de satán. Los bailes fomentaban la fornicación y el bambuco era un “invento pagano”. Era pecado estar a la moda, leer *El Tiempo*, y sobre todo ser liberal. Recuperado de: GALLO, I. (2015). El Obispo más violento de Colombia puede acabar de Santo. Las 2 Orillas. Recuperado de: <http://www.las2orillas.co/el-obispo-mas-violento-de-colombia-puede-terminar-de-santo/>

5 Se define como un fenómeno polifónico en el que se superponen las voces de lo que se enuncia con una apariencia de verosimilitud y de lo que, en realidad, se quiere transmitir. (en Sierra Infante, 2012)

partidos políticos en la trascendente escena histórica del país. En el caso del liberalismo, influenciado por un movimiento radical o un sector de la izquierda y en cuanto a los conservadores, motivados por una doctrina social católica, escogen la persecución de ideologías alternas, dada la condena del vaticano a la práctica del libre comercio, a la abolición de la esclavitud, a la circulación de la propiedad territorial y a la secularización del Estado (ideas propiamente liberales). Aquel hecho fue nominado bajo el concepto de “barbarie”, dado que ponía en peligro el poder político de la iglesia católica que fue la principal impulsora de la separación bipartidista.

“Supo engatusarla con escapularios, con camándulas, con folletines de la iglesia, con los mismos chécheres que utilizan los curas para sus brujerías” (Franco, 2008. P. 208). Sin duda la iglesia católica tiene muchas representaciones iconográficas que ejercen presión o cautivan a las personas creyentes, imágenes que en ocasiones justifican los actos de manipulación que ejerce la misma sobre hombres, mujeres, ancianos incluso niños, inculcando la idea de la perfección, no solo agrardarle a Dios, sino también para alcanzar la vida eterna y el perdón de sus culpas alcanzando la salvación.

Sin embargo, a lo largo de la historia del país se puede evidenciar que a pesar de concebir al sistema eclesial como la fuente enriquecedora de la fe de los hombres y mujeres que acuden a éste en busca de respuestas, se percibe un fuerte empoderamiento de los estereotipos de sociedad que se quiere tener y manipular con creencias disfrazadas de verdades absolutas que llevaran a los sujetos a alcanzar la vida eterna mediante sucias tácticas de reclutamiento y de intervención de la iglesia como coautora de la guerra bipartidista. Cuando se hace la afirmación de que la procreación es exclusiva de conservadores y que la fornicación siendo un acto pecaminoso pertenece a los liberales no

por la esencia del mismo acto, sino por la tendencia política de la que forman parte, nos dibuja la noción acerca de que Dios como un títere o artefacto de guerra implementado para legitimar un poder en su nombre y al mismo tiempo lavar las culpas y los pecados que son justificables todos en nombre de Dios.

La inquisición a la colombiana, los conservadores “cruzados”, perseguidores de los herejes liberales, pecadores, brujos, adoradores de satán y sacrílegos ofensores del todopoderoso; incluso el discurso implementado por monseñor, es un discurso militante, radical y totalmente reprobador de los “cachiporros”, justificando sus acciones, incluso la traición hacia la misma ética frente a la cual son “fieles”. Indiscutiblemente el manejo literario-humorístico que adopta Franco para contextualizar a los lectores sobre el verdadero rol que ha ejercido la iglesia católica en la construcción de la nación colombiana, se ha escrito haciendo uso de una jerga popular asequible para el lector, convirtiéndolo inmediatamente en cómplice de la crítica, ridiculizando ciertos aspectos de la sociedad colombiana como la contradictoria moral del ser humano, las diferentes practicas familiares y sociales y la absurda violencia del país.

En este sentido, ese criterio de confidencialidad que le confiere el escritor a sus lectores, prepara una antesala común que en este caso sería el abordaje que le da al tema para luego estimular la risa según el criterio que se ha venido estudiando. La relevancia del humor ético radica en la complicidad que se hace con el otro para reír sin implementar la burla, el desprestigio y la ridiculización de una subjetividad o un individuo en concreto. Checa (1999) quien es el autor de este señalamiento dice al respecto: “Si existe invectiva, daño a la persona, objeto de la risa, estamos fuera del ámbito literario, artístico; lo risible, expresado mediante la ironía si es poesía” (p. 18). Tomando en cuenta lo anterior, la

propuesta artística de Melodrama se direcciona a la elaboración de un humor artístico, peligroso, no inocente, pero suficientemente poderoso y peligroso para el poder, la política, las instituciones, la vida, la muerte y todo lo fundado y nominado por el hombre, desenmascarando ese mundo ficcional, esa realidad solidificada tras muros de arena y cortinas de humo, en donde la única cuestión segura es la cuestión misma. En este escenario la risa surge como posibilidad alternativa y combativa frente a esa incertidumbre que se teje en torno al ser humano que se mueve en su constante e inútil búsqueda permanente. “Y aunque Colombia siempre ha olido a muerte, en esos días nadie podría predecir que el olor iba a apestar y que no tendríamos cal ni tierra para aplacar el hedor de tantos muertos” (Franco, 2008, p.74), agrega Franco al sumario de reflexiones que contextualizan la realidad de un país que siempre ha luchado para alcanzar la anhelada paz.

El fragmento anterior, por un lado, nos revela mediante el quimismo una crítica, una burla y tras éstas, un contundente dolor ante la situación “eternamente” bélica de Colombia, puesto que decir que siempre ha olido a muerte, es una frase tan quínica y tan potente como dolorosa. A esta lectura, se suman la cal y la tierra como símbolos de la abundancia de éstos en el país y aunque abundantes, la muerte y las víctimas de la guerra son tan numerosos que superan lo que en su abundancia podría ocultar “el hedor de tantos muertos”. La afirmación antepuesta, aunque proveniente de lo literario, alude a la condición mediocre del hombre que se adapta a la guerra y que termina aceptándola como suya, como también se focaliza en la maximización de la problemática para parodiarla y desde luego repudiarla.

A pesar del rencor que ha sembrado la guerra en muchos colombianos, los mismos han aprendido a vivir con esa realidad, tomando al conflicto como el pretexto para fomentar

situaciones de burla o como se nombra coloquialmente de chiste. Dentro de la obra *Melodrama* se reconoce fácilmente el contexto histórico, social y político de Colombia, permitiendo al lector además de ser cómplice de los protagonistas de la obra, identificarse con situaciones concebidas como provocadoras del chiste y posteriormente de la risa. La complicidad de la que se habla, no es más que un conocimiento y una experiencia elaborados con el tema que genera el chiste.

Es decir, en pocas palabras, el chiste se entiende mejor y produce mayor efecto de risa, cuando se cuenta con el sentido común que permite compartirlo, vivirlo e interpretarlo. Ahora bien, en cuanto al efecto catártico del humor sería bueno cuestionar si es posible hacer catarsis cuando el chiste no compete, no duele o cuando se es un extranjero de la temática a la cual se alude; de ser así, el efecto de liberación y purificación de la catarsis, solo se lograría en quienes sienten el chiste de manera visceral, en quienes cuentan con ese sentido común del que se habla renglones más arriba, en quienes han vivido y dolido de manera cercana o lejana, el olor a muerte de esa Colombia siempre bélica y dividida.

Así, el efecto del chiste no es el mismo en quienes comprenden poco o nada de la crítica situación violenta del país o de los diferentes sucesos históricos, políticos, culturales, económicos y sociales que configuran una sociedad cuyo estandarte siempre ha sido la condición de guerra en la que se ha labrado su historia. De forma que un chiste que surge en defensa del homosexualismo y visibilización o reconocimiento de las minorías gay, puede lograr su catarsis precisamente en las minorías gay o en quienes han sido víctimas de la situación que está siendo objeto de parodia, de la ironía y en general, del humor. Ello, sin querer decir que el resto de lectores o de oyentes, no pueden ser copartícipes o coautores de la risa, ya que como lo ha mencionado Siurana (2013), el humor no ríe del otro sino con los

otros. Reír es síntoma de algo, como los rasgos de nuestra personalidad y carácter. La ética de la risa no se encarga de ridiculizar maliciosamente, no tiene un carácter de desprestigio de la personalidad del otro. Por tal razón, dado que el humor no tiene nada de privado, en tanto requiere del “sentido común” de lo colectivo, deja palpable la condición abierta y accesible del mismo ante todos los miembros de la sociedad.

Bajo el efecto del whisky mezclado con el antirretroviral imaginaré a Perla asomada en la puerta de mi cuarto, callada, y al igual que otras veces que estuve enfermo, se asomará a cada rato y en su cara voy a notar que no está verificando si estoy dormido, como las otras veces, sino que vendrá a ver si sigo vivo. La sentiré acercarse, y creyendo que duermo, pondrá dos dedos debajo de mi nariz hasta que sienta el aire y se irá más tranquila. Y si ese día yo amanezco con ganas de hacerle una broma pesada, aguantaré la respiración y cuando ella no sienta el aire va a pegar los dedos a las fosas o me los meterá en la nariz como si buscara el aire por dentro. Cuando yo oiga su primer lamento voy a soltar una carcajada débil, con la poca fuerza que tendré, y ella descubrirá el chiste, llorará, pero de la rabia y al rato se alegrará de que yo todavía tenga alientos para reírme. (Franco, 2008, pág. 104)

La burla que se establece en torno a la tragedia que atraviesa Vidal, no es una ridiculización burlesca y apabullante del personaje, sino más bien, una forma de caricaturizar la predicción de su muerte y de liberarle un tanto de esas máscaras lúgubres, oscuras y tristes, dándoles quizá, un aspecto más carnavalesco, más vivo y más humorístico del concepto tradicionalista que se tiene de la muerte. Ésta es quizá, una forma de resistencia no solo ante la tragedia misma, sino ante la fuerza de las costumbres y de la

moral, que no es otra cosa que cambiar esos estigmas alrededor de la muerte y confrontarla con la fuerza abrazadora de la risa.

Franco desenmascara todo este sinnúmero de taras, enrostrando que las costumbres y las tradiciones “institucionalizan” y si cabe la palabra, “protocolizan” las diversas situaciones que acontecen en la vida, como lo muestra Cortázar en *Historias de Cronopios y de Famas*, con las *Instrucciones para llorar, para subir una escalera, para dar cuerda a un reloj, La cucharada estrecha, Conducta en los velorios, Instrucciones para cantar*, entre otros. El escritor pretende mostrarnos que las costumbres y las creencias pueden inmortalizar y estandarizar determinadas formas de ser y de representar diversas situaciones cotidianas del mundo real a tal punto de convertirse en prácticas mecánicas o en instrucciones que recaen en el “sinsentido”.

