

JUVENTUD, SOCIEDAD Y CONFLICTO

El joven revolucionario en El dedo índice
de Mao y Soñamos que vendrían por el
mar de Juan Diego Mejía

Deiby Sáenz Rodríguez

Néstor Hernando Moreno Huertas



VIGILADA MINEDUCACIÓN - SNIES 1732



Sáenz Rodríguez, Deiby; Moreno Huertas, Néstor Hernando / Juventud, Sociedad y Conflicto, el joven revolucionario en El dedo índice de Mao y Soñamos que vendrían por el mar de Juan Diego Mejía / Tunja, Universidad Santo Tomás, Ediciones USTA, 2026.

159 páginas; tamaño 17x24

ISBN: 978-628-7845-58-9

Incluye referencias bibliográficas



© Deiby Sáenz Rodríguez

© Néstor Hernando Moreno Huertas

© Universidad Santo Tomás, 2026

Diseño y Diagramación:

Editorial JOTAMAR S.A.S.

Calle 57 No. 3 - 39.

Tunja - Boyacá - Colombia.

Universidad Santo Tomás

Vigilada MinEducación

Reconocimiento personería jurídica: Resolución 3645 del 6 de agosto de 1965, MinJusticia.

Acreditación Institucional de Alta Calidad Multicampus. Resolución 014525 del 28 de julio de 2022, 8 años, MinEducación

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio, sin la autorización expresa del titular de los derechos.

JUVENTUD, SOCIEDAD Y CONFLICTO

El joven revolucionario en El dedo índice de Mao y Soñamos
que vendrían por el mar de Juan Diego Mejía

Deiby Sáenz Rodríguez
Néstor Hernando Moreno Huertas

Universidad Santo Tomás – Seccional Tunja
Facultad de Derecho
2026

Contenido

Prefacio.....	7
Introducción.....	10
Hipótesis.....	16
Justificación.....	17
Objetivos.....	19
Metodología.....	20
Línea de investigación.....	22
Tipo de investigación.....	23
1. La revolución y el movimiento estudiantil en las novelas de Juan Diego Mejía.....	24
1.1. Literatura y revolución.....	26
1.1.1 Literatura de la revolución.....	27
1.1.2 Los intelectuales.....	28
1.1.3 La literatura.....	29
1.1.4 La época.....	30
1.1.5 Realismo, literatura de la revolución y literatura de la violencia.....	31
1.2. El compromiso social del artista y el arte por el arte..	32
1.3. ¿Qué es la revolución?.....	36
1.4. El movimiento estudiantil.....	44
1.5. La revuelta íntima.....	49
1.6. La revolución y la revuelta íntima en las novelas de Juan Diego Mejía.....	59
1.6.1 La revolución.....	64
1.6.2 La revuelta íntima.....	66

2. Los personajes y la revolución de Juancho y Pável.....70

2.1. La sociocrítica, el personaje y la nueva historia social y política.....	72
2.2. Juancho y Pável.....	77
2.3. El Mono y Nacho.....	88
2.4. Claudia y Hernando.....	99
2.5. Los actantes en las novelas de Juan Diego Mejía.....	108
2.6. El modelo actancial en las novelas de Juan Diego Mejía.....	110

3. ¿Alternativa y encarnación de la revolución?.....113

3.1. El movimiento estudiantil en las novelas de Juan Diego Mejía.....	118
3.2. La familia y el Gordo.....	121
3.2.1 El Gordo abre los ojos.....	126
3.3. El teatro y la revolución.....	132
3.3.1 Matar a Marx.....	137
3.4. La preeminencia del arte sobre la revolución.....	140
3.5. ¿Cuál revolución?.....	142
3.6. La revuelta íntima de Juancho y Pável.....	144
Conclusiones.....	151
Referencias.....	155

Índice de Figuras

Figura 1. Modelo actancial de Greimas aplicado a las dos novelas.....	111
Figura 2. Portada <i>El dedo índice de Mao</i> (2003).....	128
Figura 3. Portada <i>Soñamos que vendrían por el mar</i> (2016).....	136

Prefacio

Desde el impulso de apartarse un poco del derecho, el mundo de las normas y los pensamientos que las motivan han encontrado en otras ciencias sociales, puntos de encuentro y de nacimiento de escuelas de pensamiento que, sin duda alguna, han aportado valiosos puntos de vista. El texto que presentamos a continuación es un esfuerzo investigativo que, si bien propone una reflexión crítica literaria, esta contiene matices que involucran una reflexión desde las ciencias sociales; una idea que nace a partir de la inquietud de qué pasaría si se junta el derecho y la literatura. En la búsqueda de respuestas que den sentido a esa asociación aparentemente excluyente (Sáenz, 2021), se ha abierto un universo de posibilidades a partir del nacimiento de la escuela *Derecho y Literatura* en la Universidad de Chicago en los años 70's, teniendo como uno de los fundadores a James Boyd White (1938) y el texto fundacional *The legal imagination* publicado en 1973, y desde entonces se han publicado una serie de textos que buscan contribuir al movimiento partiendo desde una multiplicidad de puntos de vista.

El origen de la investigación fue la búsqueda de un texto literario con el cual se pudiera entablar una conversación con la idea del joven como un sujeto, pero para sorpresa de todos, el mismo texto nos fue guiando por el camino de la crítica, revelando que no era el joven sino la revolución lo que permitiría encontrar a ese sujeto joven. Al respecto, resaltamos la noción de retorno que se encuentra en los albores del vocablo; antes de que adquiriera el sentido político que entendemos hoy día, la palabra revolución se significó en la necesidad de mirar atrás, de devolverse, fue la pregunta que tuvieron que resolver los revolucionarios

franceses cuando derrocaron al Rey Luis, decidiendo retornar a las ideas de la república. Esa idea del retorno, muy a pesar de ese impulso por apartarse del mundo de las normas nos llevó nada mas que a regresar a muchas categorías propias del derecho, como la noción de sujeto y de lo que podría se suponer en una sociedad que no protege mínimos sociales, además de una fuerte carga cultural que llevan a los protagonistas a explicar sus decisiones en los años 70 en el contexto de América Latina.

La década de 1970 como es ampliamente conocido, fue un periodo en el que los países de la región estuvieron marcados por gobiernos que utilizaron la violencia y la desaparición como forma de respuesta a la oposición política, en este contexto, miles de jóvenes se vieron envueltos en medio de discursos revolucionarios que daban significado al rechazo a la represión como respuesta a la súplica por soluciones sociales. El retorno aparece y sin la menor duda, pensar el contenido de la discusión nos regresó a la historia de los Estados y los conflictos que acompañaron el desarrollo desde las monarquías constitucionales hasta los Estados contemporáneos, pero también nos llevó al mundo íntimo de Juancho y Pavel, a ese mundo de los deseos, al sueño de Solón en el que se es dueño de su propio destino.

Buscamos aportar al derecho desde una perspectiva crítica en la cual, no solo la literatura es un elemento de análisis, sino una apuesta por la cultura de la creación artística y jurídica, en la que se puedan articular las ideas del movimiento *Derecho y Literatura* como, *la imaginación literaria*, criticando al utilitarismo que comprime al sujeto a su versión más contenida como individuo, negando el espacio a la compasión y a la complejidad humana que es lo que permite el reconocimiento del sufrimiento de cualquier otro, a reducir a las personas a estadísticas para las políticas públicas, se propone a la novela como la cura ya que en ella podemos revelar singularidades y particularidades que nos acercan al rechazo a esas formas de opresión del sujeto. *La fantasía* aparece en el texto como una defensa del bienestar social que se aparta de la mirada puramente económica y se orienta hacia las capacidades humanas, siguiendo la propuesta de Amartya

Sen (2000). Esa perspectiva abre una ventana para observar la justicia social desde la posibilidad de ser y hacer, más que desde el tener. Luego, *las emociones racionales* emergen como juicios éticos capaces de otorgar valor y sentido a la acción, reivindicando la importancia de sentir en medio de un mundo dominado por la utilidad. Finalmente, *Los poetas como jueces*, Nussbaum invita a imaginar una justicia capaz de mirar con empatía: propone que los jueces cultiven la imaginación narrativa, esa que la literatura ejerce al abordar temas como la clase, la raza, el género o la vida de los grupos marginales. En última instancia, la justicia se revela no como un acto rígido de aplicación de reglas, sino como una práctica sensible, sostenida por miradas compasivas que reconocen la complejidad humana (Nussbaum, 1997).

La relación entre el Derecho y la Literatura que proponemos con la presentación de este texto, es una relación que busca en la vida de dos jóvenes una forma de elegir su propio destino a través de la transformación íntima y de la exteriorización de sus deseos, todo esto en contraposición a un entorno del cual es consciente como sujeto social. Las novelas elegidas para la investigación forman una narración intertextual en la que, no solo comparten símbolos sino también personajes, ideas además del contexto del tiempo que precisan los años 70's.

Introducción

Al proponer una visión sobre la sociedad colombiana, es inevitable detenerse en los problemas de violencia y conflicto por los que el país ha pasado a lo largo de su historia social y política. Los estudios sociales sobre Colombia dan cuenta de un amplio y extenso debate en el que ambos aspectos se entrelazan con intenciones e ideologías políticas que, en muchos casos, adquirieron matices del discurso revolucionario, en especial durante la década de los años setenta. Esto llevó a que muchos jóvenes se enlistaran en grupos armados revolucionarios. En ese contexto se ubican algunos personajes del autor Juan Diego Mejía: dos jóvenes universitarios que se involucran en la revolución. Ellos protagonizan *El dedo índice de Mao* (2003) y *Soñamos que vendrían por el mar* (2016). En el presente trabajo las novelas serán analizadas en relación con el contexto de la revolución en el movimiento estudiantil de la década de los años setenta en Colombia, además del componente ideológico del discurso revolucionario, resultan ser parte importante de las novelas escogidas.

Sin perjuicio del lenguaje y los alcances que tiene el punto de vista literario, en este trabajo observaremos un ejemplo de cómo la literatura toma postura frente al poder, para el caso específico del contexto colombiano de los años setenta. Como lo que se propone es un ejercicio de crítica literaria, el enfoque del trabajo será complementado en la introducción con una breve revisión de la manera como la novela (como género) y la crítica literaria coinciden, desde su nacimiento, en la demostración de una mirada detractora contra el ejercicio del poder. Para iniciar, podemos acudir a Terry Eagleton (1999). Este estudioso británico ofrece una hipótesis sobre el origen de la crítica moderna en Europa cuando afirma que esta nace de la lucha contra el Estado absolutista (p. 11). Desde esa perspectiva, la crítica literaria es producto del

espacio que forjó la burguesía dentro del régimen represivo y absoluto que despreciaba todo lo que no nacía en su entorno social y económico. Con otras palabras, podría decirse que la crítica nace con la modernidad y con la revolución. Lo que se quería era un espacio de juicio racional, de crítica ilustrada, ajena a las agendas de la política autoritaria de la época. La apuesta era la formación de una nueva clase social que propusiera nuevas y propias expresiones en esferas que antes eran casi exclusivamente de la aristocracia y la nobleza. La crítica literaria nace, en efecto, de ese cambio de paradigma en el que ya no es el poder sino la razón, en el que es la verdad y no la autoridad lo que prevalece; la racionalidad empieza a guiar esas decisiones y ya no la dominación y el miedo. En ese contexto, la crítica literaria se convierte en una expresión de libertad.

Sobre este mismo punto se expresa Albert Camus (1978) cuando afirma que la literatura de la disidencia comienza con los tiempos modernos, si se tienen en cuenta en esa categoría textos con un contenido interesado por la historia, entre ellos, las novelas, un género que se va enriqueciendo de la mano del progreso del movimiento crítico (pp. 235-257). Por otra parte, Camus también afirma que la novela nace al mismo tiempo que la rebelión, es un fenómeno que, con frecuencia, pone en el plano estético la perspectiva política de la revolución. Camus comprende que la novela supone una especie de rechazo a lo real, y se presenta como una corrección del mundo cotidiano a partir del deseo profundo del hombre. La novela fabrica un mundo a la medida, uno que en la realidad no puede cambiar, pero que en el texto se erige como una crítica a esa imposición violenta de un régimen absoluto y represivo; tiende a exponer un rechazo a todo lo antiguo para poner en marcha una nueva expresión en cuanto a las formas, el estilo y los contenidos que, desde su aparición, ha desarrollado.

Si seguimos los argumentos de Eagleton y Camus, la crítica literaria y la novela son producto de la revolución, de los acontecimientos políticos que dieron origen a la modernidad y a los fenómenos que generaron esos cambios sociales y políticos. Desde esa perspectiva, en este trabajo propondremos una crítica a dos novelas del escritor colombiano Juan Diego Mejía, en la que confluyan la revolución, la novela y el ejercicio crítico, para construir una visión de mundo literario

a partir del planteamiento de un problema ético, la revuelta íntima como alternativa y encarnación de la revolución a las novelas *El dedo índice de Mao* (2003) y *Soñamos que vendrían por el mar* (2016). Todas estas consideraciones previas al inicio del presente análisis, también se refieren a la visión política del artista y el intelectual que, como veremos en su momento, tienen una función política en la sociedad, puesto que expresan una postura propia frente a la cultura y otra frente al poder.

Siguiendo con la idea de la cercanía entre la literatura y los fenómenos políticos, la filósofa norteamericana Martha Nussbaum (1947) hace un análisis en el que discute los alcances de la literatura y el pensamiento literario en la vida pública, reivindicando al artista y a la imaginación creativa, como puntos de vista que pueden, no solo enriquecer la argumentación racional, sino también aportar ingredientes necesarios para una interpretación amplia de los problemas políticos y económicos. Nussbaum (1997) retoma y comparte la reivindicación que hace Whitman de una poesía pública que en su época es igual de importante que en la nuestra, ya que cree que el artista literario es un participante muy necesario de las discusiones políticas. Además, la escritora a lo largo del texto hace énfasis en la idea que la literatura es accesorio, ya que al no compartir las convenciones del lenguaje científico de la economía y la política, se entiende como un asunto que no puede aportar al lenguaje o a las diferentes visiones de mundo. Señala, además, a propósito de la noción de la literatura como un accesorio, que si la literatura no fuera relevante, no sería censurada ni prohibida; no se buscaría, como se ha buscado en muchos casos, su exterminación y su olvido. Nussbaum se aparta de la visión de la literatura como objeto accesorio y se refiere a una literatura subversiva porque, según ella, esta puede sensibilizar a los seres humanos a cambiar de puntos de vista frente a los fenómenos económicos y políticos; además, la literatura subvierte la forma como son vistas algunas normas racionales de la ciencia, generando desviaciones en esas líneas de pensamiento, esas posturas pueden ser peligrosas para el pensamiento dominante (Nussbaum, 1997, pp. 25-30).

La literatura es, entonces, una manera de expresar un sentido de la vida que no es incompatible con el mundo de la economía y la política, es un universo que aporta y enriquece todo aquello que toca y, por supuesto, llena de nuevos sentidos en la interpretación de otras disciplinas que le

conciernen, en este caso, a los problemas que vive un joven universitario en medio de la revolución.

Pero ¿qué dicen estas novelas sobre dos jóvenes universitarios y su cercanía con la revolución política en el movimiento estudiantil de los años setenta? En *El dedo índice de Mao* (2003) se narra la historia de Juancho, un joven universitario en la ciudad de Medellín, que tiene un hermano con retardo mental al que llama el Gordo. Este personaje es descrito como un sujeto grande pero torpe, que no controla su fuerza, razón por la cual se convierte en víctima de burlas y violencia. Desde el inicio de la narración, estas características (ser torpe, ser fuerte y ser objeto de burla) se asocian a las de Lennie, un personaje de la novela *De ratones y hombres* (1937), de John Steinbeck. En su trasegar por la universidad, Juancho conoce al Mono, su amigo y compañero de clase, su mentor en el acercamiento al discurso de la revolución durante toda la novela. Por otra parte, conoce a Claudia, su novia y compañera en el proceso político (personaje con el que suele compartir opiniones).

Para Juancho, el afuera de su hogar es un lugar extraño y hostil porque allí su hermano ha tenido que enfrentarse a la violencia ejercida por sus compañeros de colegio. En ese afuera su hermano no puede vivir solo, incluso en el adentro necesita de la ayuda de sus familiares para poder “estar”. Esa incapacidad del Gordo es una constante en la esfera íntima y personal de Juancho, quien, en la medida en que va entrando en el fragor del movimiento estudiantil, se va acercando mucho más a Claudia, tanto que inicia con ella una relación sentimental. Esta no habría sido posible si ella no ratifica la semejanza entre Lennie y el Gordo cuando lo conoce en las primeras visitas a su casa. Es ese momento empieza a hacerse evidente el dilema del protagonista. Antes de describirlo, es necesario hablar de cómo termina la vida de Lennie (en la novela de Steinbeck). Este personaje muere por un disparo en la nuca. El recuerdo de ese hecho literario, siembra un sinsabor que atormentará a Juancho porque sabe que la muerte de su hermano podría ser un acto de liberación tanto para él mismo como para el Gordo. La disyuntiva se encuentra entre el compromiso político y el compromiso personal y familiar de cuidar a su hermano discapacitado, una decisión

que no admite puntos medios y que se complica mientras se acerca a la revolución.

Por su parte, en *Soñamos que vendrían por el mar* (2016) se cuenta la historia de un estudiante de Arquitectura, de la Universidad Nacional de Medellín, cuyo dilema personal enfrenta a la revolución con el teatro. Desde el inicio, Pável se muestra comprometido con la causa revolucionaria y va apropiando discursos en la medida en que —a través de su rol como actor de obras teatrales— se acerca a la exposición del inconformismo social, pero, sobre todo, a una postura de artista militante, un artista que (desde sus propuestas) ofrece una visión crítica de la realidad y manifiesta un rechazo al *statu quo*. Este compromiso con la revolución compele a Pável a seguir un camino lejos de la universidad y de su hogar: luego de presentar una obra de teatro, acompañó un mitin que tuvo como consecuencia su expulsión de la universidad. Eso demuestra que el protagonista tiene una relación fuerte con el problema político, sobre todo porque es consciente de las injusticias. Sin embargo, siempre deja la sensación de que lo más importante en su vida era el teatro. Esta expulsión lo acerca a un grupo de jóvenes revolucionarios que tomaría la decisión de ir a “La zona”, a esperar las armas que llegarían por el mar. Durante este periodo conoce a Érika, su novia extranjera, que lo acompañará en parte de su aventura. Finalmente, regresará a su hogar, al teatro, con amigos como Hernando, quien siempre lo acompañó en su amor por las tablas. Al final, estos dos personajes discuten sobre la novela *De ratones y hombres*. Pável le propone a Hernando hacer una adaptación en la que ya no hablarían de la historia de dos campesinos que buscan una tierra para vivir en los años veinte en los Estadios Unidos, sino de la historia de dos obreros que buscaban trabajo en las textileras de la ciudad de Medellín. Pável le da el nombre de Carlos Marx a Lennie, personaje que al final muere por un disparo en la nuca como en la novela de Steinbeck, muerte que, a pesar de la resistencia de Hernando, se entiende como un acto de amor. Como se ve, las dos obras ponen el ideal revolucionario en tensión con el amor a otra cosa, por lo menos, igual de relevante para los protagonistas: la familia y el teatro.

En este punto, podemos identificar el vínculo entre las dos obras objeto de estudio: los acontecimientos del movimiento estudiantil de los años setenta, pero sobre todo el problema ético implicado, en el que la revuelta íntima es alternativa y encarnación de la revolución. En *El dedo índice de Mao*, el protagonista se aleja de la opción revolucionaria por amor a su familia; en *Soñamos que vendrían por el mar*, el protagonista lo hace por amor al teatro. La pregunta que encierra la inquietud investigativa es: ¿A qué búsqueda ética y estética responde la representación que hace Juan Diego Mejía sobre el conflicto del joven universitario ante la posibilidad de emprender la causa revolucionaria en los años setenta?

Sobre el problema, es necesario resumir tres puntos sobre los cuales se construirá todo el proceso argumentativo que permitirá desarrollar este análisis. El primero, nos obliga a buscar una orientación que sitúe los diferentes análisis teóricos que se han realizado sobre la relación revolución-literatura. Eso nos permitiría relacionar la opción revolucionaria de los movimientos estudiantiles con la escritura y la imaginación literaria, sobre todo a partir de las definiciones de revolución y revuelta íntima. Un segundo punto se detendrá en una lectura comparada de las dos novelas, esta será realizada a partir de un análisis de personajes y de una revisión de la intertextualidad puesta en juego por las dos novelas (entre sí y con *De ratones y hombres*). Por último, se identificará una propuesta interpretativa que dé cuenta de los problemas éticos y estéticos implicados en las dos obras de Juan Diego Mejía, en este apartado se hablará sobre el movimiento estudiantil en las novelas; la familia, el teatro como parte de la revuelta íntima de los personajes, que se enfrentan a un dilema entre lo querido (la familia o el teatro) y el camino de la revolución.

Hipótesis

A partir de la relación entre las obras *El dedo índice de Mao* y *Sonamos que vendrían por el mar*, de Juan Diego Mejía, con el contexto de revolución política del movimiento estudiantil de los años setenta, se puede reconocer que un elemento común entre los dos noveles es la revuelta íntima como alternativa y encarnación de la revolución.