Por otra parte, el autor subvierte la naturalización-institucionalización de las situaciones y conductas del ser humano, haciendo que el personaje como un pretexto u objeto del humor, de muestra de otra forma de crear el mundo, de vivenciarlo, de conocerlo y de relacionarse. Basta observar que Vidal no se inscribe dentro de las prácticas comúnmente aceptadas y legitimadas por la sociedad, sino que se sustrae a ellas, en tanto no encaja en las prácticas comúnmente “naturales” o “programadas” por las costumbres, por el contrario, encarna al cínico de la antigüedad, que antes era conocido como quínico y que no es igual al cínico moderno, dice Sloterdijk:

La insolencia tiene fundamentalmente dos posiciones: arriba y abajo, prepotencia y contrapotencia; expresado de una manera tradicional: señor y esclavo. El antiguo quinismo comienza el proceso de los “argumentos

desnudos” desde la oposición, llevado por el poder que procede de abajo. El quínico ventosea, defeca, mea y se masturba en pública calle, ante los ojos del ágora ateniense; desprecia la gloria, se ríe de la arquitectura, niega el respeto, parodia las historias de los dioses y de los héroes, come verduras y carne crudas, se tumba al sol. Bromea con las meretrices y dice a Alejandro Magno que no le quite el sol. (Sloterdijk, 2003, p.179)

De acuerdo a lo anterior, Vidal constituirá al quínico por excelencia, el “clown” irreverente e insolente, cuya oposición viene desde su postura como homosexual, desde la tragedia que vive desde que su muerte es anunciada, desobedeciendo a todas las normas de la etiqueta. Aunque Vidal realizó su sueño no solo vivir en París, sino también pertenecer a un círculo social con estatus socioeconómico elevado (condes, abogados, gente de alta alcurnia), aun cuando pertenece a esta élite social, desafía las normas de la misma, haciendo caso omiso de los protocolos a los que le obliga la sociedad.

Sumado a esto, cabe decir que Vidal representa al hombre esclavo, no nace en la élite, nace en medio de los segregados latinoamericanos, en la pobreza de un pueblo como Yarumal en Antioquia, Colombia, para viajar después a Francia y relacionarse con los condes quienes le enseñan las normas del glamour y la etiqueta y pese a que el esclavo, aprende a ser un Señor, su condición como sujeto quínico, se hace más latente cuando se trata de cuestionar y burlar la institucionalidad, la subjetividad, la moral, las leyes y las conductas de los diferentes personajes ante las situaciones que van aconteciendo.

Paulatinamente la novela muestra ese homosexual que no guarda respeto alguno, que se refugia en los bares “gay” de esa París doble, que huyó un día dejando a Perla, a

Anabel y a los demás personajes con la incertidumbre de su muerte, ese hombre que confronta con la ironía y caricaturización las instituciones como la iglesia, la familia, el matrimonio, la vida y la muerte.

Y es que Vidal es tan risible como contundente, tanto que alude no solo a las instituciones, sino también a la subjetividad de los personajes que le rodean, siendo testigo omnisciente de sus temores, virtudes, desdichas, pecados y anhelos, contraviniéndoles, burlándolos y parodiándolos, desde su postura como quínico:

En todo lio serio siempre hay un cojo, y en este lio el cojo es deforme. Cuando niño, a Clémenti lo atacó un guepardo y le arrancó un pedazo de cara y otro de pierna, en Kericho, Kenia, donde su familia tenía una finca en la que cultivaban té. La niñera se estaba dando un baño y les había pedido a los niños que no salieran, pero desobedecieron. Salieron y no muy lejos se encontraron con un guepardo. Eran dos niños: Clémenti y su hermano menor, Jacques, nunca apareció, ni siquiera una pequeña parte de él. Del guepardo ni siquiera el rugido. A Clémenti le quedó una marca en la cara, no tanto como para considerarlo un monstruo, como lo veía Perla, pero si lo suficiente como para tener un mal recuerdo del animal. (Franco, 2008, p. 13)

Se observa que, aunque Vidal alude a la subjetividad de los personajes y serpentea parodiando muchas de sus acciones, nunca ridiculiza o se burla de los otros, ello permite entrever que lo fundamental para Franco no es hacer un humor hiriente o “antiético” como diría Siurana, sino un humor solidario, cómplice, que ríe con los otros.

El acontecimiento que marcó no solo el rostro sino también la vida de Clémenti podrían ser risible provocando un sinnúmero de chistes o de burlas por su desdicha y su accidentado encuentro con el guepardo. Clémenti uno de los personajes antagonistas de la historia, es descrito de una manera limpia por la narrativa de Franco, evidenciando la delicadeza de su literatura para no alterar el elemento humorístico en contra de lo que hasta ahora su escritura nos ha mostrado, sino por el contrario, narra limpiamente la desdicha de un personaje, no incluyendo la ironía, ni la parodia, ni la caricaturización.

Franco sabe que, aunque puede sacar provecho de esta situación para generar risa en el lector, no lo hace, porque su propósito va más allá del reír por reír, su humor atiende entonces a una risa producto de la parodización de nosotros mismos, de lo que la sociedad ha fundado como sólido, seguro, natural e insospechado, ese humor busca develar lo que resguardan las máscaras de la inocencia y las cortinas que someten al hombre bajo el traje de la vida moderna. En este sentido el humor de Franco es un humor reflexivo, consciente, neutral, objetivo, nunca polarizado en beneficio de uno u otro sector, un humor libre que circula y muerde incisivamente varios aspectos de la vida y la realidad, un humor que Siurana llamaría “ético”.

Los partidos políticos, conservador y liberal, son tomados por el autor para evidenciar la desestructuración de las relaciones de poder, la validez de ciertas normas y rituales sociales como el matrimonio, el amor, la eucaristía, la sexualidad normativa y la concepción que se tienen de las mismas, ya que tanto liberales como conservadores al tener diferencias ideológicas notablemente marcadas, en una disputa por el poder ocasionaron la inestabilidad del país y un desangramiento en los que especialmente la población civil se vio afectada.

En suma, el análisis realizado señala escenarios de diálogo entre el quinismo y las poses kitsch y camp en la novela *Melodrama* del escritor Jorge Franco. Mediante esta articulación narrativa se visibiliza la guerra, la pobreza, la desigualdad social, la enfermedad y la muerte, así como se ejerce en la risa del quínico un punto de apoyo para legitimar y fortalecer al homosexual desde la pose camp y desde la exageración kitsch. Esta articulación se encarna en el personaje central de la novela, Vidal, quien a través del quinismo manifiesta su voz homosexual ante una sociedad cínica que pretende eclipsar la voz de las minorías sociales. Así la propuesta humorística del autor, compacta muy bien con la fórmula ética de Siurana, en donde la carcajada humaniza al ser humano. El humor entabla una mirada crítica de la sociedad, reflexionando sobre la misma para generar no solo cambios de concepciones y estigmas de la realidad, por ejemplo, los gays, la violencia, la moral, la vida y la muerte, sino para sacudir el solapamiento de un poder cada vez más demagogo y avasallador.

LA TRAGEDIA DE ARMERO A TRAVÉS DEL QUINISMO EN *LOS SORDOS YA NO HABLAN* DE GUSTAVO ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL

El escritor vallecaucano Gustavo Álvarez Gardeazábal, en su novela *Los Sordos ya no hablan*, revive una de las más grandes y dolorosas tragedias de Colombia: la avalancha

del volcán Nevado del Ruiz de Armero Tolima, el miércoles 13 de noviembre de 1985. La novela se acerca a este acontecimiento a través de una estética camp y kitsch en una respuesta quínica al cinismo de su época. El autor propone una crítica al poder político y sus excesos, denuncia la imposición y la doble moral de la iglesia, así como la exclusión y la marginación de las comunidades, sobre todo aquellas rechazadas por su condición sexual que el mismo autor ha vivenciado en su condición de homosexual: “Para mí ser homosexual no es un defecto ni un insulto” (Duzán, 2014). Lo anterior reforzará la proyección del texto como novela Queer relacionada con las expresiones homosexuales; en este sentido el protagonista, Domingullo, expresará abiertamente su sexualidad, independientemente del rechazo manifestado por la sociedad.

Álvarez nació en Tuluá Valle del Cauca en el año 1945, narrador y ensayista, creció en un hogar católico y rígido, se licenció en Letras de la Universidad del Valle, de la cual ha sido catedrático y donde se graduó con una tesis sobre la novelística de la violencia en Colombia en 1970. Ha gobernado el Departamento del Valle durante dos períodos y siempre ha estado vinculado al periodismo, el cual le ha servido como punta de lanza para realizar sus trabajos de campo, sobre todo en su novela *Los sordos ya no hablan*, editada por Plaza y Janés y publicada hacia el año 1991. Otras de sus obras son: *La Boba y el Buda* (1972), *Dabeiba* (1973), *El bazar de los idiotas* (1974), *El Divino* (1986), *El último gamonal* (1987), *Las cicatrices de Don Antonio* (1997), *La resurrección de los malditos* (2008), *La misa ha terminado* (2013) y *El resucitado* (2016).

El referente histórico de la Avalancha de Armero constituye el punto de partida del texto narrativo y es aquí donde Álvarez logra compendiar literatura e historia, por lo que resulta conveniente afirmar que se está ante una novela de carácter histórico. Para ello es

importante presentar las voces que generan debate sobre la relación entre el relato histórico y el relato de ficción.

Aristóteles afirma que la literatura se ha considerado como ficción y la historia se ha definido en relación con los hechos reales, ya que "la diferencia radica en que uno narra lo que ha ocurrido y el otro lo que ha podido ocurrir. Por ello la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía canta más bien lo universal, y en cambio la historia lo particular" (Aristóteles, 1974, p. 249). La historia hace parte de la literatura y las dos están en consonancia, ya que la novela histórica de acuerdo con Seymour Menton, encierra en sí misma el ámbito literario:

1) la subordinación de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas [...] [como] la imposibilidad de conocer la verdad histórica o realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir; 2) la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos; 3) la ficcionalización de personajes históricos, a diferencia de la fórmula de Walter Scott —aprobada por Lukács— de protagonistas ficticios; 4) la metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación; 5) la intertextualidad; 6) los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. (Menton, 1993, p.42).

De acuerdo con la planteado por Seymour Menton, la novela *Los Sordos* ya no hablan de Gustavo Álvarez Gardeazábal participa de las características de novela histórica

por la imposibilidad de conocer la verdad histórica o realidad, ya que nunca se sabrá quién o quiénes fueron los directos responsables del desastre de Armero Tolima.

Sobre todo, ese esfuerzo fallido, sobre el acumulado de datos recogidos, pero, en especial, sobre el apabullante sentimiento de incapacidad que da al revisar los datos de un episodio cuando se ha sobrevivido a él y los demás actores ya no viven porque sucumbieron a su paso arrollador, decidí montar esta relación de lo que para mí fue y seguirá siendo un diálogo de sordos porque los que vieron hablar, no oyeron, y los que oyeron, se los tragó el torbellino de su propio destino y ya no hablan. (Álvarez, 1991, p. 16).

Se evidencia así mismo la denuncia que subyace en la obra, donde el estado central no tomó las medidas preventivas frente al deshielo y posterior avalancha del Nevado del Ruíz; hizo caso omiso a las peticiones de ayuda y después de la tragedia prefirieron callar. Por ello el autor acude a ciertos personajes quienes dejarán el rastro sobre lo verdadero para que el lector se haga partícipe y deduzca la verdad:

Nadie le acusó nunca de llevarse entre la tempestad acogedora de sus palabras a de sus alumnas, fueron muchas, tal vez muchísimas las mujeres que cayeron agobiadas, pública y privadamente, por el embrujo de sus genitales. Probablemente alguna de ellas pudo haber tenido la intención de trocarle su sapiencia y de hacerle un hijo en sus entrañas. (Álvarez, 1991, p. 58).

La novela estructuralmente se divide en dos grandes apartados: El primero se titula *Los sordos* y hace referencia a aquellos personajes de la vida política, social y religiosa que jamás supieron escuchar y mucho menos actuar frente a la inminente avalancha del río Lagunilla sobre Armero Tolima. El segundo, *No hablan*, cita a los mismos personajes, pero

muy especialmente a aquellos que se salvaron y que decidieron huir y no enfrentar el juicio moral, social y político por aquel desastre, aquellos que optaron por el silencio ante la responsabilidad del hecho.