Justificación

Los estudios que relacionan a la literatura y a la crítica literaria con problemáticas sociales o momentos históricos, conforman una amplia gama de investigaciones que —desde esa posición— prueban la relación entre el hombre y la literatura. Este trabajo de investigación va a resaltar el caso del escritor Juan Diego Mejía, ejemplo de autor que imbrica en su narrativa situaciones particulares de la historia de Colombia. Nuestro novelista tiene una historia personal que lo acerca a las vivencias propias de los años setenta debido a que, como el mismo afirma, participó en el movimiento estudiantil de aquella década. Esta característica, que está presente a lo largo de su obra, lo convierte en un referente de la literatura de la revolución; por otra parte, es reconocido como uno de los creadores más representativos de la segunda mitad del siglo XX en Colombia.

Creemos que este estudio propiciará nuevos diálogos entre el autor y sus lectores, ya que abre el tema de las problemáticas y decisiones a las que se enfrentaron los jóvenes universitarios retratados al interior del universo narrativo de Mejía. Por otro lado, esta lectura se concentra en un autor marcado por unas circunstancias históricas muy particulares; eso invita a observar la historia en que se ambienta la realidad literaria como elemento que enriquece los recursos estilísticos empleados por los escritores: ejemplos de ironías y resistencia a las ideologías, pero con un serio compromiso social y político.

Es importante resaltar los escasos estudios críticos que se ha hecho sobre estas dos novelas, incluso hay que decir que no se registran trabajos de crítica para el caso de *Soñamos que vendrían*

por el mar. La crítica literaria sobre estas novelas también se ha quedado corta en la revisión de los jóvenes universitarios que las protagonizan, jóvenes implicados en la historia reciente de Colombia. Esta ausencia es relevante en especial si se tiene en cuenta que ellos han sido víctimas del conflicto armado, lo que hace de este trabajo novedoso y sensible con la visión de mundo sobre la violencia, tanto del autor como de los protagonistas y del universo literario que conforman.

Lo anterior nos obliga a observar mecanismos metodológicos que faciliten la revisión de la relación entre las dos novelas y el conflicto armado (dentro del movimiento estudiantil), además de la estrecha cercanía que se puede encontrar a partir de la novela *De ratones y hombres* de John Steinbeck, a partir de la cual se construyen los símbolos analizados en el presente ejercicio crítico. En ese proceso se encontró a la sociocrítica como un potencial eje de interpretación y relacionamiento, puesto que es la disciplina del análisis crítico literario que ofrece las herramientas más pertinentes al momento de direccionar una interpretación que acerque una obra a un fenómeno histórico y político específico. En este particular, encontramos que los puntos y métodos de significación facilitan ver los símbolos que dan sentido a la crítica propuesta, además de la necesidad de crear cercanías entre las dos novelas de Juan Diego Mejía, tanto a nivel estructural como en lo relacionado con realidades textuales que permiten sugerir una comunicación entre las dos obras literarias.

Objetivos

General

Analizar las obras *El dedo índice de Mao* y *Soñamos que vendrían por el mar* con miras a dilucidar en qué consiste la búsqueda expresiva de su autor, Juan Diego Mejía, en relación con la toma de decisiones de los personajes (jóvenes del movimiento estudiantil) frente a la opción revolucionaria en la Colombia de los años setenta.

Específicos

Identificar la revuelta íntima del personaje del joven revolucionario como propuesta interpretativa que da cuenta de un problema ético y estético que sirve de eje temático para las dos novelas.

Situar las reflexiones teóricas sobre la revolución y la revuelta íntima en la teoría literaria para interpretar el rol de la opción revolucionaria en la elaboración estética del contexto del movimiento estudiantil de los años setenta en Colombia.

Establecer algunas relaciones entre las obras *El dedo índice de Mao* y *Soñamos que vendrían por el mar* de Juan Diego Mejía, a partir del análisis del rol de los personajes, los símbolos de la revuelta íntima y la intertextualidad que ambas entablan con la novela *De ratones y hombres*, de John Steinbeck.

Metodología

Para desarrollar la propuesta de interpretación de las obras *El dedo índice de Mao* y *Soñamos que vendrían por el mar* se postula un problema ético que está presente en las dos novelas: la toma de decisión ante la opción de participar en la revolución a través de las armas. Este problema será interpretado a partir del concepto de revuelta íntima, que será presentado como alternativa y encarnación de la revolución. De esa forma, se pretende postular una lectura que dialogue entre las dos obras literarias del escritor Juan Diego Mejía.

Para empezar, mencionaremos los elementos objeto de la interpretación y su relación con las metodologías de estudio. Como se anunció previamente, se presume la existencia de un vínculo entre las novelas, relacionado no solo con un personaje y un tiempo, sino también con un problema ético que encuentra en la literatura un espacio de significación. Esta idea nos aproxima a la necesidad de estudiar los métodos de significación que, al interior de las novelas, darán cuenta de los símbolos que construye el autor y que serán interpretados. El sistema de construcción de los personajes nos acerca a sus formas, características, contextos, gustos y necesidades, y nos brinda un recorrido por la emotividad de los protagonistas, inmersos en un contexto urbano, universitario y juvenil dentro del que se enfrentan a la opción revolucionaria. Además de ese foco de análisis, serán observadas las cercanías que se tejen entre las funciones actanciales de los personajes entre las dos novelas.

En relación con la hipótesis (la revuelta íntima como alternativa y encarnación de la revolución), identificamos dos grandes campos

semánticos que predominan al interior de las obras literarias: la revolución política-armada, es decir, la revolución asociada a la toma de armas que pretende llegar al poder por medio de la violencia, y la revolución a través del arte o el arte como alternativa a las armas. Como resultado, se advierte un diálogo en el que se reconoce lo artístico y lo político como conceptos en constante tensión. Esto se aplica especialmente para *Soñamos que vendrían por el mar*.

Considerando lo ya enunciado, se hace necesario aclarar el horizonte del que nace la elección de estas premisas. En consecuencia, debemos remitirnos al entorno social que escenifican las novelas, es decir, a la opción política de la revolución armada que, durante los años setenta, marcó las consignas del movimiento estudiantil. Por una parte, las ideologías marxistas y maoístas predominaban en el discurso de los jóvenes revolucionarios, por otra, los acontecimientos abrieron el camino para la producción artística. En consecuencia, se da un periodo en la literatura latinoamericana marcado por el vínculo entre las obras y los fenómenos asociados a la revolución y la política. Así como en otros varios periodos, en estos años los escritores se enfrentaron a la controversia sobre la función del arte y el compromiso social del artista.

Para concluir, creemos que estas dos obras literarias son un buen ejemplo de cómo el arte contiene intrínseco un problema ético, que —en este caso— se nutre de las circunstancias y realidades sociales que vivió el país en los años setenta. Se ofrece una representación en donde los personajes jóvenes enfrentan una decisión importante: el compromiso de asumir con su propia vida el ideal revolucionario y el heroísmo que en ocasiones significa la muerte. En conclusión, estamos frente a dos relatos que tejen una opción, una alternativa, un camino que se construye desde la dimensión íntima de los personajes.

Línea de investigación

El presente trabajo de investigación se inscribe en la línea de teoría, historia y crítica literaria, toda vez que el texto discute sobre aspectos y fenómenos sociales y políticos de la literatura. Este análisis se construye mediante un diálogo entre la teoría (Kundera, Greimas, Trotsky) y la filosofía (Kristeva, Arendt, Nussbaum), que sirve para interpretar las dos novelas objeto de estudio.

Tipo de investigación

Se realiza un análisis por medio del cual se pretende describir y explicar relaciones entre la literatura y algunos acontecimientos sociales y políticos. Los conceptos que entran en discusión son la revolución y la literatura, siempre en función de la interpretación de las novelas de Juan Diego Mejía. Además, se busca construir una relación intertextual entre las dos obras. En otras palabras, este trabajo asume un ejercicio de crítica literaria que se construye a partir de análisis documentales de fuentes escritas de diferentes naturalezas, como textos de filosofía, historiografía, investigaciones literarias y, por supuesto, de otras fuentes de carácter literario.

1



**La revolución y el movimiento
estudiantil en las novelas de
Juan Diego Mejía**

Como primer punto a desarrollar, nos detendremos en recorrer la revolución en relación con la teoría literaria y las novelas de Juan Diego Mejía. Lo anterior, nos lleva a abordar varios inconvenientes antes de situar lo que entenderemos por “revolución” y por “revuelta”. Uno de ellos se refiere a la relación entre el fenómeno de la revolución y la literatura, sus antecedentes, ejemplos de crítica y, por supuesto, la observación de otras novelas que faciliten el diálogo entre estas teorías y las novelas objeto de estudio. Se trata de un recorrido por elementos de análisis que dan cuenta, en este caso particular, de una hermandad entre la cultura y los fenómenos políticos. Aquí se presupone que estos dos no se excluyen, por el contrario, se potencian, se necesitan. El segundo de los inconvenientes a enfrentar tiene que ver con las cercanías que tendría esta literatura, asociada al fenómeno revolucionario, con la literatura de la violencia. Esta idea ofrece herramientas de análisis del contexto revolucionario del movimiento estudiantil que rodea a los personajes, puesto que otros ejercicios de análisis crítico, otras novelas, otras preguntas de investigación, darían cuenta (una vez más) de que la cultura y, en este caso, la literatura, tiene lazos estrechos con los fenómenos de transformación política y social. Los puntos de análisis descritos anteriormente son pasos indispensables para resolver la pregunta ¿cuál es la relación entre la revolución y las novelas de Juan Diego Mejía?

Antes de entrar al detalle conceptual también es necesario presentar algunas consideraciones que permitirían observar la relación de este fenómeno social y político con la cultura, en especial, con el género literario de la novela. Este primer capítulo parte de la premisa que afirma el vínculo entre la literatura y la política, un lazo fuerte que se tensiona entre la revolución política y el arte. Para lograr este propósito, hablaremos de la situación de la revolución en el diálogo existente entre la literatura y los acontecimientos históricos. Luego recorreremos el campo semántico de la revolución, la rebeldía y la revuelta. En esta ocasión nos detendremos en las transformaciones de la palabra, en la manera como se ha llenado de contenido lo que hoy conocemos como revolución política y armada. Como se citará en su momento, la

revolución maoísta, el compromiso de los compañeros con “la causa” y, principalmente, la idea de abandonar todo para tomar las armas, están presentes en ambas novelas, lo que da cuenta de las circunstancias y hechos en el contexto de un levantamiento social. Como último punto de este capítulo, abordaremos el problema de la revolución en las obras literarias.