De otra parte, el autor incluye a lo largo de la novela dos secciones: *Notas profanas*, en éstas él se involucra en la reconstrucción de los días anteriores a la tragedia, corresponde al trabajo de campo, las diferentes investigaciones realizadas al respecto por Álvarez y su posición frente a este desastre. Asume el papel de la literatura comprometida en el sentido que denuncia la pasividad de los entes gubernamentales que no actuaron y omitieron todo tipo de advertencia frente a la avalancha.

La segunda sección titulada *Cartas a Serocha* es un compendio de correspondencia entre Severo Rodríguez Cajiao y Mario Romero, dos homosexuales amantes que viven un idilio tormentoso en las postrimerías de Armero. En ellos el autor reconoce su condición sexual, pero no lo toma como algo para avergonzarse sino como una forma para revalidar su tendencia y desde allí lanzar juicios a la exclusión y al marginamiento.

Es necesario aclarar que en relación con la novela *Los Sordos ya no hablan*, no se hallaron análisis, documentos, estudios o tesis. En entrevistas hechas a Álvarez hace alusión a otras novelas como *El Divino*, *Cóndores no entierran todos los días*, *El bazar de los idiotas* o *La misa ha terminado*, donde manifiesta su posición con relación a la comunidad LGTBI, la política y la iglesia.

Otro aspecto importante a tener en cuenta dentro del análisis de la obra tiene que ver con la metaficción, como lo evidencia Álvarez en la nota aclaratoria de la novela:

No recuerdo exactamente cuándo nació mi interés por el tema creía, hasta hace poco, que mi primera noción había surgido de las lecturas de las

crónicas de Frai Pedro Simón, cuando era estudiante de Letras en la Universidad del Valle. Pero, esculcando unos libros empastados que mi abuelo el librero de Tuluá, dejó con anotaciones sobre experiencias y sinsabores, encontré curiosas referencias al “león dormido” cuando él trabajaba como empleado del almacén de Aquilino Villegas en Manizales a principios de siglo. Muy probablemente, entonces, mis primeras nociones sobre El Ruíz procedan de los relatos de mi madre, transmisora fiel de las enseñanzas y observaciones del abuelo. (Álvarez, 1991, p.11).

Álvarez ya tenía conocimientos sobre el Nevado del Ruíz y no era un tema que llamara la atención de los políticos de la época, ya que estos referentes naturales solo son interesantes para profesores de sociales y en última instancia para geólogos siempre y cuando generen opciones de trabajo y por supuesto remuneración. Los escritores puntualizan en sus obras sucesos que parecieran ser triviales, pero al presentarlos en la novela connotan literatura comprometida, denuncian problemáticas de carácter social o político.

Tampoco murió ahí el sabio de Armero. La misma ola los sacó por encima del techo que se hundía y los hizo flotar por entre las maderas, las puertas, los gritos y los cadáveres que flotaban y volvían a hundirse en el torrente, Alzó las manos instintivamente y miró a su pueblo oscuro, hediondo y totalmente destruido. Oyó un grito macabro en medio del resplandor de la hecatombe (Álvarez, 1991, p.210).

La obra presenta lo terrible de la naturaleza y su devastación lo que la hace protagonista y con ello la avalancha adquiere matices de pura voracidad destructora de

seres humanos víctimas de sus designios. La naturaleza ha jugado un papel importante en la literatura ya que es tratada como un elemento terrible que domina al hombre y lo destruye, en este caso baste citar a *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos y *Cuentos de la Selva* de Horacio Quiroga.

La novela a la vez relaciona los conceptos bajtinianos de lo dialógico (múltiples voces en el texto narrativo) con lo carnavalesco (referido a la cultura no oficial, aquella que marginándose de la ideología dominante es capaz de ridiculizar y poner en cuestión), la parodia (lo contradictorio) y la heteroglosia manifestada a través de los discursos de los personajes, de su actuar y de una constante burla al sistema político. Álvarez, en *Los sordos ya no hablan* a través del quinismo y los recursos Kitsch y Camp pondrá en cuestión una serie de realidades y prejuicios de la sociedad colombiana, como el machismo, la homofobia y la corrupción.

Álvarez se burla de una sociedad machista marcada por una ideología dominante y elitista y esto lo aprovecha muy bien el autor, a través de la figura del quínico, quien no teme ni se atemoriza, quien es capaz de perder su vida con tal de conservar su autonomía, sabe de las artimañas sociales y políticas, pero no se involucra en ellas, mantiene distancia.

Así el quínico es ante todo un opositor satírico que se resiste ante unos preceptos rígidos, ante ideologías dominantes; su interés se enfoca en su individualidad, puesto que quiere liberarse de cualquier tipo de ataduras, no persigue el poder sino más bien constituir un modo único de vida, por eso dirá las cosas sin importar las consecuencias, pretende desenmascarar la hipocresía, la farsa social, como una clara respuesta al cínico. Al respecto Peter Sloterdijk (2003) amplía el concepto del quínico:

Ya en la antigüedad conocía al cínico (mejor, al quínico) como un extravagante solitario y como un moralista provocador y testarudo. Diógenes en el tonel pasa por ser el patriarca del tipo. En el libro ilustrado de los caracteres sociales figura desde entonces como un espíritu burlón que produce distanciamiento, como un mordaz y malicioso individualista que pretende no necesitar de nadie ni ser querido por nadie, ya que, ante su mirada grosera y desenmascaradora, nadie sale indemne. A juzgar por su origen social, es una figura urbana que logra su acabado en el ajetreo de la antigua metrópoli. Se le podía considerar como la más temprana acuñación de la inteligencia desclasada y plebeya. Su rebelión “cínica” contra la arrogancia y los secretos morales del ajetreo de la civilización superior presupone la ciudad, sus éxitos y sus fracasos. (Sloterdijk, 2003, p. 38).

Ahora bien, el quinismo es trascendente en la medida que denuncia y rechaza lo cínico de algunos personajes frente a la situación concreta de la tragedia armerita. En algunos casos acude a rasgos de la personificación para mostrar algo que ya se sabía iba a ocurrir pero que finalmente todos aceptaron:

Notas como esa, que continué escribiendo en uno y en otro periódico, me convirtieron en un huésped incómodo, en un periodista peligroso y, en más de una ocasión, en un columnista refutado por quienes alegaban que novelistas como yo no teníamos derecho a saber de esas materias, reservadas exclusivamente a los científicos... Sobre todo ese esfuerzo fallido, sobre el acumulado de datos recogidos, pero, en especial, sobre el apabullante sentimiento de incapacidad que da al revisar los datos de un episodio cuando

se ha sobrevivido a él y los demás actores ya no viven porque sucumbieron a su paso arrollador, decidí montar esta relación de lo que para mí fue y seguirá siendo un diálogo de sordos porque los que vieron hablar, no oyeron, y los que oyeron, se los tragó el torbellino de su propio destino y ya no hablan. (Álvarez, 1991, p. 16).

El quinismo se manifiesta también como el inconformismo ante lo establecido, no importa quien mande, si lo hace bien o mal; por ello el quínico, aunque sometido a una ideología por la fuerza, asumirá posiciones, ya que posee una argumentación sólida que lo defiende ante lo impositivo de una sociedad dominante. Afirma el autor: “pero contra lo que dicen los gringos y los marxistas, en esta patria nuestra no mandan ni los militares ni los ricos ni siquiera los narcos... aquí mandan ellos, los políticos hablan mierda, los que no tienen sino una idea: reelegirse” (Álvarez, 1991, p. 41).

Sin embargo, el quinismo no se queda en la esfera política, también la religión es víctima de su crítica, y aunque la iglesia asume su papel de control frente a una población que no discrepa, que acepta la verdad impuesta, sin importar sacrilegios, crímenes, persecuciones y matanzas en nombre de dios; también el quínico denuncia sin importar la sanción eclesial:

Para Monseñor Pimiento, el asunto es fruto exclusivo del clima de orgía y pecado que representan en las tablas todos los artistas internacionales que traen cada año a injuriar las sanas costumbres de la sociedad manizalita. Para los organizadores de la próxima feria de Manizales, la lluvia de ceniza es una posibilidad de atraer turistas a la capital de Caldas. (Álvarez, 1991, p. 104).

Así mismo refiere el tema erótico entre homosexuales, baste citar a los amantes Severo y Mario, este último potencialmente cobarde ante lo que siente por Severo, su amor es tan real que prefiere renunciar al otro con tal de que éste sea feliz, de hecho, reconocen su condición, pero Mario se agazapa y se enmascara para evitar ser vulnerado, pero expresa su apasionamiento; mientras que el otro se revela ante la sociedad y se muestra tal como es; he aquí una condición quínica de cada uno de los personajes, a la vez expresado en una metáfora de alto contenido sexual:

Todavía tengo las sábanas donde dormiste en el puente del siete de agosto sin lavar. Todas las noches las huelo y reconozco tu almizcle, todas las noches las saco de la chuspa plástica, donde las tengo dobladitas y me enternezco oliéndolas pensando en ti. Y no es, sino que alcance a olerte para inmediatamente ponerme en zona de candela. (Álvarez, 1991, p. 45).

Si bien el quínico se acomoda en una sociedad bajo un yo colectivo, esto no le restringe su actuar individual y aunque en algunos casos se protege más como un gesto de conservación, en otros manifestará abiertamente su sentir para mostrar lo falso del mundo, bajo leyes universales que están lejos de su manejo y por ello repele aquello que le es impuesto, reflexiona sobre su ser, un ser que cuenta, siente y tiene necesidades, por lo tanto defenderá su libre expresión ante lo impositivo de una sociedad totalmente deshumanizante.

El personaje en la novela se convierte en un abanderado de los desarraigados, de los olvidados o de los inconformes de una situación específica, en este caso el abuso de poder se manifiesta en la toma de decisiones por parte de los entes estatales que evitaron la evacuación del pueblo, pese a las advertencias:

El criterio del señor Hall es muy importante. Por el Ruiz ya se están preocupando en la Unesco. Ya saben en Quito, pero ni en Bogotá ni en Manizales quieren saber o dejar saber. Pero acepto, no especulemos. No presupuestemos lo que no ha sucedido. Leamos en voz alta el informe del científico del Instituto Geofísico del Ecuador que subió al Ruiz el 4 de mayo y remitió todo a la Unesco. Enteremos a la ciudadanía de lo que él, que sabe de esas cosas, vio y comprobó. No pido más... pero parece que es demasiado. A Manizales hay que taparle que el Ruiz va a estallar. (Álvarez, 1991, p 68).

Es evidente cómo hasta en las instancias internacionales sabían de la catástrofe que iba a acontecer; sin embargo, las autoridades locales prefirieron callar y no mostrar los informes del Ruiz que hubieran salvado muchas vidas. Otro elemento a destacar es que potencialmente el Estado prefería salvar la gran urbe en este caso la capital de Caldas a un pueblo que no significaba mucho. Por lo tanto, el quínico se expresa de manera singular, lo cual resulta conveniente para revitalizar y afirmar la posición de toda la comunidad homosexual, aunque se ampare y se proteja en la huida:

A Mario Romero le quedó grande la vida. Desde cuando tenía que esconder esas fiebres mariconas que le subían por entre las nalgas disfrazándome en las comparsas de esclavos persas, de amante secreto de Cleopatra, de mandarín chino o de lo que fuera, hasta cuando decidió irse a vivir a Armero porque su madre se había dado cuenta que vivía con Severo Rodríguez Cajiao, el hijo de los dueños de la Polonia, a Mario Romero le quedó grande la vida. (Álvarez, 1991, p.116).

El quínico en mordaz y malicioso, aspira a no necesitar de nadie, ni ser querido por nadie, para reafirmarse aprovecha la fiesta o el desfile. Así, se desinhibe y se presenta tal como es, sin ataduras que lo restrinjan, lo condicionen o le prohíban. El homosexual muestra su verdad, su mundo real, sin límites, sin peros, ante una sociedad que fuera de la celebración, lo tacharía de adefesio, de imperfecto, de anormal.

Las normas, prohibiciones, restricciones y los supuestos desarrollos de vida normal, se suspenden para invertir un orden jerárquico y los valores se alteran en una nueva forma de enfrentar las condiciones de un ser que no tiene otra opción para mostrar su verdadero yo, que las expresiones de la cultura popular. Sin embargo, el rechazo también genera una rebelión contra todo y contra todos. Es aquí donde el quínico enfrenta situaciones, las encara y derriba fronteras, se porta acorde con su condición restándole importancia al comentario o los reparos de su entorno social, precisamente por su carácter liberador:

Como todas las locas del mundo, gozaba de un sentido de la vida que le hizo inmune a frustraciones y angustias y que le permitió poseer siempre alguna forma de manutención. ¿Usted ha visto alguna loca varada en la vida?
 ¡Jamás! La que no trabaja de peluquera es secretaria, la que no es secretaria es institutriz, la que no es institutriz trabaja en un almacén, la que no trabaja en un almacén estudió física nuclear y es el putisboy del laboratorio.
 Nacimos para dominar al mundo... aunque les duela mucho a ustedes los machos. (Álvarez, 1991, p.134).

La discriminación hacia el homosexual por parte de la sociedad, es expresada a través del repudio, el rechazo y el aislamiento, el cual menoscaba su condición, generando en sus víctimas un ostracismo total y con ello la pérdida de su ser trascendente, un ser

sumido en la absoluta soledad que aniquila y con ello arrastrará la vergüenza de su orientación sexual:

No sé nada... y otra vez te estoy echando la culpa cuando ella es mía y solo mía. Vivíamos juntos, pero me dio más miedo lo que pudieran decir esas tías. Vivíamos felices, pero me llené de espantos de que mi hermano se volviera a emborrachar y fuera y le dijera a mi mamá que yo vivía con vos. Éramos todo lo que podemos ser, pero me dio miedo que en el trabajo me dijeran que a maricas no les podían dar más puesto. Me dio miedo y como no fui valiente, hoy tengo que sufrir esperando que te decidas a recordarme. (Álvarez, 1991. P 108).

Los sordos ya no hablan alude también a la violencia de los años cincuenta en Colombia, cuando se asesinaba y perseguía por el color de partido. Las masacres cometidas en el nombre del partido conservador por los chulavitas (grupos armados conservadores provenientes de la Uvita Boyacá) generaron en Colombia desplazamiento de la masa campesina, la mayoría se trasladaron a los Llanos Orientales y donde fundaron pueblos:

Armero no es un pueblo violento. Aquí matan con frecuencia, un poquito menos de lo que pueden matar en otra parte de este país donde todos nos matamos. Pero el problema no es por allí. Es un lío más complicado. Aquí trajeron todos los muertos de la violencia del Líbano, de Santa Isabel, de Herveo. Aquí se refugiaron muchos a escampar la muerte, pero antes que cogerle el miedo, se acostumbraron a ella... como todos los colombianos. Mídalo dentro de unos años y verá escritor. Ahora andan con el cuento de la enfermedad de los maricas. Que el que sida se va a consumir al mundo

donde sigan culeando hombres con hombres. ¿Para qué? Aquí nadie se asusta con el sida. Esa es una enfermedad para los gringos y los europeos. En Colombia donde nos matan sentados en la taza del inodoro o conversando aquí mismo, con el sida no se asusta nadie. Yo no puedo asustar a las gentes de Armero con que se van a morir. Prefieren morirse. (Álvarez, 1991, p. 38)

La muerte en Colombia se ha constituido en negocio lucrativo para algunos sectores de la sociedad. Están, por ejemplo, las cadenas de televisión y los periódicos compitiendo por la sintonía frente al tema donde importa más la ganancia económica que el dolor de las víctimas, haciéndose una apología de la violencia.

En este caso el quínico a través de una ironía que casi aflige, sintetiza un país absorto en una guerra fratricida, con desplazamiento, miseria, hambre, grupos armados violadores de derechos. De otra parte, el autor también alude al Sida, enfermedad de transmisión sexual que fue erróneamente atribuida a los homosexuales y que según la creencia popular sería el fin de la raza humana. Otra forma para estigmatizarlos y marginarlos de la sociedad, considerándolos una pandemia generalizada.

En *Los sordos ya no hablan* se presenta también una crítica a la iglesia católica:

Curiosamente, no le gustaba obligar a la gente a conocer más de lo que ya conocía. No tenía el don de maestro, ni, por supuesto, ninguna de las cualidades generosas de compartir lo aprendido, como sí era el caso del profesor Torres. No corregía a nadie. Si decía alguna bestialidad le dejaba hablar como si él compartiera plenamente su saber. Por ello, probablemente, tampoco podía ejercer el mando de pastor de almas y mucho menos el de

consejero espiritual. Para él, en Armero, no existían sino los hechos concretos, las actitudes tal cual son y en esas condiciones, los análisis solo podrían ser debidos a efectos comparativos, fruto del desarrollo lógico de las cosas, no de la imposición doctrinera. (Álvarez, 1991, p.78).

En este sentido el quínico emite su juicio sobre cómo debería ser la religión, a partir del análisis, del reconocimiento del otro, del compartir, del disertar y no de una política doctrinera impuesta desde el seminario para preservar un poder vacío de espiritualidad. La misma dirigencia mantiene el statu quo, protegido por las leyes hechas por los burgueses para controlar una clase baja, que en consideración representa mayoría pero que carece de poder económico y mientras los legisladores violan constantemente sus reglas, éstas se aplican con rigor y vehemencia a una clase subordinada a un poder manifiesto:

No es formulismo, Yolandita. Es la ley y yo no puedo irme contra ella. Yo no soy el dueño de esta emisora. Yo soy apenas el gerente, el administrador y si ustedes hablan a esta hora, la monitora del Ministerio me puede sancionar porque ustedes están ayudando al pánico. Esperemos mejor que el gobernador dé la orden desde Ibagué o que el profesor Torres hable.
(Álvarez, 1991, p. 156).

Es muy difícil obviar estas relaciones de poder, sin embargo, el quínico está allí para concientizar como el miedo se sobrepone y permite acallar una realidad que podría haber salvado cientos de vidas. Por ello la manera como discurre el quínismo en la novela constituye un recurso narrativo fundamental para poner en cuestión la corrupción de los entes estatales frente a la omisión de las advertencias a la catástrofe anunciada, visibiliza una serie de elementos que hacen parte de la sociedad y que son tratados por el humor

como crítica y desnudo de una serie de prejuicios que la misma cultura se ha encargado de enmascarar u ocultar: la doble moral, la vida licenciosa y poco ejemplar, el racismo y el enmascarar orientaciones sexuales por miedo al repudio social.

La exclusión de la comunidad LGTBI (lesbianas, gays, transgénero, bisexuales, intersexuales) se traduce en rechazo y desaparición, precisamente porque los principios rectores se generan a partir de un exacerbado machismo; por ello no es de extrañar la manera descarada con que algunos personajes presentan situaciones que en la realidad generarían gran escándalo. “No sé ya, se me está olvidando a que saben tus besos, a que huelen tus nalgas, o de qué tamaño son los dedos de tu mano que me voy metiendo uno a uno en mi boca” (Álvarez, 1991, p.108). Este quínico tiene vitalidad propia, posee sentimientos y vive su sexualidad como cualquier otro ser, no escatima expresiones para mostrarse tal cual es, en contraposición a la cultura heterosexual que se esconde detrás de la hipocresía para ocultar sus posibles perversiones y desviaciones.

El quínismo permea la novela. Los personajes hacen gala de un lenguaje coloquial, utilizan la desfachatez y el descaro, no pretenden ser exaltados; denuncian lo sucedido en Armero y generan reflexión en la sociedad colombiana frente a esta tragedia. Una sociedad aletargada, consumista de primer orden, falsa y estereotipada por la tecnología, los medios de información (radio, televisión, prensa escrita), por la publicidad, el facilismo, la esclavitud del dinero, la intolerancia y falta de respeto por el otro. Presenta sin tapujos sus visiones sobre lo que fue la tragedia, pero sobre todo porque critica de manera ácida todas las instituciones que omitieron su deber y actuaron con negligencia ante las recomendaciones sobre un desastre evitable, que terminó con las ilusiones de más de 22000 personas, aquel fatídico 13 de noviembre del año 1985.

De otra parte, el hecho histórico concreto que hace presencia en la novela y que desencadenó la avalancha, relaciona la actividad sísmica del Volcán del Ruíz que comenzó a manifestarse a finales del año 1984, a partir de lo cual el Instituto Geofísico de la Universidad de los Andes presentó los primeros estudios científicos. Ya durante el año 1985 se notó la descoordinación entre el Gobierno Nacional, los equipos de Investigación y los expertos; lo que marcó desde un principio la indiferencia ante una posible explosión. Sin embargo, expertos como Marta Calvache y el profesor Eduardo Parra publicaron estudios con llamados de alerta al entonces presidente Belisario Betancourt, quien desestimó estos informes, lo que deterioró las comunicaciones entre Defensa Civil, Fuerzas Militares, Administración Departamental y Municipal. Al respecto Álvarez comenta en la novela:

He tenido, finalmente, acceso al informe que el vulcanólogo Minard Hall del Instituto Geofísico del Ecuador, presentó ante el doctor Michio Hashizume, director de tierras de la Unesco, sobre el nevado del Ruíz y que tanto el señor Embajador de Colombia en esa organización como el señor gobernador de Caldas y el Señor Alcalde de Manizales dicen desconocer. En ese informe, fechado el 15 de mayo (ya casi se completan dos meses) el científico Hall dice textualmente: “La actividad fumarólica, las explosiones freáticas y el alto nivel de sismos sentidos son señales precursoras que frecuentemente anuncian una renovación de la actividad volcánica. En base a esta información, lo común es iniciar un programa activo de monitoreo del Ruíz y preparar un plan de migración, según el riesgo visible” (Álvarez, 1991, p.67).

En junio de 1985, Juan Duarte, con un equipo de investigadores, organizó cinco estaciones de monitoreo sismológico muy cerca al cráter Arenas, con equipos manuales y carentes de apoyo tecnológico, lo que generó la imposibilidad de enviar información oportuna que alertara a la población sobre la evacuación inmediata. Hacia las tres de la tarde del 13 de noviembre de 1985 la falda del volcán anunció el desbordamiento; los hombres ubicados en la base comenzaron a transmitir con desespero la avalancha inminente, a través de radioaficionados a Manizales, pero las advertencias no llegaron por lo incipiente de las comunicaciones.