1.1 Literatura y revolución

En *Literatura y revolución* (1924), León Trotsky analiza diferentes tendencias literarias rusas surgidas entre las revoluciones de 1905 y 1917. En el libro comenta cómo el arte ha privilegiado siempre los símbolos de la clase dominante expresando, en mayor medida, sus gustos y necesidades. Este asunto es problematizado por la revolución proletaria, en cuyo marco la nueva clase dominante (el proletariado) estaría en la obligación de crear un arte propio. Para lograr este cometido, el autor comienza hablando precisamente del papel del arte en la revolución y, sobre todo, del contenido político del arte y del artista. También enlistó e interpreta algunas obras de diversos escritores que fueron dando cuenta de esa transformación literaria a través de diferentes propuestas artísticas que se dieron en ocasión del cambio de paradigma. En este texto también se puede observar la intención de proponer un arte revolucionario, un arte marxista, en la medida en que se vinculan postulados teóricos en el proceso creativo. En este libro, Trotsky reivindica la revolución en un sentido artístico y cultural, y resalta una de las implicaciones que esta tuvo en el arte; de esa forma iguala el lugar del arte popular con el arte de la clase dominante.

Esas implicaciones de la transformación de lo cultural que se da en ocasión de la revolución, se pueden seguir en los diferentes ejemplos revolucionarios, y en América Latina, la Revolución Cubana fue el epicentro de transformaciones y nuevas propuestas artísticas, que contenían un serio compromiso social mediante el cual se privilegiaron los símbolos de una realidad latinoamericana. A diferencia de las inquietudes literarias postuladas en Rusia, en América Latina estas inquietudes serían marcadas

por la Guerra Fría acaecida durante la segunda mitad del siglo XX. La Revolución Cubana se reconoció inmediatamente como influencia directa en la producción artística y cultural, que en la literatura tocaría a los escritores del Boom latinoamericano. Rojas (2018) logra una detallada descripción de esa relación a partir del estudio de algunos escritores de los años sesenta y setenta, época en la que se vio una prolífica producción literaria de latinoamericanos en el continente europeo, muchos de ellos (al igual que otros artistas) influenciados por la Revolución Cubana y en constante cercanía con acontecimientos políticos del sur de América. Esta idea se complementa con el análisis que presentaremos a continuación, ya que, con diferentes enfoques, ambos trabajos observan la relación entre literatura y revolución. Rojas presenta un seguimiento a una multiplicidad de fuentes y de autores que se asocian a ese tema mediante la postulación de tres elementos: los intelectuales, como articuladores y productores de literatura y crítica; el problema literario, en tanto al tipo de documento que podría ser leído como texto literario; y la época, ya que el Boom implica sobre todo los años sesenta y setenta.

1.1.1 Literatura de la revolución

Claudia Gilman (2012) reconoce la dificultad que suscita el estudio de este objeto de investigación, teniendo en cuenta que podría rastrearse no solo en los textos literarios, sino también en las revistas, epistolarios, declaraciones, trayectorias estéticas e intelectuales, estudios críticos, crítica periodística y monografías:

Ese estudio solo es posible mediante la articulación de objetos y perspectivas que han sido hasta ahora considerados separadamente. Un campo unificado de análisis implicará investigar la interdependencia entre el período objeto de estudio, los escritores-intelectuales, las revistas político-culturales. La crítica y los debates programáticos sobre la función del arte y los intelectuales y la sociedad (p. 14).

Ante el panorama que presupone la anterior afirmación, la propuesta de interdependencia entre los intelectuales de la socie-

dad, la literatura, el tiempo, el objeto de estudio, los escritores y el debate sobre el arte, crea el campo unificado de análisis. Es una articulación de los objetos que responden a las necesidades de nuevas formas de pensar, nuevos espacios de comprensión y el estudio desde una perspectiva internacional. En lo que concierne a nuestro objeto de investigación, atenderemos los conceptos de intelectuales y literatura, buscando fortalecer la relación histórica entre arte y política, tomando los años setenta como el contexto que los relaciona.

1.1.2 Los intelectuales

Es preciso hacer alusión a los intelectuales (campo intelectual), entendidos como una “fracción crítica” (Gilman, 2012, p. 15). Gilman afirma que “la figura *intelectual* es ineludible para vincular *política y cultura*, dado que implica tanto una posición en relación con la cultura como una posición en relación con el poder” (Gilman, 2012, p. 15). El intelectual es un punto indefectible en el análisis de la producción literaria del periodo de los años setenta, ya que en esa época se persigue una compatibilidad entre los postulados de un programa estético ideológico y la apropiación de los valores revolucionarios. Esta confluencia es el objeto de una delegación tácita y presente en todos los lugares y momentos en los que ha influido la revolución, y que produce representaciones del mundo que constituyen una parte fundamental de la lucha política.

El campo intelectual se presenta como el primer horizonte entre los conflictos estético y político, un espacio que ostenta lógicas propias y relaciones internas, y en el que se vincula a la sociedad a partir de un modo de organización social y comunitaria en el que se le otorga sentido a las producciones culturales y artísticas. La noción de campo permite establecer una sociología de los intelectuales, toda vez que arroja las diversas visiones de cada uno de sus miembros, en relación con los acontecimientos sociales, políticos, históricos y económicos. Una característica de los intelectuales es su intento por justificar sus actos e ideas según las reglas de la cultura del discurso crítico, apartando el fundamento

de sus postulados de las personas, las autoridades, los dogmas, y la clase social. Como resultado de este discurso crítico, se desautoriza y desconoce el lenguaje que encuentra su importancia en la autoridad tradicional de la sociedad.

No cabe duda de que los intelectuales y su historia son particularmente pertinentes en el análisis de los debates literarios. Esto debido a que la cercanía entre el escritor y el intelectual marca la denominación del campo literario, propiciando una producción tanto artístico-literaria como intelectual, en años en que las ideologías políticas y el compromiso con las transformaciones que allí son defendidas estuvieron marcadas por las consignas revolucionarias.

1.1.3 La literatura

Uno de los principales puntos de relación entre las nociones de escritor y de intelectual es la producción literaria que los acompaña. Durante la segunda mitad del siglo XX, América Latina fue testigo del nacimiento de un movimiento intelectual y artístico que sería conocido como el *Boom*. Este periodo resulta ser muy importante para los críticos (por ejemplo, para Rama, Rojas y Verzero), quienes se interesan por estudiar los alcances y las transformaciones que se gestaron a partir de las publicaciones de los intelectuales en los años setenta. De tal suerte, este abordaje imprimió la necesidad de ampliar el espectro de estudio de la literatura hacia otros campos, favoreciendo un mayor margen de interpretación: “Proceder a un balance crítico, mediante un asedio interdisciplinario, del desarrollo y difusión alcanzado por la narrativa latinoamericana [...] considerando no sólo sus aspectos artísticos e ideológicos sino también los económicos, sociológicos y políticos que sirvieron de marco” (Rama, 1984, p. 9).

La literatura de este periodo observa las relaciones entre lenguaje y sociedad. En ese proceso indaga por los presupuestos políticos, económicos, ideológicos, sociales, económicos e históricos, que pueden incidir en las nuevas técnicas literarias del continente; además, analiza la construcción de nuevas narrativas

y poéticas que encuentran en sus circunstancias elementos que darán fuerza a sus propuestas estéticas. A grandes rasgos, Rama nos presenta las perspectivas a partir de las cuales se concretan las particularidades de la cultura de la época de los setenta.

1.1.4 La época

Llegados a este punto, la relación entre literatura y política se estrecha, no obstante, es necesario precisar algunos aspectos sobre los años que definen a la literatura de la revolución y a los escritores revolucionarios en América Latina. Siguiendo a Gilman (2012) “la noción de época participa de los rasgos de una cesura y puede pensarse como las condiciones para que surja un objeto de discurso; es decir, las condiciones históricas que implican que no se puede hablar en cualquier época de cualquier cosa” (p. 36). La época a la que se refiere Gilman, es la que comprende los acontecimientos de la Revolución en los años setenta, marcados principalmente por la entrada en La Habana del ejército guerrillero y el golpe de Estado perpetrado en contra de Salvador Allende en Chile. Así definidos, los años setenta constituyen una unidad de tiempo que habla sobre un contenido histórico propio, con unos límites que lo separan de otros tiempos y de otras preocupaciones sociales.

Una de las características de la época es la valorización de la política y la expectativa revolucionaria que proliferó, especialmente, en los países del “tercer mundo”¹. Este periodo sirvió para que los intelectuales y estudiantes se reconocieran como nuevos agentes sociales. Esa conciencia se dio especialmente en el marco de coyunturas concretas afectadas por la perspectiva de un intenso interés por convicciones políticas y cambios radicales.

1 Durante los años sesenta, el mundo observó los orígenes de las revoluciones, que provienen principalmente del “tercer mundo”, la revolución cubana, la vietnamita y los procesos de descolonización de África dieron origen a una serie de iconografías en torno a los actores de la revolución como El Che, Ho Chin Min, Mao, entre otros. Las propuestas artísticas de este periodo, conocedoras y cubiertas por el contexto de la Guerra Fría, también marcan un periodo de radicalismo político y cultural.

1.1.5 Realismo, literatura de la revolución y literatura de la violencia

Como último punto en la construcción de la relación entre literatura y revolución, vale la pena mencionar dos antecedentes. El primero es la tesis doctoral de Guansu Sohn, *La novela colombiana de protesta social: 1924-1948*, publicada en 1976. Este trabajo se concentra en los años previos a la época conocida en Colombia como *La Violencia*. Sohn presenta un análisis en donde inquiere sobre diferentes novelas cargadas de necesidades sociales propias de la primera mitad del siglo XX en las que reconoce la ruptura que da origen a la literatura de la violencia:

En 1924 aparece una novela que señala un hito en el desarrollo de la novela de protesta social en Colombia: *La Vorágine*, de José Eustasio Rivera (1889-1928). Si primero *La Vorágine* es el apuntador de caminos, luego *Toá* (1933) y *Mancha de aceite* (1935) de César Uribe Piedrahíta (1900-1951) son las novelas que con mayor decisión y vigor exploran [...] este género novelesco en Colombia, dotado de una creciente preocupación social hasta 1948 cuando Eliécer Gaitán, el líder del Partido Liberal, fue asesinado y la violencia empezó a azotar al país (Sohn, 1976, pp. 2-3).