Entre tanto el alcalde de Armero Ramón Rodríguez hacía esfuerzos ingentes para comunicarse con el gobernador Eduardo García Alzate quien nunca pasó al teléfono y con ello condenó al pueblo a su total desaparición. El compilador, periodista y testigo de la tragedia Renny Rueda Castañeda, en su artículo publicado en el diario El Espectador el 14 de octubre de 2010 y titulado: Armero, la negligencia y la incomunicación, una tragedia colombiana en réplica permanente, sintetiza la desaparición de Armero Tolima:

La afluyente del Rio Azufrado y Lagunilla, lentamente, y durante horas, almacenó más de 200 millones de metros cúbicos de Lodo, material volcánico, agua de los ríos y el nevado, y restos vegetales, que al desatarse formaban olas de hasta treinta metros de altura, acumuladas de forma desigual a lo largo del cañón. A las 11.15 de la noche el alcalde reportó a las autoridades de emergencia, que el agua entraba precipitadamente a su vivienda. A las 11.28 de la noche, desde Bogotá, se perdió comunicación con los esfuerzos de radioaficionados en Armero. A esa misma hora Armero se hundió en un silencio perpetuo. Desde las 11 de la noche, completando un

recorrido de 48 kilómetros, el lodo y los residuos volcánicos, devastaron Armero, avanzando a una velocidad de más de 43 kilómetros por hora, cegando la vida a más de sus 22.000 pobladores, y configurando en medio de la noche, entre sofocados gritos de los habitantes del municipio, un panorama de cuerpos mutilados, inidentificables figuras, lodo y escombros. (Rueda, 2010).

Para Álvarez no es suficiente con relatar la tragedia a modo de crónica periodística, en su prosa las fuerzas de la naturaleza protagonizan una tragedia interna e íntima que colma a los habitantes de dolor. El novelista no sólo busca la crónica seca, sino que documenta el interior de las víctimas a partir de la furia de los elementos de la naturaleza:

La muerte debió haberles dolido a casi todos en Armero. Los que sobrevivieron así lo aseguran. El viento fue el primero en anunciarles su llegada. Rugía como en los huracanes de las películas de naufragios. Lanzaba la lluvia y la ceniza con fuerza hiriente, aporreando rostros, impidiendo a los transeúntes dar dos pasos sin alzar las manos para defenderse de la oscuridad. (Álvarez, 1991, p.204).

Álvarez no solo narra la llegada de la avalancha, sino que la hace protagonista de la tragedia, la materializa, la personifica como un elemento que fractura y acaba con las esperanzas de los habitantes. Es un ente siniestro que arrasa, que desplaza con saña a toda la población hacia el caos, hacia el fin sin retorno. El desastre, la fatalidad inexorable hace su aparición, ya no hay nada por hacer, ni por decir, todo está consumado. La vida llega a su fin y con ello el pueblo:

Después fue el olor. Lo traía, por supuesto, el viento, pero todos creían que caía del cielo o que surgía de la tierra. Era un olor a demonios, a ángeles negros. Un olor picante, que irritaba la garganta y se volvía nauseabundo cuando las gotas de lluvia lo tocaban. Un olor que se metió por todas las puertas de Armero y levantó a los sentados, despertó a los dormidos y puso en alerta al pueblo entero que todavía seguía esperando que sonara la sirena de los bomberos así ya la energía no corriera por las cuerdas de los postes. Por último, bajó la bombada, ese barro caliente pero no quemante, oloroso y cargado de piedras trituradoras de camas, de pedazos de ilusión, de techos de casas, de tejas de zinc que parecían guadañas en cada giro de la corriente, trozando manos y cabezas. (Álvarez, 1991, p.204).

De aquí en adelante las ayudas de todo el país, la movilización de socorristas nacionales y extranjeros, así como los aportes internacionales no se hicieron esperar.

Durante diez días se realizó la tarea de rescate y de reubicación de los sobrevivientes. El lugar fue declarado campo santo y hoy en día constituye el cementerio más grande del mundo. A partir de esta tragedia se han recopilado innumerables testimonios que dan fe del desastre anunciado y por su puesto de la avalancha, pero también ha sido motivo de cuestionamientos acerca de la responsabilidad sobre la debacle natural que más vidas ha cobrado en Colombia. Así Álvarez escribe en su nota final de *Los Sordos ya no hablan*:

De Armero no queda para el mundo sino el recuerdo de una niña que trataron de salvar por horas enteras de los escombros inundados de su casa. Por ello esta novela, quizás, no sea toda la historia de lo que pasó en

Armero, pero si resulta muy cercana a la verdad de lo que a diario ha venido sucediendo en Colombia, donde los sordos hace mucho rato que ya no hablan. (Álvarez, 1991, p. 216).

Para confirmar lo anterior el creador de la fundación Armando Armero, Francisco González, nacido en esa población y huérfano en la avalancha, recompone la historia a partir de la entrevista de Cecilia Orozco Tascón para el diario El Espectador el 5 de noviembre de 2015. En esta conversación deja traslucir la inoperancia del Estado y como los colombianos enfocan este acontecimiento en un sentido amarillista. González precisa que la tragedia se hubiera podido evitar, y denuncia un mercado con los niños que quedaron huérfanos, robados por adultos en los días posteriores, por esto uno de sus objetivos está en recuperar esos niños y regresarlos al seno de sus hogares.

De otra parte, enfatiza que la tragedia era un hecho y que el gobierno no se inmutó ante las precisiones de vulcanólogos y expertos. Cita al representante a la Cámara por Caldas, Hernando Arango Monedero quien propuso un debate en el congreso y advirtió sobre lo que iba a pasar. Afirma contar con memorias escritas de las advertencias de avalancha y registros sonoros de las mismas dirigidas a senadores, ministros, representantes y por supuesto al presidente:

Que no se diga mañana, honorables representantes, porque ustedes serán testigos de lo que estoy diciendo aquí, que no se advirtió al Estado que hay fenómenos que se están produciendo, que amenazaban... indirectamente a 3 millones de personas... que no se diga (qué pasó) con las gentes que viven en las laderas del nevado del Ruiz que están, en este momento, amenazadas directamente... las unas por encontrarse en el camino del potencial peligro y

las otras porque les tocará vivir de cerca la tragedia; que no digan, señores ministros, representantes de ese Estado en el Ejecutivo, que no es necesario tomar una acción de inmediato... Dios quiera que tales fenómenos no lleguen al extremo; pero Dios quiera también que esto nos sirva de lección para que no nos tome por sorpresa esta u otras tragedias de mayor o de menor cuantía. Aquí hay que terminar como el presidente (Belisario Betancur) lo hace con gran frecuencia: que Dios nos tenga de su mano. (Orozco, 2015).

Muy pocos senadores o políticos intervinieron para mediar ante los entes gubernamentales por Armero, solamente el representante Arango Monedero puso en evidencia el peligro que se cernía sobre la población. Lo anterior demuestra que la política no es colectiva, no propende por soluciones o proyectos a las comunidades, generalmente prima el interés particular y éste se hace evidente en las campañas durante las elecciones; puesto que ante la opción de sueldos exagerados y prebendas se prometen beneficios para los electores que son olvidadas cuando se encuentran en el Congreso o la Cámara de representantes. Por ello Álvarez no escatima detalles y aquello que fue denunciado en la sesión de la Cámara, lo evidencia en la novela y desde allí señala la falsedad de la clase dirigente:

Tres semanas atrás, unos días antes del debate en la Cámara de Representantes, el alcalde, desesperado de no ser oído ni por el gobernador del Tolima ni por nadie en su terror de que la represa de El Sierpe se iba a reventar y a destruir el pueblo, organizó el Comité de Prevención, que Aquileo dizque, hizo cambiar por el comité de la Esperanza. Por supuesto,

en ese comité estaban el doctor Ramírez y su esposa y aun cuando él asistía a todas las reuniones, era ella la que tomaba la responsabilidad y comenzaba la actuación. (Álvarez, 1991, p. 100).

Este comité de la esperanza fue manejado y liderado por lo más selecto de la sociedad armerita, que buscaba ser reconocida por los medios como personas que se dedicaban a la ayuda desinteresada de la comunidad, por ello Álvarez menciona el término, actuación, para referir al teatro montado por estas personas. Una actuación que equivocadamente involucró a toda la población, nunca gestionaron verdaderos recursos que pudieran salvar a los habitantes de la tragedia anunciada. Se apoderaron de los medios de información para ocultar la situación real y con esto condenaron a la desaparición del municipio.

Luego de la tragedia los diarios de mayor circulación del país (El Tiempo, El Espectador) publicaron las historias de vida de aquellos que sobrevivieron, sin embargo, el hecho que ocupó la mayor parte de las páginas fue la agonía de Omayra Sánchez Garzón atrapada en los escombros de su casa. Esta niña de trece años se convirtió en la triste imagen de la avalancha de Armero para lo cual la televisión transmitió durante tres días los últimos momentos de su vida en medio del lodo y la destrucción.

En cuanto a producciones literarias sobre la tragedia de Armero, Andrés Felipe Ospina Enciso, Doctor en Antropología Social de la Universidad de los Andes, publica en la Revista Colombiana de Antropología, un artículo titulado: *El sacrilegio sagrado: narrativa, muerte y ritual en las tragedias de Armero*. En este artículo compara dos hechos relevantes en la historia de Armero, por un lado, presenta el asesinato del Padre Pedro María Ramírez por una turba de liberales que lo conducen al parque principal, donde es

vejado, golpeado, torturado y finalmente asesinado a machetazos. Ante la insurrección el gobierno envía militares para contener el motín y allí decenas de cadáveres yacen amontonados en el cementerio armerita, prueba de una violencia que en la tragedia sublima la sacralidad de lo profano.

A partir del sacrificio del religioso la superstición, la milagrería y la devoción muchos años después constituyen una tradición carnavalesca que es celebrada aun en La Plata Huila de donde era oriundo. Y por el otro, como este parricidio influenciará la tradición y las creencias anteriores y posteriores a la avalancha, ya que presuntamente antes de morir el párroco maldecía a la población; nuevamente la pila de muertos al lado del cementerio y la coincidencia de quienes se salvaron en las dos tragedias:

En aquellas épocas, cuando todavía la muerte no se había metido como hiedra en la pared de Colombia, matar a un cura dejaba estigma en el pueblo, en la iglesia, en los fieles y en todos los sucesores del levita asesinado. Pero aun cuando el cura Osorio llegó a Armero por los mismos días en que los curas españoles se adueñaron del ELN y cambiaron sus biblias por fusiles y metralletas, de todas maneras, se sintió afectado de saber que era el párroco de una iglesia de la que todo el país había sabido que le mataron a su sacerdote. (Álvarez, 1991, p.76).

Álvarez inserta en su novela el asesinato del sacerdote Ramírez y paralelamente hace una alusión al cura guerrillero Jorge Camilo Torres cuyo origen burgués no impidió su acercamiento y preocupación por las desigualdades sociales. Este hombre formado en Bélgica en sociología y fundador de la facultad ídem de la Universidad Nacional posteriormente sería docente y se vincularía luego de ser expulsado del claustro

universitario al ELN (Ejército de Liberación Nacional) grupo guerrillero de orientación comunista- castrista. Sería abatido por el ejército nacional un año después de integrarse a este grupo subversivo.