La novela de la protesta social coincide en gran medida con el periodo analizado por Óscar Osorio en *Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva* (2006). En este libro Osorio reúne siete voces que estudian la novela de la violencia. Las obras escogidas coinciden en un periodo de producción que va de 1946 a 1975, años en los cuales se publican una serie de novelas que relacionan la narración con los acontecimientos propios de este cruento periodo de la historia de Colombia. Al hacer un recorrido por las siete propuestas, el autor resalta no solo los años en que se circunscribe su propuesta, es decir, que no se detiene únicamente en el tiempo y el territorio, sino en la manera como se describe el conflicto armado. Con ese propósito postula cuatro grandes conclusiones:

1. *El hecho histórico prima sobre el hecho literario.* Se trata de textos testimoniales y/o de denuncia, en los que la inmediatez de los sucesos, el dolor reciente o la rabia viva, y la urgencia del testimonio difumina la intención literaria [...].
2. *Hay un distanciamiento del hecho histórico (generalmente a la luz de interpretaciones de carácter sociológico) y una mayor búsqueda literaria.* En estas obras una interpretación estructural de la Violencia se constituye en una tesis al servicio de la cual se novela [...].
3. *El hecho literario se impone sobre el hecho histórico.* Algunas de ellas hasta el punto en que este último queda difuminado. En estas novelas, mejor logradas y con estructuras narrativas más complejas, la Violencia aparece como un telón de fondo, un ambiente agobiador, una profunda tensión psicológica o social, una profusa red simbólica. Estas obras se salen de los estrechos marcos del regionalismo [...].
4. *Hay un equilibrio entre lo literario y lo histórico.* Novelas con grandes virtudes literarias y con gran valor documental, que vuelven directamente sobre el fenómeno histórico y sus expresiones cruentas, pero desde una concepción estética (Osorio, 2006, pp. 105-106).

Lo dicho hasta ahora comprueba la cercanía que existe entre la literatura de la revolución y otros ejercicios críticos que la acercan a la protesta social y a la violencia. En los dos casos, la producción literaria pareciera tener un tiempo definido y casi consecutivo, no obstante, contiene una relación viva que narra inquietudes sobre la raíz, que es la sociedad, y los acontecimientos que la afectan.

1.2 El compromiso social del artista y el arte por el arte

En la relación entre literatura y revolución encontramos un dilema que nos enfrenta a dos polos de significación: el compromiso con la obra y el compromiso con el autor. Al respecto, la discusión que se dio entre Óscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa resulta ser muy ilustrativa (Cortázar, 1970). El debate inicia con un abierto manifiesto de Collazos a favor del

compromiso del artista, el cual debe implicarse además de su obra; Cortázar, a su vez, consciente de su compromiso con la revolución, advierte que una creación literaria no puede estar subordinada a proselitismos específicos, el carácter imaginario y multiforme estaría subordinando la obra a un deber que nadie niega, pero que no agota el campo de la literatura. Se insiste en que la novela auténticamente revolucionaria procura cambiar esa forma misma llamada “novela”. En este mismo texto, Vargas Llosa se abalanza sobre la discusión con dos argumentos contundentes que ratifican aún más la distancia entre la dimensión del autor y la dimensión de la obra. En primer lugar, reconoce que en la creación literaria existe una dimensión no-consciente y que es precisamente allí donde reconoce la fortaleza de los temas literarios, no encuentra lógico que el escritor actúe exclusivamente de modo racional consecuente con alguna causa. En segundo lugar, Vargas Llosa afirma que todo escritor es un revolucionario, toda vez que el artista siempre se posa en una posición crítica del poder establecido, sea de derecha o de izquierda.

Es evidente un distanciamiento entre obra y autor, entre compromiso con la literatura y compromiso político. “El problema compromiso de la obra/compromiso autor supone una tensión permanente, implica un reenvío constante entre los dos extremos cuya estabilidad parece imposible” (Gilman, 2012, p. 147). No obstante, es imposible negar la proximidad existente entre el autor y la sociedad, la cual no debería transgredir el umbral que separa el arte por el arte (compromiso con la obra) y el compromiso social del artista.

Hasta este momento nos hemos aproximado a la cercanía que existe entre literatura y revolución. Además de reflexionar sobre los actores que han dado sentido no solo a la revolución, sino también al arte, se ha intentado hacer visible la conexión de ambas con los intelectuales y con una época en particular. En el marco estudiado se puede observar que los escritores comparten serios compromisos sociales y políticos que han causado tensión en varias épocas de la historia, pero que también se caracterizan

por detalles propios de los años setenta. El paso que nos concierne desarrollar corresponde al sentido que se reconoce al interior de esta literatura de la revolución, es decir, las representaciones y cercanías que existen entre el texto y la realidad social:

Uno tras otro, la novela ha descubierto por sus propios medios, por su propia lógica, los diferentes aspectos de la existencia: con los contemporáneos de Cervantes se pregunta qué es la aventura; con Samuel Richardson comienza a examinar “lo que sucede en el interior”, a desvelar la vida secreta de los sentimientos; con Balzac descubre el arraigo del hombre en la Historia; con Flaubert explora la *terra* hasta entonces *incógnita* de lo cotidiano; con Tolstoi se acerca a la intervención de lo irracional en las decisiones del comportamiento humano (Kundera, 2004, p. 15).

En *El arte de la novela*, Kundera reflexiona sobre lo que nombró “la desprestigiada herencia de Cervantes”. Allí desarrolla un recorrido por la novela ubicada particularmente en la Edad Moderna. El hombre ahora se halla a sí mismo, tiene que comprender la ambigüedad y afrontar la existencia de diferentes verdades que se contradicen, verdades contenidas en los personajes. Al respecto dice Kundera:

Cuando Dios abandonaba lentamente el lugar desde donde había dirigido el universo y su orden de valores, separado el bien del mal y dado un sentido a cada cosa, don Quijote salió de su casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo (2004, p. 16).

Para este intelectual, es posible rastrear los antecedentes de la novela como un trazo que acompaña a la Edad Moderna. Luego del abandono de ese Juez Supremo, el hombre se enfrenta a un nuevo inicio, en consecuencia, las novelas partían de una procedencia desconocida, un camino en un mundo abierto a la espera de ser conocido y explorado, representan un tiempo en que no hay principio ni fin. Posteriormente, aparecen las instituciones sociales, las construcciones modernas como el Estado, la justicia, las finanzas, la policía o el crimen; en esos tránsitos, la novela dio

un salto que la sumergió en la historia. Esa evolución y transformación de la novela da cuenta de que ese exterior abierto se estrecha, las aventuras ahora son un sueño; la cotidianidad de la vida moderna aburre y las ensoñaciones y los deseos personales adquieren mayor relevancia, el infinito del mundo exterior es reemplazado por el infinito del alma. En la medida en que todo sigue su curso, el sueño sobre lo infinito del alma pierde su magia cuando la sociedad se apodera del hombre, ya no le promete sueños sino supervivencia, un acercamiento a ese ideal cotidiano, un espacio en el castillo, en el tribunal.

La novela moderna y realista muestra con novedad lo que antes no se había hecho evidente, los personajes cotidianos dejan de estar en el entretenimiento y la burla, empiezan a tener voz propia y son capaces de tener una historia propia. El realismo en la literatura moderna ha tenido la función de mostrar en las narraciones la vida cotidiana de las personas e incluso de las instituciones. Desde allí invita a pensar en el yo desde el infinito del alma, sobre su camino recorrido que antes estaba abierto a los ojos de los hombres, pero que hoy se cierra y reduce en torno a un hombre que cada vez tiene menos alma.

Precisando un poco sobre realismo y literatura de la revolución, podríamos afirmar que la última se identifica con esta corriente estética, no solo por la ya reiterada cercanía que la producción literaria de los años setenta tiene con la noción de “revolución”, sino también porque esta relata un mundo que cuestiona el Estado, una verdad que se enfrenta a otra con el objetivo de transformarla, de iniciar una nueva, una que exige a gritos libertad, dignidad y justicia social.

Es preciso resaltar, brevemente, un rasgo que comparten las obras de Juan Diego Mejía: *el Movimiento Estudiantil*. *El dedo* y *Soñamos* narran acontecimientos de la vida cotidiana de un estudiante de universidad pública en los años setenta, época en la cual la influencia de ideologías marxistas y maoístas representaba una gran fuerza política y social al interior de las instituciones, abriendo la puerta a los jóvenes ante el camino de la

revolución armada. Este será el dilema que conducirá el actuar de sus protagonistas: elegir hacer la revolución y tomar las armas, o perseguir los sueños y afectos personales que unen sus vidas a su profesión y a su familia. En medio de este contexto, los jóvenes personajes encarnan la tensión entre política y literatura que ha obsesionado durante siglos a los escritores y a los artistas.

1.3 ¿Qué es la revolución?

A partir de la ruptura política que aparece en la modernidad, en la cual, la historia ya no se lee desde la posición de las élites, es necesario hacer un nuevo recorrido por los problemas políticos, en consonancia con estos nuevos intereses. La reflexión política se reconoce en un lugar importante en la filosofía contemporánea. Hannah Arendt (1906-1975), destacada escritora del siglo XX, se propone construir un camino de análisis de la democracia, teniendo en cuenta el problema de la revolución, en el cual se concentran conceptos como la guerra y la libertad. Ella advierte, además, que existe una relación entre la guerra, la revolución y la violencia, siendo esta uno de los vehículos a través de los cuales se lleva a cabo la revolución. Por otro lado, la autora intenta poner en el centro del problema la discusión del totalitarismo haciendo una diferencia entre este modelo y la democracia.

Pero esta controversia política inicia con el problema de la guerra, fenómeno que no es ajeno a la historia política de la humanidad, sobre todo porque las guerras y las revoluciones han persistido a lo largo del horizonte de las ideologías. La guerra es una amenaza de aniquilación que no distingue entre actores del conflicto y sociedad civil, pero a su vez, la emancipación de toda la humanidad solamente se ha dado mediante la revolución, es decir, mediante la manifestación de la comunidad en un movimiento capaz de cambiar un anterior régimen por uno nuevo. Como consecuencia de este movimiento y a través de una rápida sucesión, los pueblos ocupan ahora el poder que antes era conferido únicamente a la ley y a la naturaleza divina de Dios.

La guerra y la revolución constituyen los temas políticos principales de nuestro tiempo. Ambas han sobrevivido a todas las justificaciones ideológicas: “en una constelación que plantea la amenaza de una aniquilación total mediante la guerra frente a la esperanza de una emancipación de toda la humanidad mediante la revolución” (Arendt, 1967, p. 15). Desde una perspectiva histórica, la guerra es tan antigua como el hombre, mientras que el fenómeno de la revolución no existió antes de la Edad Moderna. De todos los fenómenos políticos más relevantes, la revolución es uno de los más recientes; la guerra, por su parte, rara vez tuvo que ver con la idea de la libertad, en contraste con la revolución.