También la poesía tuvo un campo para la expresión y precisamente es un sacerdote Augusto Cardona Agudelo, quien con su obra *La tragedia de Armero* (1998), manifiesta su sentir:

Los Muertos de Armero/ Los muertos no hablan/ los muertos no lloran ni ríen / Tampoco respiran/ Pero si gritan y su grito oímos/ gritan desde sus tumbas frías/ Su grito es una queja, levantan sus brazos,/ se incorporan con fuerza y claman clemencia/ Y nosotros los oímos, los vemos con los ojos del alma/ Embarrados y puros, asustados y libres/ recordando el momento en que todo lo perdieron/ que para ellos fue eterno/ Su cuerpo de tumba en tumba, sus párpados pesados/ empujados por fuerza incontenible/ En terrible oscuridad hemos quedado/ tristes con el dolor por dentro/ y por fuera en gesto descompuesto/ Y miles y miles preguntan: ¿Por qué?/ y sólo la angustia y el dolor responden/ Dónde está mi padre, mi hermano, mi madre/ mi amigo del alma/ Parientes y amigos dejaron recuerdos/ Recuerdos eternos que en calma la mente recoge/ Se viste la esperanza de un futuro incierto/ observando todo con pasos de fuego/ Porque los que quedan perdieron su norte/ todo lo perdieron/ hasta la esperanza/ Pero Armero vive, siempre vivirá/ . (Cardona, 1998, p. 123).

En la anterior poesía el clérigo Cardona muestra la desolación por la pérdida de vidas humanas e inscribe a los muertos como seres que preguntan el porqué de esta

desgracia, claman justicia, indagan por sus familiares y amigos. La poesía constituye un lamento que desde el más allá cuestiona por la responsabilidad, no de la avalancha como tal sino por la omisión de las medidas a tomar; aunque en medio de la tétrica noche, llena de pavor y lodo insta a la esperanza, al renacer de Armero la ciudad blanca del algodón. Una muestra de la raza armerita pujante y valerosa ante la tragedia.

Así como el sacerdote Cardona en su poesía pregunta por responsables, también Álvarez en la novela *Los Sordos ya no hablan*, cuestiona las razones por las cuales el Estado abandonó a la población de Armero, poniendo en evidencia una serie de prejuicios como la doble moral y la hipocresía con que son tratadas las personas, que no aceptan las imposiciones y que asumen comportamientos irreverentes para la sociedad.

En cuanto a las poses Kitsch y Camp, estas dos manifestaciones de manera muy clara en el texto narrativo, afianzan la posición quínica de Álvarez, algunas veces se presentan a través de hipérboles y otras veces a través de un lenguaje descarnado de corte naturalista. Lo Kitsch se relaciona desde sus inicios con la burguesía alemana hacia los años 1880, ocurre un fenómeno de eclosión económica y aparecen en profusión los nuevos ricos, que quieren ganar el tiempo perdido y alcanzar a los ingleses y a los franceses; entonces aparecen gustos refinados que se expresarán a partir de la adquisición de elementos inútiles comprados y exhibidos en salones de recibo. Así pues, aparecerán pinturas en apariencia buena, pero de pintores malos, cuadros que exhiben pobreza extrema, una sensiblería dulzona, que trató de imitar otras manifestaciones artísticas. Lo artificial, lo feo y lo ordinario constituyen marcas kitsch, en otras palabras, lo grotesco, lo carente de buen gusto, lo vulgar y lo aparente serán referentes de este gusto. En rigor, el

kitsch no solo es el procedimiento para ocultar el detritus del mundo, sino que es también el lugar común de los sentimientos.

De otra parte, lo Camp implica amor a lo exagerado, a lo totalmente desclasificado, es una nueva forma de expresar los sentimientos, busca ser auténtico, es otra dimensión que busca abrirse paso en una sociedad totalmente racista, clasista y mojigata. Ser camp es asumir el reto ante la ideología dominante y proyectar una identidad genuina real. Amícola define lo camp se como “una forma exagerada de gestualizaciones en relación con el sentir gay del siglo xx, una manifestación de las minorías sexuales frente a la ideología dominante del heterosexual; por ello lo camp desmitifica, derrumba, destruye la sociedad machista” (Amícola, 2000, p. 55). La capacidad del Camp para expandirse, radica, justamente, en que utiliza la parodia del discurso gay, para hacer de él un cuestionamiento social y por lo tanto catapultarlo a sátira de toda la sociedad.

En *Los Sordos ya no hablan* lo Kitsch hace presencia en el discurso literario a partir de lo feo, de lo tosco y lo grosero, esto es lo que menos le importa a Álvarez, cuando hace alusión a lo inevitable, a lo que ya es un hecho y aquí manifiesta su impotencia: “Estos hijueputas creen que la única ciudad del mundo es este cagadero. No hay quién los convenza de que este pueblo está llamado a quedar borrado del mapa”. (Álvarez, 1991, p. 23). A veces no hay necesidad de un lenguaje refinado y culto para decir las mismas cosas a través de lo chabacano y aunque genere cierto rechazo lo mismo se va a comprender. Desde luego la amenaza de la avalancha generó el total repudio, lo que desencadenó improperios frente a las Instituciones del estado.

Pero lo Kitsch también es provocador, genera efectos de rechazo o crítica, porque no caben en las normas de una ideología dominante, es sin duda un llamado a través de

acciones para ser aceptado como un componente más de una sociedad, para expresarse libremente. Total, lo tosco, lo burdo y lo feo en cierto sentido también es arte. Es otra sensibilidad ante la vida y los seres:

Tenían que creerle. Era convincente, profundamente convincente el flacuchento ese. Tenía una mezcla de parlamento de bufete y de vocabulario de niño, convirtiendo en comprensible cualquier idea. A la hora del amor, debió haber sido un maldito genio, de los que vuelan en la lámpara de Aladino y se meten por entre las cobijas para soltar la carcajada en el momento del orgasmo. Debía susurrar latigazos de sometimiento en los oídos y cojonear hasta las estrías del yunque mientras presagiaba la fuerza del siguiente polvazo. (Álvarez, 1991, p. 24).

Lo desagradable del aspecto físico no es impedimento para amar y ser amado, la descripción de la relación sexual, grotesca y vulgar, revitaliza al homosexual porque tiene un espacio para expresar sus emociones, sus caprichos y su intimidad. Y aunque parezca ridículo y esperpéntico, este ser, tiene motivos para vivir, no puede ser enclaustrado, ni perseguido porque allá en su mundo interior se debate el amor y la naturaleza humana, excluida por la sociedad machista.

La política y la Iglesia no escapan de la visión quinista, en este sentido, la elegancia, el lenguaje culto o la rimbombancia, quedan marginados para poner en cuestión realidades y problemáticas sociales y humanas.” Masoquistas puros, cristianos irredentos, judeo cristianos, si no nos sentimos víctimas alguna vez en la vida, no dizque que podemos salir adelante. Mierda...pura mierda de ustedes los curas... ¿o no, padre Osorio? (Álvarez, 1991, p.25). Otra vez el discurso anticlerical como una forma tosca de mostrar que la religión solo

busca adeptos e imposiciones y en el fondo siempre será la misma palabrería insulsa y banal.

Lo Kitsch también se utiliza en la novela a través de la exuberancia de la intimidad, una intimidad abierta, escueta, casi repulsiva que, en lugar de ser privada y sensible, se expresa sin tapujos, ni condicionamientos:

Porque no puedo estrujarte todas las noches, porque no puedo revisarte y olerte los pantaloncillos y buscar en la almohada si estás oliendo a tu almizcle solamente y no a cualquier pachulí de esos baratos con los que a veces duermes. No pude volver a hacer nada de eso, pero este fin de semana si lo voy a hacer. Alístate porque voy a cogerte con fuerzas. Voy a subirme pierna arriba, voy a morderte las nalgas, voy a hacerte brincar. Alístate porque te adoro (Álvarez, 1991, p 89).

Al respecto afirma Eco (1989, p. 89), “El Kitsch no nace como consecuencia de una elevación de la cultura de élite a niveles cada vez más altos, el proceso es completamente inverso”; por lo tanto, las expresiones en dicho sentido serán de seres inmersos en una subcultura, que carecen del recato más elemental y partícipes de ella, aceptan su condición y no les incomoda que la sociedad los tache excluya o margine.

Lo vulgar, lo ordinario y lo repulsivo constituyen elementos Kitsch de crítica en la novela *Los Sordos* ya no hablan y no están presentes por capricho del autor sino más bien por un deseo de mostrar lo naturalista, lo desagradable, pero ante todo están allí para asumir una posición de juicio ante una sociedad falsa, ruin y miserable, llena de condiciones vanas, triviales e interesadas. Una sociedad que, sin miramientos, ni solidaridad, hizo caso omiso ante la inminente avalancha de rocas, lodo y agua que sepultó a Armero. Lo feo desde

luego hace parte de la realidad y no es consecuente omitir este aspecto, quienes lo hacen se jactan de lo perfecto y esto sin lugar a dudas no existe. Lo lógico es aceptar el mundo tal y como está con sus defectos y virtudes total el lenguaje y la misma realidad son subjetivos, dependen de la óptica y del deseo del sujeto.

En cuanto a lo Camp, esta tendencia se expresa abiertamente en la novela, de manera especial en la parte titulada *Cartas a Seroqa*, donde el autor de la novela, exalta su condición de homosexual, no como héroe, sino como un ser más. Pertenece a una sociedad que busca manifestarse, encontrar un lugar y por supuesto ser aceptado para expresar sus fracasos, sus derrotas, así como sus triunfos e ilusiones.

Dominguillo Gutiérrez no solo era el peluquero, cosmetólogo y estilista, como le gustaba que le dijeran, sino que era una loca perdida. Tenía todos los quiebres y requiebres de la mariconada. Alzaba los ojos para afirmar con un golpe de ceja o un click de pestañas lo que sus manos de saltimbanqui no le permitían decir. Sus movimientos de cabeza, tratando de quitarse de la frente un pelo que nunca le estorbaba, le daban los aires de meretriz persa que siempre había querido ser desde cuando vio una película sobre Alejandro Magno (Álvarez, 1991, p.133).

Lo camp se manifiesta como recurso en las extravagancias, comportamientos y maneras de enfrentar la vida de uno de los protagonistas, cuya originalidad se expresa a través de una personalidad libre de temores y recatos; y en este sentido tiene una relación directa con el homosexual, quien busca un lugar en la sociedad y a través de sus expresiones exhorta de una u otra forma ser tenido en cuenta. No se margina y aunque produzca risa o burla, su condición está por encima de los oprobios. Pretende ser escuchado

y ganar espacios para poder interactuar con la cultura, la política, el deporte y la misma sociedad y aunque parezca descabellado, sus propuestas de convivencia ya han logrado ser aceptadas por una parte de la sociedad; que ya no los ven como taras o engendros familiares.

Pero, “Lo camp también es una concepción del mundo en términos de estilo, pero de un tipo particular de estilo. Es el amor a lo exagerado, lo off” (Sontag, 1984, p. 307). El tener otra orientación sexual no inhibe al ser humano para amar y desde luego ser amado, es una condición tan natural como la sonrisa y el llanto; sin embargo, el falocentrismo (falo como centro vital de la sexualidad y el erotismo) ejerce presión y pretende arrinconar:

Vestía de colores bullosos, zapatillas de carey y pañoletas anudadas al cuello. Parecía, en pleno 1985, un modelito copiado de las manifestaciones gay de Nueva York en la década de los 60. Allá había vivido unos años, entre los doce y los quince, cuando su padre, desesperado, se llevó toda la familia a verlo trabajar en la metrópoli gringa y muy probablemente de su experiencia en estos tiempos guardaba el modelo estereotipado que representaba a cabalidad. No había podido resistir el mundo neoyorquino. Se había asfixiado en esa ciudad y había vuelto a Armero dispuesto a romper estructuras y hacerse respetar no como el hijo del Sargento Gutiérrez, sino como Dominguillo el peluquero. (Álvarez, 1991, p.133).

Lo camp permite acercarse a la tragedia del protagonista con relación a los vínculos familiares rotos. La vergüenza al tener un gay y con ello la huida del pueblo por temor al qué dirán, a la amenaza y a la burla. Sin embargo, Dominguillo se sobrepone a esta condición de rechazo y regresa para ser él, sin ataduras ni represiones sociales. De hecho,

constituye el personaje a través del cual se aprecia la destrucción de Armero, es un testigo de lo ocurrido y como tal tiene una visión bien clara de la sociedad armerita de la época y sin reparos. Lo camp va desenmascarando la bien delimitada estructura de poder, temerosa de perder sus privilegios, que desestimó las alertas de la catástrofe.

A través de este personaje el novelista descubre una sociedad exageradamente machista, que impone su condición, sin importar las consecuencias, violencia, exclusión y repudio manifiestos, pero para Dominguillo son simplezas que no afectan su devenir como ser social, político y cultural porque siempre buscará un aire más para manifestar su homosexualidad a través de sus trajes, sus adornos y en general de su pose camp.

De otra parte, “aliado al gusto camp por lo andrógino, hay algo que parece muy distinto pero que no lo es: un culto a la exageración de las características sexuales y los amaneramientos de la personalidad”(Sontag, 1984, p. 307); pero el hecho de ser amanerado no implica desde ningún punto de vista, la renuncia a sus sentimientos personales, de ahí que lo camp se relaciona con un pasado extremadamente sentimental: “De luchar con tu imagen, ya estoy casi rendido, pero estás en la sangre y no puedo luchar. Esta tarde, señor, tu recuerdo ha venido y en las ramas del alma se me puso a cantar” (Álvarez, 1991, p.123); y no es solo la manifestación lírica del sentimiento, la relación íntima tiene un exagerado sentido erótico que lo hace aún más emocional. Lo anterior lleva a los personajes a exponerse a retaliaciones por parte de una sociedad dominante de corte machista y como lo afirma Susan Sontag (1984) “probablemente ser campy sea siempre peligroso”.

La comunidad LGTBI en Colombia ha ganado espacios de reflexión y de aceptación. Hace parte de la estructura del poder político y económico, ha ganado territorio en las manifestaciones culturales, y han logrado llegar a los círculos pedagógicos a los

cuales se les negó acceso por mucho tiempo. Hoy en día se acepta la unión de parejas y algunos logran adoptar niños sin embargo el costo en vidas humanas es alto por año. Y aunque existan estas barreras, el homosexual es un ser libre para manifestar con todas sus capacidades su amor por el otro, por la naturaleza y por el mundo, total tiene el mismo derecho a vivir:

He vivido en un solo peligro desde que me vine de Nueva York. A los quince años, uno bien marica venirse a trabajar con el culo y con las manos en Armero, era un peligro, una osadía. Aventurarme a aprender a motilar o tan solo vivir con las Urdinola, que le adivinaban a uno el pensamiento y le hacían cosquillas mentales, fue siempre un peligro del que apenas me estoy librando ahora. He vivido de peligro en peligro y como no puedo ir a hacer el amor todos los días en la casa de don fulano o de don manganejo con el niño bachiller aprovechando que la mamá está viendo televisión, tirar cerca de las culebras me llena, pero me llena de verdad. (Álvarez, 1991, p.136).

Por lo anteriormente citado el peligro está representado en la exclusión, el rechazo y la desaparición; esto se ve de forma clara en las continuas amenazas, desapariciones, asesinatos y crímenes de lesa humanidad que se han presentado en las ultimas décadas de nuestra historia. Por tanto ser camp es una osadía porque va contra la imposición social que no admite este tipo de conductas y sin embargo Domingullo va más allá del miedo y reafirma su condición, es una especie de adalid de aquellos seres desprestigiados, perseguidos, humillados y marginados de una sociedad excluyente: “Y si no míreme a mí fea, porque yo sé que no soy bonita, heredé la cara de sargento de mi papá y la güevonada

de mi mamá, pero nunca me han faltado los hombres que me cuiden, que me den de comer, me inviten a tomar trago y me arrullen” (Álvarez, 1991, p.134).

Sin embargo y como lo afirma Susan Sontag “no todos los liberales son judíos, pero los liberales se han mostrado singularmente afines a las causas liberales y reformistas. Del mismo modo no todos los homosexuales tienen gusto camp” (Sontag, 1984, p.319) Muchos aún permanecen bajo el anonimato, aún están en el closet, a la sombra y no se atreven a expresar su sexualidad por miedo al rechazo de sus familias, erigidas bajo machismos obtusos, sin fundamentos, ni argumentos sólidos para rechazar, Son seres que se debaten en medio del olvido, la marginación, el abandono y la incomunicación. Lo anterior se aprecia en Mario, quien esconde su orientación sexual y desde luego su miedo es la constante, inclusive hasta el día de la avalancha, jamás fue capaz de confesar su gran amor por Severo y bajo la penumbra siempre se ocultó:

Una vez a la semana hablaba por teléfono con Severo Rodríguez Cajiao, el gran amor de su vida, Una vez cada mes, o a veces cada quince días, cuando Severo le mandaba sus poemas de amor o de dolor, Mario le escribía. Pero le daba tal pánico que nunca ponía el nombre real del destinatario y en el sobre siempre colocaba el de un empleado de las fincas de Severo para que nadie fuera a abrirle los cajones del escaparate. SEROCA, entonces se convirtió en su sigla y en su capricho, ocultando una verdad que él pretendía todavía ocultarle a los demás o a la misma sociedad en donde se derrumbaba...Avergonzado de sí mismo, cargado de nubarrones de miedo, amarrado a unos conceptos, que no le dejaban despegar, Mario Romero redujo el espacio de su vida intranquila al inmenso vacío de su inseguridad y

ahogándose a diario en su angustia, naufragó sin entender lo que estaba pasando. (Álvarez, 1991, p.120)

De hecho, el ocultar su vida, relega al ser humano a una condición de ostracismo que lo margina y lo conduce inevitablemente a la soledad, que en este caso es acompañada por la circulación de emociones y sentimientos que solo pueden tener cabida en un medio social apartado. Muchos homosexuales se han suicidado porque parten del primer rechazo social que es la familia, luego el colegio y finalmente el trabajo. Contratar a un gay en una empresa es un despropósito, va contra las políticas de empleo y contra las directrices machistas, por esto el homosexual termina con su vida, no tiene un espacio en la sociedad, luego deberá desaparecer.

Pero lo camp se hace evidente porque es extroversión y exageración, es dinámico y sensual, por lo tanto, esta tendencia se mueve y parte del amor como razón fundamental del hombre, es a partir del amor como la vida teje los hilos de la sociedad y aunque en algunos casos ésta se muestre déspota y cruel por la exclusión o marginación, siempre habrá un motivo para ser feliz y en esencia lo camp es eso felicidad expresada al límite. Así pues, lo Kitsch y lo Camp forman parte de las representaciones de la sociedad, lo feo y lo bello, lo grotesco y lo serio, lo ridículo y lo elegante, lo tonto y lo audaz, lo oscuro y lo claro, lo descarado y lo oculto; y desde luego constituyen recursos utilizados por el quinismo para contraponer una sociedad limitada por ideologías impuestas frente a una minoría que busca ser aceptada, no para someterse sino para tener voz y voto en el concierto nacional. Porque en definitiva eso es el hombre una dualidad constante, en un mundo cambiante donde buscamos adaptarnos a lo novedoso y donde lo inusual regularmente sorprende, pero

precisamente lo singular y lo particular, lo extraño y lo sorprendente siempre causará curiosidad.

En el ámbito literario actual las poses kitsch y camp como recursos, han tomado fuerza, no porque pretendan vender ideas revolucionarias sobre las minorías sexuales, sino porque los autores como Álvarez las utilizan para sensibilizar e inculcar el respeto por la vida y por la diferencia. Álvarez es sin duda un referente de la nueva literatura colombiana, una literatura que integra diferentes recursos, para asumir una posición crítica frente a la sociedad. Es una narrativa que quita la venda a la clase dominante que hace daño, clasifica, menoscaba y desplaza y en este sentido los escritores constituyen los adalides de las clases menos favorecidas, pero sobre todo marcan la reflexión y la oposición ante las ideologías alienantes.

Por esto, la literatura y la historia conforman un dúo excepcional en el que el escritor se vale de su sensibilidad para mostrar ese otro lado oscuro y maquiavélico de la historia, ese en que los actores, haciendo referencia a aquellos personajes que manejan la política estatal y social no cambian de referentes el devenir histórico de una sociedad, por miedo al derrumbe de ideologías y con ello la pérdida de poder. Estos actores continuarán moviendo los engranajes de una sociedad donde los padecedores seguirán soportando leyes, imposiciones, violaciones y todo lo que vulnera su integridad, ellos aceptarán sin objetar, porque de nada serviría protestar ante la represión y la tiranía.

La tragedia de Armero ocupará un sitio relevante en la historia de Colombia y por ello Álvarez en su novela *Los sordos ya no hablan*, a través del quinismo como filosofía de vida hace una crítica severa a la sociedad colombiana. Este escritor sin reparos desnuda atropellos, violaciones a los derechos fundamentales, agresiones, coacciones y en última

instancia refiere la incapacidad de escuchar a los caracterizados como sordos, en clara alusión a los entes estatales que dirigían la nación en el año 1985 y que omitieron toda clase de llamados para salvar a la población. Utiliza las poses kitsch y camp como expresiones de una comunidad que, aunque parezca minoritaria, busca espacios para expresarse abiertamente y sin temor a la marginación y al estigma, luchan para ser oídos en una sociedad de corte machista que siempre buscará aislarlos y excluirlos.

CONCLUSIONES

En las obras *Melodrama* de Jorge Franco Ramos y *Los sordos ya no hablan* de Gustavo Álvarez Gardeazábal se hacen presentes los recursos Kitsch y Camp como representaciones del mundo que, en este caso, coadyuvan a que los personajes quínicos vivan abiertamente, inclusive manifestando su rechazo a la exclusión, la marginación, la homogeneidad machista del pensamiento y a la imposición religiosa, política y sexual. Dichas tendencias asumidas por los personajes, inclusive el homosexual, establecen un sentido estético muy distinto a las representaciones sociales de la belleza, las voluptuosidades, la importancia de la corporeidad física de la mujer, el confort y la posesión de bienes materiales, cambian tanto para Vidal en *Melodrama* como para Dominguillo en *Los sordos ya no hablan*, pues es en lo oculto, lo escatológico, lo sucio, lo grotesco y lo feo, desde donde estos personajes ponen en entredicho las perspectivas sociales.