Al ubicar en ese espacio el problema de la libertad, se hace necesario observar cómo se han logrado materializar las ideas de emancipación en el siglo de las revoluciones, ya que esta era el fin de la revolución, no había tal si el ideal de libertad no estaba en el centro de sus búsquedas. En este punto no es difícil reconocer la relación entre guerra y revolución, incluso generando una especie de dependencia, de no ser concebibles ninguna de las dos sin el fenómeno de la violencia. Pero las guerras y las revoluciones no están determinadas por la violencia, sino por la sociabilidad y la formación de unidades de significación que llevaron al pueblo a unirse en un movimiento irresistible. En la medida en que la violencia desempeña un papel importante en las guerras y las revoluciones, ambos fenómenos se producen al margen de la esfera política, pese a la enorme importancia que han tenido en la historia (Arendt, 1967, p. 24).

Refiriéndose específicamente a la Revolución, Hannah Arendt reconoce que las revoluciones, cualquiera que sea el modo en que se definan, no son simples cambios. Las revoluciones también resaltan por su nacimiento relativamente joven. A pesar de que las sociedades antiguas estaban familiarizadas con el cambio político y con la violencia que este produce, ninguno de ellos daba cabida a la creación de una realidad nueva.

En el desarrollo de su argumentación, la autora se detiene en temáticas en las que la modernidad pone en duda la pobreza como una característica inherente al hombre, lo que en el siglo XX se conocería como el problema económico es el centro del problema político, la miseria no seguiría siendo vista como natural y se cuestiona la aceptación a la división de ricos y pobres. Por otro lado, advierte la relación entre las revoluciones de América y Francia en las cuales se encuentra la libertad en el centro de la discusión, una libertad que se transformaría según las circunstancias propias de cada continente, en las que tendrían una gran influencia las nociones de ley, en el caso de América, y de pobreza, en el caso del antiguo continente. La secularización y la idea de un nuevo inicio posible hacen mella en el pensamiento político, la separación cada vez más distante entre religión y poder permite un divorcio que propicia la necesidad de buscar una nueva institución, una nueva palabra que contenga esos ideales de libertad.

En conclusión, sentirse libre es una sensación, una experiencia nueva para el individuo que siempre estuvo sujeto a un poder divino (sobrehumano) cuyo final reclaman para darle paso al estatuto de ciudadanía, desde el cual el ser humano trabaja en torno a una institución que le otorga la igualdad que lo haría libre y que, en complemento, lo convoca a que haga parte de la toma de decisiones, lo que antes de la revolución (como acontecimiento político más reciente reconocido por la historia política) no habría sido posible. Para explicar el fenómeno, Arendt se detiene en algunas características particulares, que darían cuenta de los elementos esenciales de la revolución: la idea de un nuevo comienzo, la historia conceptual de la palabra revolución, el espíritu revolucionario y la idea de la irresistibilidad².

El concepto moderno de la revolución inicia de manera súbita contando una historia completamente nueva, desconocida con anterioridad a las revoluciones del siglo XVIII. Ni siquiera sus

2 La irresistibilidad es una característica de la revolución; según Hannah Arendt, cuando la revolución aparece, no se puede detener, no puede pararse, por lo tanto es “irresistible”.

actores tenían la certeza de lo que iba a ser esta nueva historia. De lo que se trataba era del ingreso incuestionable de la libertad en el escenario público, del hecho de que las revoluciones suponían un nuevo inicio de una era nueva, al punto de generar la necesidad de establecer el calendario revolucionario. Es de suma importancia para la comprensión de la revolución como fenómeno político y social en los tiempos modernos, reconocer que la idea de libertad debe coincidir con la experiencia de algo nuevo, la idea de revolución tanto como nuestra concepción de libertad son claramente revolucionarias en su origen.

Las nociones de libertad e igualdad, como fenómeno político, son identificadas por Hannah Arendt como contemporáneas al nacimiento de las Ciudades-Estado griegas (1967, pp. 36-38). Estas fueron concebidas como una forma de organización política en la que los ciudadanos convivían al margen de todo poder, sin una división entre gobernantes y gobernados, es decir, en isonomía. Para los ciudadanos que convivían al margen de todo poder, la idea de libertad proporcionaba una posibilidad que no existía, ya que la esfera política estaba abierta solamente a quienes poseían propiedades y esclavos, todo en el marco de una igualdad que provenía de hacer parte de un grupo de iguales. La razón de que el pensamiento político de la Antigua Grecia insistiera en la relación entre igualdad y libertad, como un atributo de ciertas actividades humanas, radicaba en que estas pudieran ser realizadas “en público”, en un lugar determinado, para que otros los vieran y los recordaran.

La libertad cobijó entonces, no solo las posibilidades de ya no mantenerse al margen de todo poder, sino también a otras varias nociones; una de ellas es la libertad de locomoción, esa autodeterminación para trasladarse que da fin a la prerrogativa según la cual solo algunos privilegiados podían circular por el territorio; también encontramos la libertad de reunirse, como expresión política relevante, a través de la cual el pueblo se encontraba pacíficamente para dirigirse al gobierno con el fin de elevar peticiones para corregir las decisiones que los agravaban. “Todas estas libertades, a las que debemos sumar nuestra

propia pretensión de ser libres del miedo y de la pobreza, son sin duda esencialmente negativas, son consecuencia de la liberación” (Arendt, 1967, p. 39). Sin embargo, estas libertades no constituyen el contenido real de la libertad, que consiste en la participación en los asuntos públicos o en la admisión y recepción en la esfera pública. Si la revolución buscara únicamente como objetivo la garantía de los derechos civiles, entonces no hubiera pretendido la libertad sino la liberación de la coerción ejercida por los gobiernos. La dificultad reside en que la revolución que conocemos desde la Edad Moderna, ha estado siempre preocupada, tanto por la libertad como por la liberación, en cuyos frutos encontramos la posibilidad de locomoción, como requisito de libertad, lo que conlleva a la necesidad de una institución que iguale a los desiguales de la república.

Las revoluciones, como fenómeno político, trajeron al primer plano la experiencia, nueva, de sentirse libre. Esta experiencia era nueva, al menos, para quienes la vivieron y fue, al mismo tiempo, la experiencia del hombre para comenzar algo nuevo (Arendt, 1967, p. 41). Esta capacidad de un nuevo comienzo es la que se encuentra en el centro de ese enorme “pathos” que fundamenta las revoluciones francesa y americana, esa insistencia de que nunca antes, en toda la historia del hombre, había ocurrido algo que se pudiese comparar en grandeza y significado.

Todos los fenómenos asociados a esos estallidos sociales, como los golpes de Estado o las guerras civiles, en las que el pueblo oprimido se rebela, tienen en común con la revolución que muchas de sus acciones se llevan a cabo mediante la violencia (Arendt, 1967, p. 42). Pero ni la palabra “violencia” ni la palabra “cambio” pueden servir para describir el fenómeno de la revolución; solo cuando el cambio se procura en el sentido de un nuevo origen, cuando la violencia es utilizada para construir una forma completamente diferente de gobierno, para dar lugar a la formación de un cuerpo político nuevo, cuando la liberación de la opresión conduce, al menos, a la constitución de la libertad.

Otra forma de pensar el nacimiento de fenómenos históricos, como las revoluciones, consiste en averiguar el momento en que aparece por primera vez la palabra asociada con el acontecimiento histórico. Al producirse un fenómeno nuevo, se hace necesaria una nueva palabra para designarlo, o se usa una palabra ya existente y se le otorga un nuevo significado. La palabra “revolución” estuvo ausente de la teoría y la historia política del Renacimiento italiano, de donde nos parecería lógico encontrarla por primera vez. Maquiavelo, por ejemplo, utilizó la *mutatio rerum* y la *mutazioni del stato* de Cicerón, cuando describió el derrocamiento violento de los príncipes y la sustitución de una forma de gobierno por otra. El interés principal de Maquiavelo en su trabajo sobre el cambio político era precisamente la idea de lo inmutable, lo que no podía variar ni alterarse, lo que permanecía. Fue él, como precursor de la historia de la revolución, el primero que pensó en la posibilidad de iniciar un cuerpo político permanente, duradero, perdurable (Arendt, 1967, p. 43). Resulta sorprendente que Maquiavelo no solo estuviera familiarizado con los elementos característicos de la revolución moderna (conspiración, lucha de facciones, métodos de agitación violenta del pueblo, desorden e inseguridad) que tienen como fin trastornar la totalidad del cuerpo político, sino con el reconocimiento a que los recién llegados, los *condotteri* aquellos que se elevan de su condición inferior para tener un espacio en la vida pública. También fue el primero en percibir el nacimiento de una esfera puramente secular cuyas leyes y principios de acción eran independientes de la doctrina eclesiástica.

Arendt resalta que Maquiavelo introdujo el vocablo *Estado* y hace énfasis en que las palabras que más se repiten en su obra son “rebelión” y “revuelta”. Pero tales vocablos nunca significaron liberación en el sentido implícito de la revolución y, mucho menos, hacia el establecimiento de una libertad nueva. La idea de igualdad que subyace de toda esta experiencia revolucionaria fue completamente desconocida hasta la Edad Moderna:

Liberación, en el sentido revolucionario, vino a significar que todos aquellos que, no solo en el presente, sino a lo largo de

la historia, no solo como individuos sino como miembros de la inmensa mayoría de la humanidad, los humildes y los pobres, todos los que habían vivido siempre en la oscuridad y sometidos a un poder, cualquiera que este fuese, debían rebelarse y convertirse en los soberanos de su propio país (Arendt, 1967, p. 47).

Otra característica de la revolución que reconoce Arendt es el espíritu revolucionario, un anhelo moderno por obtener lo nuevo a cualquier precio. No obstante, lo que deja la experiencia de la fundación de ese espíritu no es la instauración de nuevas ideas sino la figuración de una serie de hombres que tienden a preservar lo que ya ha sido hecho y a asegurar su propia estabilidad. La escritora resalta que los hombres de las primeras revoluciones (aquellos que las introdujeron en la escena de los fenómenos políticos) no fueron partidarios de las novedades. Incluso el uso del nuevo vocablo, *revolución*, muestra claramente la falta de visión del futuro en la disposición de esos primeros autores. Esta idea de novedad en una era “nueva” es expresada de forma diversa por esos actores de la revolución, pero se puso en primer plano después de que muchos de ellos llegaron a un punto de no retorno sin darse cuenta.

La palabra *revolución* fue en sus orígenes, un término astronómico que hacía referencia a un movimiento regular sometido a las fuerzas rotativas de las estrellas. Lejano a las influencias del hombre, ese primer sentido indicaba un movimiento recurrente y cíclico. Posteriormente, por medio de la traducción latina, el término que tuvo origen en la astronomía, se utilizó metafóricamente en la política. Cuando la palabra descendió por primera vez del firmamento para describir los fenómenos de la tierra, se convirtió en una metáfora que transfería la idea de un movimiento eterno e irresistible. La revolución es el acontecimiento gracias al cual el vocablo encontró su puesto definitivo en el lenguaje político, y no fue concebida como una revolución, sino como una restauración del poder monárquico a su gloria y virtud primitivas (Arendt, 1967, p. 50).