En cuanto a *Melodrama*, la obra fue escrita en el año 2006 por Jorge Franco, en ella destaca aspectos referentes a la fatalidad del mundo en que se desenvuelven los personajes, una fatalidad que transgrede los límites sociales y geográficos y frente a la cual es imposible sustraerse. Así, cada uno vive su propio drama y sus propias tragedias, sortean la violencia en Colombia, pero llevan sobre sus espaldas la crisis existencial, cuyo único testigo es Vidal y es éste, en medio de su enfermedad y de su descaro como homosexual, quien narra los fracasos propios y los de los demás personajes. Al mismo tiempo, entabla una diatriba a las instituciones sociales como el matrimonio, la iglesia y la familia, desmantelando los estereotipos de falsa felicidad, de identidad, de realización personal. Por

esto Franco es muy hábil, su capacidad narrativa da para mostrar el inframundo desde la visión del homosexual, enfermo y condenado por la sociedad.

Los sordos ya no hablan, escrita por Gustavo Álvarez Gardeazábal en 1991, concentra una crítica hacia la política sosa del gobierno colombiano, la ineptitud de los dirigentes y líderes para prevenir y menguar una tragedia como la de Armero.

Paralelamente, va realizando una reconstrucción histórica del inminente desastre, surcando en acontecimientos en los que la historia oficial no ahondó o no relató por conveniencia de algunos sectores. De igual forma, el relato de Gardeazábal alterna una historia de amor entre dos homosexuales, quienes, mediante misivas, demuestran el descaro de su relación y su desafío a las normas sociales, culturales, morales y políticas en un país laico y leguleyo como Colombia. Se destaca el trabajo periodístico de Gardeazábal en su intento por reconstruir la historia del país y su resalto de la comunidad homosexual.

Ahora bien, tanto Vidal como Domingullo, personajes centrales en las obras, los dos desde su condición como homosexuales, quínicos por su actitud descarada y desafiante, emiten fuertes críticas hacia las convenciones sociales y entre ellas, las instituciones, las normas, la moral y la política. En cuanto a su posición como personajes camp, desenmascaran el mundo de la belleza aceptada como “normal” y la invisten desde su travestismo, desde su goce voyeurista, desde su crítica descarada a sus familias, desde la vida de los bares y clubes nocturnos, lanzando en ristre el amor fundado en los valores cristianos y a la moral en turno. Por ello, los homosexuales de *Melodrama* y *Los sordos ya no hablan* de no pueden evaluarse desde los valores éticos de la vida moderna, dado que su posición como quínicos no comulga con las máscaras que disfrazan la hipocresía que subyace tras la moral y las buenas costumbres.

La denuncia de ambas novelas está basada en la historia de Colombia y en la forma en cómo está construida por los medios oficiales. Por esta razón el trabajo periodístico en el caso de Gardezabal es bastante loable y juicioso, pues permea lugares y voces olvidados o ignorados por el campo de la historicidad, pero que en el caso de la novela cobran protagonismo. En el texto de Jorge Franco, alude la violencia bipartidista, los episodios del narcotráfico en Colombia a raíz de la aparición de los carteles de Medellín y Cali, acarreando funestas consecuencias para la población que experimentaron la persecución y el destierro como Vidal.

En *Los Sordos ya no hablan*, el contexto histórico al que hace referencia es la erupción del Volcán Nevado del Ruiz y la posterior avalancha que condujo a la macabra muerte de miles de armeritas. Pero no es éste suceso el que centra la atención de Álvarez Gardezabal, sino la negligencia del estado y la falta de asistencia del mismo ante la eventualidad, situación que no se comentó en los medios masivos ni en los relatos de la historia oficial que se limitó a dar fechas, datos, nombres e información plana que estaba muy lejos de retratar el dolor, el sufrimiento, la desesperación y la agonía de los armeritas y sus familias, pero que Gardezabal revive fielmente en su narrativa.

Finalmente, las dos novelas constituyen nuevos referentes dentro de la literatura colombiana en cuanto sus autores se liberan de las ataduras sociales o religiosas para plasmar dos historias que revelan la condición sexual para anunciar a la sociedad que existen otras formas de comportamiento, de cosmovisión y de apertura. Son textos que pese a la resistencia conservadora del público y de las editoriales; porque no es fácil escribir siendo homosexual y bajo el marco de la novela Queer, logran denunciar el oprobio y la exclusión al cual se ven sometidos quienes piensan y actúan de manera diferente.

Dos novelas que se inscriben en el género Queer y la novela gay latinoamericana, y que condensan la violencia, la marginación, el olvido, el rechazo, la inoperancia estatal y la exclusión a la comunidad homosexual. Ahora bien, ésta constituye la piedra en el zapato de las instituciones operantes, levanta una voz que pide ser aceptada, asimilada y sobretodo tolerada junto con su *modus vivendi* en una sociedad cambiante que tarde o temprano, terminará por concebir estos comportamientos que ya se manifiestan abiertamente logrando ganar espacios representativos frente a una gran mayoría que aún no los concibe.

El aporte literario que dejan los dos autores no solo para los géneros de la novela de la violencia, la novela histórica y la literatura Queer resulta fundamental, también sienta un precedente en el tema de la homosexualidad en Colombia, tema que, aunque lleva trabajándose varias décadas atrás por otros autores como Fernando Vallejo, Gabriel García Márquez, Laura Restrepo y Alonso Sánchez Baute no es todavía aceptado, ni suficientemente escudriñado por los lectores ni por la sociedad en general. De ahí que la novedosa articulación entre el *quinismo* y los recursos *kitsch* y *camp*, marcan un precedente, un antes y un después en la producción literaria gay en el país.

En referencia al homosexual este constituye hoy en día una fuerte voz, capaz de enunciar un mundo alternativo y denunciar otro establecido, que reflexiona sobre los problemas de su tiempo y que, a través del humor, de las representaciones que hace de sí mismo y de su propio mundo, ridiculiza lo serio y empodera en el humor, una fuerte arma de construcción social y vivencial. La comunidad LGTBI atraviesa por un gran momento en la historia del país, a través del reconocimiento de su papel en la sociedad, ha recuperado derechos que otrora fueron negados por la constitución política, la iglesia, las instituciones y las normas morales y sociales. Por ello, la apuesta de los escritores debe continuar siendo

persistente e inflexible ante las instituciones del poder y ante la dominación del poder mismo. Esta tesis queda entonces a disposición de los lectores, aportándoles ideas cuyo interés se centre en el rescate del papel del gay en el país y de su relación con los nuevos enfoques de la literatura colombiana.

BIBLIOGRAFIA

- Álvarez, G. (1991). *Los sordos ya no hablan*. Bogotá, Plaza y Janés.
- Amícola, J. (2000). *Camp y posvanguardia: Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.
- Aristóteles. (1974). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Botero, B. (2012). *La identidad imaginada de seis novelas colombianas 2.000-2.010* (tesis de doctorado). Universidad de Wisconsin, Madison, Estados Unidos.
- Cano, L. (2005). *Metaforización de la violencia en la nueva narrativa colombiana*. Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura. Recuperado de <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v14/cano.htm>
- Cardona, A. (1998). *La tragedia de Armero*. Pijao editores. Ibagué.
- Checa, J. (1999). Poética de la risa. *Scriptura*, (15), 11-28.
- Dewey, J. (1990). John Dewey y el Kistch. Recuperado de http://www.academia.edu/8239725/John_Dewey_y_el_Kitsch
- Duzán, M, J (2014, febrero 15) Semana. 377276.La iglesia debería aceptar el homosexualismo y terminar el celibato. Recuperado de <http://www.semana.com/nacion/articulo/en-plata-blanca-con-gustavo-alvarez-gardeazabal/377276-3>
- Dussel, E. (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo. En E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 24-33). Buenos Aires, Argentina: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales

- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona, España: Lumen.
- Franco, J. (2008). *Melodrama*. Bogotá, Colombia: Planeta.
- Infante, C. (2008). *Poder, tensión y caricatura. Una aproximación a la teoría del humor*.
 Dialogía: Revista de lingüística, literatura y cultura. Recuperado de
 file:///C:/Users/marcela/Downloads/DialnetPoderTensionYCaricaturaUnaAproximacion
 ALaTeoriaDel-2962931.pdf
- Jiménez, J. (2013). *Reflexiones epistemológicas sobre el humor*. Revista de filosofía.org
 eikasía, p. 189-195. Recuperado de <http://www.revistadefilosofia.org/48-13.pdf>.
- Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina 1979- 1992*. Méjico,
 Fondo de Cultura Económica.
- Navarro, S. (2002). *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva
 interamericana*. Valencia. Universidad de Valencia.
- Orozco, C. (2015). *El Estado tiene responsabilidad en la tragedia de Armero*. Recuperado
 en: <Http://www.elespectador.com/entrevista-de-cecilia-orozco/el-estado-tiene-responsabilidad-tragedia-de-armero-articulo-597771>
- Ospina, A. (2013). *EL SACRILEGIO SAGRADO: narrativa, muerte y ritual en las
 tragedias de Armero*. Revista Colombiana de Antropología, volumen 49(1), 176-
 197.
- Ponce de León, G. (2011). *La trasgresión como objetivo en dos novelas de Jorge Franco:
 Melodrama y Santa suerte* (tesis de maestría). Universidad de Colorado, Boulder,
 Estados Unidos

- Porras, M. (2009). *La familia Buendía en los tiempos de la globalización: Melodrama de Jorge Franco*. Revista de crítica literaria latinoamericana, 69, pp. 207-226
- Quattlebaum, A. (2010). *El mundo femenino en las obras de Jorge Franco Ramos* (tesis de maestría). Universidad de Auburn, Alabama, Estados Unidos
- Reyes, A, Rosso, P, Martí, A & Taulé, M. (2.009). *Características y rasgos afectivos del humor: Un estudio de reconocimiento automático del humor en textos escolares en catalan. Procesamiento del Lenguaje Natural*. Procesamiento del lenguaje natural. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3125907>
- Rodríguez, R. (2012). *Narrar la violencia. Entrevista a Jorge Franco*. Studies in Latin American Popular Culture, 30, pp. 226-239.
- Rubio, L. (2.012). *Representaciones de hombres gays en la literatura colombiana (2000 - 2007)* (tesis de maestría). Universidad Nacional. Bogotá, Colombia.
- Rueda, R. (2010). Coyuntura política. *Armero, la negligencia y la incomunicación, una tragedia colombiana en réplica permanente*. Recuperado de:
Http://elespectador.com/coyuntura_internacional/2010/11/14/armero-una-tragedia-colombiana-en-replica-permanente/
- Sierra, S. (2.012). *Humor y crítica social en la red en el entorno del 15M* . Discurso y sociedad. Recuperado de
[http://www.dissoc.org/ediciones/v06n03/DS6\(3\)Sierra.pdf](http://www.dissoc.org/ediciones/v06n03/DS6(3)Sierra.pdf)

- Siurana, J. (2014). *Ética del humor y diversidad cultural*. Revista Internacional de Ética Aplicadas DILEMATA. Recuperado de www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/viewFile/304/324
- Sloterdijk, P. (2003). *Crítica de la razón cínica*. España: Ediciones Siruela.
- Sontag, S. (1964). Notas sobre lo Camp. En S. Sontag (Ed.), *Contra la interpretación y otros ensayos*. (pp. 355-376). Buenos Aires, Argentina: Alfaguara
- Tirado, A. (1991). Colombia: siglo y medio de bipartidismo en la Biblioteca Luis Ángel Arango. En J. Melo (Ed.), *Colombia Hoy* (Cap, 3 p.p 1-56). Bogotá, Colombia: Biblioteca Digital Andina.