En sus orígenes, la palabra *revolución* significó restauración del espíritu de la Edad Moderna. Los precursores de las revoluciones eran sujetos convencidos de que su papel se limitaba a restaurar el orden antiguo que había sido perturbado por el despotismo y la monarquía. Esta perspectiva permite ver cuán apegados estaban los corazones y los espíritus de los revolucionarios a la idea de restauración, de vuelta al pasado. Solo durante el curso de las revoluciones del siglo XVIII los hombres comenzaron a tener conciencia de que un nuevo origen podía ser un fenómeno político, resultado de lo que los hombres hubiesen hecho y de lo que conscientemente se propusieran hacer. Desde entonces, se persiguió el ideal de un hombre nuevo y un espacio nuevo para un nuevo orden de cosas. La revolución significó el origen de una nueva historia, una que iniciaron sin proponérselo todos sus actores.

El concepto de *revolución* no solo está relacionado estrechamente con la idea de novedad, de origen, violencia y libertad, sino también, con la idea de la irresistibilidad. Se reeditó esa relación semántica con el movimiento de las estrellas, pero esta vez referida a una dinámica rotatoria, cíclica e irresistible cuya posibilidad de pausa escapa del poder humano (Arendt, 1967, p. 55). Lo que sucedió en París, fue el levantamiento de las multitudes de pobres y oprimidos que se habían mantenido ocultos en el silencio de los gobernantes. Por la fuerza de su número, su agitación fue “irresistible” y se representó a través del grito de anhelo de ocupación de un lugar en la esfera de lo público, que redujera su sujeción a las necesidades cotidianas.

Rápidamente, la noción de un movimiento irresistible se transformó en la idea de una necesidad histórica; de forma súbita se producen imágenes nuevas que introducen este vocabulario al lenguaje político. Durante los años posteriores a la Revolución Francesa era muy fuerte la idea de una poderosa corriente oculta que arrastraba consigo a los hombres a la superficie y que luego los incitaba a volver a ocultarse; a través de esas imágenes la revolución aparece como un proceso imposible de evadir y no como resultado de un esfuerzo humano. De esa forma

se reemplaza la idea de la libertad como categoría principal del pensamiento político revolucionario. La necesidad histórica se relacionó con el cambio al carácter del movimiento histórico, ese movimiento cíclico que es necesario por definición y que busca una transformación permanente y periódica.

Hannah Arendt es una de las pensadoras más influyentes de su tiempo. Su obra nos ha legado un recuento del significado de la *revolución*, que aquí hemos sintetizado. Desde ese recuento, la autora plantea una serie de características que vincula a la revolución. Entre ellas podemos resaltar la búsqueda de la libertad, la cuestión social como consciencia sobre la pobreza y la certeza de que el hombre, por sus propias manos, puede lograr algo nuevo. Luego de esas asociaciones, la autora llega a la conclusión de que el sentido político de la palabra nació en el siglo XVIII, en especial después de la Revolución Francesa, cuya herencia principal es la consecución de un espacio en la vida pública para los débiles y los oprimidos.

1.4 El movimiento estudiantil

Como pudimos ver durante el recorrido por las ideas de Hannah Arendt, la revolución (en su sentido político) entraña un deseo de cambio y de transformación, deseo que se hace más fuerte en el nacimiento de los postulados que rechazaron el absolutismo, ya que fueron los principales antecedentes de la revolución y la nutrieron de ideas que reconocen la necesidad de un nuevo comienzo. Por supuesto que este nuevo paradigma iba a estar presente en una diversidad de fenómenos relacionados con los conflictos sociales, tanto en procesos independentistas del siglo XIX como en los conflictos sociales del siglo XX. Como se señaló en su momento, esas pretensiones de la revolución estuvieron presentes en el ámbito de la cultura a través de una idea de reivindicación del arte popular como cuestionamiento a los estándares estéticos impuestos desde el absolutismo, se trata de un cambio de valores estéticos nacidos a partir de un cambio de paradigma político.

En el caso de las novelas de Juan Diego Mejía, la revolución no sería nada si no se entrelazara teóricamente con los personajes, es decir, con su dimensión estudiantil, toda vez que las novelas trabajan este contexto como el escenario en el que Juancho y Pável viven la revolución. El movimiento estudiantil es entonces un elemento central de las novelas. Debido a ello, nos detendremos para hablar un poco sobre el movimiento estudiantil en Colombia y su relación con la revolución en los años setenta. La idea de la movilización de los estudiantes promueve el reconocimiento de los jóvenes como testigos y actores políticos del siglo XX.

El movimiento estudiantil facilitó la cercanía de poblaciones urbanas con los intelectuales y con sus ideas; además, ha dado cuenta de una población muy específica que comparte condiciones a pesar de las diferencias de pensamiento, economía y relaciones sociales. El movimiento estudiantil también ofrece una contextualización sobre los derechos de los jóvenes en Colombia y su cercanía con las ideas políticas que se construyen en torno a lazos personales, políticos, éticos y sentimentales. Es en el movimiento estudiantil en donde se levantan las voces que comienzan a defender y a democratizar la necesidad de una igualdad social, sus dinámicas se encuentran en el centro de las movilizaciones sociales de los pueblos y favorecen el encuentro entre los estudiantes y la historia política y social.

La época a la que nos referimos, los años setenta, es una época en la que se vive la radicalización del discurso en las universidades, a la par de una serie de grandes protestas y manifestaciones en oposición a valores sociales y políticos, esa suma genera un escenario perfecto para la proliferación de las ideas de izquierda y el trabajo de los intelectuales. Al estudiar ese marco socio-histórico, investigaciones como la de Samacá y Calderón (2014) advierten algunas dificultades para abordar el movimiento estudiantil. La primera se refiere a la casi nula reflexión conceptual sobre las movilizaciones sociales lideradas o protagonizadas por jóvenes estudiantes, además de un acercamiento insipiente de la sociología de la acción social colectiva hacia la población estudiantil; la segunda refiere una limitación en materia de fuentes,

ya que la acción colectiva de los estudiantes ha sido reconstruida principalmente por la prensa nacional y local (p. 83).

A pesar de estas dos dificultades, el movimiento estudiantil es reconocido como parte de los acontecimientos políticos del siglo XX. Su relación con la significación política de la época se dio en torno a un discurso contestatario, rebelde y asociado con las ideas de la revolución. Además, los estudios observan también que las universidades públicas han sido el lugar de acción del movimiento estudiantil, ese es el espacio en el que se desenvuelve y se articula la protesta, y en el que se reproducen sus símbolos discursivos y corporales.

Entrando en este tema, la Universidad Nacional de Colombia ha sido un gran referente del movimiento estudiantil, ya que es la universidad colombiana más reconocida en el ámbito de lo público, en parte por su historia que tiene orígenes en el siglo XIX. En 2003, el profesor Ciro Quiroz presenta una investigación sobre la historia de la universidad, en la que se puede observar que las movilizaciones sociales, las peticiones estudiantiles y las relaciones que tenían algunos estamentos con las ideas de la revolución y de la lucha armada, hacen parte importante de la construcción de la reflexión historiográfica sobre dicha institución.

Para el caso de la Universidad del Valle, podemos señalar las reflexiones de Sosa (2018), quien también centra su atención en el periodo inicial de los años setenta, tratando de dar cuenta de las causas de las movilizaciones estudiantiles en Cali. Por su parte, Acevedo (2016) publica un texto de características similares sobre la Universidad Industrial de Santander (UIS), que coincide con el estudio del periodo de los años sesenta y setenta, y toma como uno de los problemas centrales al movimiento estudiantil. El estudio revela las relaciones y cercanías del movimiento con la región, los arraigos que se dieron a partir de cercanías políticas, económicas y sociales, todo en el escenario de la universidad pública. De la misma forma, encontramos una reflexión del mismo corte sobre la Universidad Pedagógica y Tecnológica

de Colombia, en la que se analiza al movimiento estudiantil en la década de los años setenta. Bernal y Naranjo (2021) estudian las influencias de los grupos de izquierda en la región, que produjeron no solo movilizaciones estudiantiles, sino también una conciencia sobre algunas reformas que se creyeron necesarias para el bienestar de la comunidad universitaria. Por último, Acevedo y Villabona (2015) presentan un estudio sobre cómo el movimiento estudiantil de la Universidad de Antioquia logra una victoria que da cuenta de un cambio en la democracia de la universidad en el marco de la autonomía universitaria, muestra la cercanía de las facciones con ideas revolucionarias y el proceso que conllevó a esa transformación.

Samacá y Calderón (2014) también hacen un reconocimiento de dos novelas y una crónica novelada, respectivamente, *Amábamos tanto la revolución* (Víctor Bustamante, 1999), *El dedo índice de Mao* (Juan Diego Mejía, 2003) y *Al calor del tropel* (Carlos Medina, 2002), en las que es evidente el contexto del movimiento estudiantil y la cercanía con la revolución. Este análisis relaciona los textos en torno a la identidad estudiantil que se construye en rededor de unos símbolos de identidad, como el lenguaje, la ropa, pero en especial, el discurso, las ideas de izquierda y el interés por apoyar a la revolución a través de la lucha armada. El trabajo resalta que las novelas no hablan sobre las causas de los conflictos que dan origen a las movilizaciones que relatan, pero sí sobre la cercanía de los personajes con esas movilizaciones sociales al interior de las universidades públicas. Además, describe elementos comunes entre las novelas, que son usuales en el contexto del movimiento estudiantil como las asambleas, los mitines, los grafitis, las consignas y la violencia que se produce en los disturbios. Por último, Samacá y Calderón señalan algunos aspectos de la vida personal de los protagonistas, reconociendo esa dimensión personal dentro del universo narrativo y contextual (del movimiento estudiantil), que comparte con otros personajes.

Sobre el movimiento estudiantil, hasta este momento, podemos juntar algunas conclusiones. Una de ellas es que luego de la

lectura de estos antecedentes, encontramos que con frecuencia el movimiento estudiantil es situado en el marco de la teoría de los movimientos sociales. También es evidente que, en términos de acción colectiva de los movimientos sociales, se dan unas metas u objetivos comunes, mecanismos de gestión social similares, y semejanzas en el entorno en el que se desarrolla la revolución, en nuestro caso, la universidad, el monte, lugares clandestinos y actividades furtivas; todo lo anterior entretelado en una red de símbolos y significados centrales, las reivindicaciones, en la realidad social.

Por otra parte, podemos afirmar una relación especial entre el movimiento estudiantil y los años setenta. Esta cercanía se da por la importancia y fuerza que adquirió el movimiento estudiantil de la época, construido y consolidado en la búsqueda de una transformación y en la consecución de nuevas posibilidades. Aquella década estrechó la relación entre el movimiento estudiantil y el discurso de la revolución. En ella se radicalizó el discurso y se acrecentó la cercanía de los grupos guerrilleros con facciones creadas al interior de diferentes universidades públicas del país, como lo reconocen Sacamá y Calderón (2014).

Podemos decir también que en la mayoría de estos textos la universidad es entendida como el escenario físico en el que se da el movimiento estudiantil. Las descripciones reflejan las diversidades que allí convergen; así, la universidad es vista como un espacio que influye en la construcción de identidad de quienes hacen parte de ella. En síntesis, es el escenario en el que se construye identidad colectiva, se crean redes culturales e intelectuales, se construyen los discursos, se hacen las asambleas y se genera discurso político. La universidad es el espacio en el que vive el movimiento de los estudiantes. Esto es importante puesto que es evidencia de una especie de estética del movimiento estudiantil: los estudiantes adoptan palabras, modismos, formas de vestir, formas de llevar el cabello y la barba, de estirar el dedo índice y de imitar a Mao y a otras figuras para parecer más cercanos a la revolución.

Por último, coincidimos con la afirmación de Samacá y Calderón sobre la limitante que enfrentan los estudiosos del movimiento estudiantil en relación con la documentación de sus objetos de estudio. Esto se evidencia en que las fuentes presentadas en los estudios aquí relacionados dan cuenta, principalmente, de registros de prensa, declaraciones de los representantes en los medios de comunicación, estudios de archivo y análisis normativo de medidas adoptadas desde las resoluciones de los consejos superiores universitarios. Consideramos que este hallazgo es preocupante, pero a la vez puede ser visto como una oportunidad: si bien los estudios refieren una limitación, también es posible utilizar las fuentes asequibles para seguir construyendo análisis que problematicen el fenómeno del movimiento estudiantil.

1.5 La revuelta íntima

Contrario a lo que creemos sobre la tradición de la palabra *revolución*, esta no proviene de una connotación política. Como ya lo vimos a través de las reflexiones de Hannah Arendt, las raíces se encuentran en la astronomía y su significado recorre el fenómeno de la violencia, la búsqueda y defensa de la libertad, la cuestión social como parte de la nueva conciencia sobre la pobreza y el *pathos* signado por el anhelo de iniciar algo nuevo como consecuencia de la experiencia de la libertad. Pero, este recorrido por sí mismo no logra describir la relación entre la literatura y el fenómeno de la revolución, para poder hacerlo es necesario indagar específicamente en las obras literarias. Debido a ello, tomaremos las palabras de Julia Kristeva sobre las raíces de la rebeldía, siguiendo su propuesta sobre la relación entre revuelta íntima y literatura, y abordando diversos puntos de vista, entre ellos, el de la etimología y la historia de la palabra “revolución”. Lo primero que nos advierte la escritora es la presencia de dos movimientos semánticos que marcan la evolución de la palabra: el primero implica la noción del movimiento y el segundo las de espacio y tiempo (Kristeva, 1999, p. 9).

La noción del movimiento que expresa sobre la primera orientación semántica, proviene del verbo latín “volvere”, que en los

orígenes de la rebeldía se encontraba distante de la connotación política. De este verbo se producen derivados con diversas significaciones tales como: curva, vuelta y retorno; por esa ruta alcanza a influir también en el francés en el que se encuentra un sentido de “envolver”. Para los siglos XV y XVI, en el italiano se encuentra *voltus* y *voluta*, y en el francés *volta* y *voltare*. Estas derivaciones se empezaron a entender como sugerencias de la idea de un movimiento circular, de un retorno temporal. Estos primeros resquicios en la palabra permiten ver los vínculos que empezaron a tejerse entre la idea de revolución como un círculo o retorno y la connotación de rebelión. Por otra parte, la noción de evolución aparece para referirse a los movimientos de las tropas cuando se despliegan y repliegan en el campo de batalla. Siguiendo a Kristeva, “rebelar” y “rebeldía” presuponen el sentido latino de “volcamiento” e “intercambio”, e implican una desviación que pronto se asociará con la idea de rechazo a la autoridad.

En el siglo XVI “rebelar” es un italianismo que se asocia al desvío; con el tiempo va absorbiendo la idea de violencia y exceso en relación con la norma, la rebelión no implica la palabra fuerza, pero si la de “abjurar” y “oponerse” a una creencia, en otras palabras, empieza a significar un desvío respecto de una dependencia. Hasta ahora la palabra no ha tenido cercanía con los fines políticos que reconocemos en la actualidad, dado que solo hasta los siglos XVII y XVIII se impone la “rebelión” en un sentido político. La noción de movimiento en la palabra revolución trae a la memoria sus raíces lingüísticas: un movimiento de retorno, un movimiento circular que representa un volver a sí o un volver dentro de sí.

Curiosamente, la noción de rebeldía en el tiempo y el espacio también aduce a la etimología de la palabra. Como nos dice Kristeva, “rebeldía” viene del latín “revolvere”, que permite una enorme riqueza de sentidos (consultar, releer, relatar, entre otros). Posteriormente, la palabra revolución se introduce al francés en el vocabulario culto y al final de la Edad Media “revolución” marca el final de un tiempo cumplido, el fin de

un acontecimiento, por ejemplo, el de los días de la semana. De manera progresiva, el término llega a significar cambio, mutación, aplicándose a campos como la política para abrir paso a la revolución del Estado. Otro aspecto que se ve ligado a la “revolución” es la asociación del conflicto político con el trastorno social. Sin embargo, es solo hasta el siglo XVIII que la palabra “revolución” se precisa y se difunde. Kristeva en el concepto cierta plasticidad, que tiene en cuenta el movimiento etimológico y que llama la atención sobre la historia del término. De esa forma, se puede seguir la dependencia de la noción al contexto histórico en el que es usada.

La palabra rebeldía tiene dos aspectos a resaltar: el primero, aquel que reconoce la idea de regreso, de retorno, de un ciclo, de una circularidad; el segundo, el que indica que el tiempo y el espacio son una transformación, un cambio, un desvío del camino que supuestamente hay que seguir. La rebelión gira y vira, se desvía de la historia y a partir de allí se retoma, regresa sobre sí, hace un giro retrospectivo que invita a tomar un camino distinto.

En medio de su explicación, la escritora pretende visibilizar aspectos que se han mantenido ocultos en la transformación de las distintas significaciones sociales y políticas que el término ha traído, sobre todo, después de la Revolución Francesa. Para Kristeva, los diferentes acontecimientos ocurridos en los tiempos de transformación institucional, desde la época hasta la actualidad, han dejado en evidencia el propósito normalizador y pervertible de las democracias postindustriales y postcomunistas, las cuales comparten asuntos y escándalos que desembocan en problemáticas que la humanidad nunca ha enfrentado. En este punto resalta dos de ellas: la vacancia de poder y la persona patrimonial.

La vacancia de poder es definida como la ausencia de proyecto, como una especie de desorden social en el que no sabemos quién gobierna ni hacia dónde nos lleva. A pesar de esta aparente confusión, existen signos de un nuevo orden mundial que se procura normalizador y, a la vez, falsificable. Por una parte, el

estatuto de lo jurídico (las normas que controlan el comportamiento de los ciudadanos en las democracias) se ha corroído por la mediatización transformando a la justicia en un espectáculo, en una imagen que se muestra en los medios para entretener al espectador con el “chivo expiatorio” sin haber descubierto al culpable. En ese sentido, el crimen se vuelve mediático (Kristeva, 1999, p. 16). En este tipo de justicia está presente la vacancia de poder político y se utilizan las técnicas de remisión y de legislación no punitiva en las que proliferan sanciones administrativas y disciplinarias que reprimen o, en palabras de Kristeva, “normalizan” (1999, p. 17). Solo se castiga en los casos en los que la justicia se teatraliza como catarsis de la inexistente responsabilidad del ciudadano.

En cuanto a la persona patrimonial, Kristeva abre la discusión a partir de la idea de la vacancia del poder, ya expuesta, cuestionando el papel de la persona, de la singularidad al interior de ese nuevo orden normalizador y perversible, a lo cual responde que en este nuevo orden el sujeto ya no se entiende como trascendental o defensor de la subjetividad, ahora se propone el “sujeto o persona patrimonial”, ya que ese sujeto ahora se relaciona con el mercado, el de la imagen, el de los órganos y al servicio del progreso de las biotecnologías. Al respecto, la escritora considera que ese nuevo orden mundial amenaza a la cultura y al arte como formas de rebeldía. La amenaza no sería solo la cultura de la diversión que nos inunda, sino también el orden que promueve sanciones disciplinarias que normalizan, excluyendo y aceptando conductas que teatralizan el ideal de la justicia.

La cultura de la rebeldía aparece como una cultura que constituye la conciencia crítica, esa que ha estado presente en el libre pensamiento del siglo de las luces, en la negatividad hegeliana, en el pensamiento de Marx, en el inconsciente de Freud y que reconoce que “los grandes momentos del Arte y de la cultura del siglo XX son momentos de rebeldía formal y metafísica” (Kristeva, 1999, p. 19) que fueron reprimidos por los totalitarismos. Es el caso del estalinismo que marcó el estrangulamiento de la cultura de la rebeldía, desviándola hacia el terror y la

Burocracia. De lo anterior se identifican dos frenos que detuvieron el avance de la cultura de la rebeldía: uno es el fracaso de las ideologías rebeldes y otro el avance de la cultura de la mercancía, que parece imparable.

Pero, ¿cuál es la necesidad de esa cultura de la rebeldía? ¿Por qué volver sobre formas de arte que ya habían fracasado en el siglo XX? ¿Luego de la muerte de las ideologías por qué no contentarnos simplemente con la cultura show? Para dar respuesta a estos interrogantes, Kristeva afirma que la felicidad no existe sino a costa de una rebeldía. “Ninguno de nosotros goza sin enfrentar un obstáculo, un interdicto, una autoridad, una ley que nos permita medirnos autónomos y libres. La rebeldía que aparece asociada a la experiencia íntima de la felicidad es parte del principio del placer” (Kristeva, 1999, p. 20). En el ámbito de lo social, ese nuevo orden normalizador excluye deliberadamente a los diferentes, a la periferia, a los desposeídos, a los de escasos recursos y entre ellos, por supuesto, a los jóvenes.

Hay una urgencia por desarrollar la cultura de la rebeldía a partir de la misma herencia estética, una que nos salve de los esquemas robóticos que se ciernen sobre nosotros; por lo tanto, se hace necesario encontrar un lenguaje que contenga la dignidad de la cultura de la rebeldía. Aquí la escritora parece dejar la solución en manos de los críticos literarios, que deben visibilizar el valor de la experiencia de la rebeldía, bien sea esta formal o filosófica, ya que ambas pueden ser una posibilidad para mantener viva nuestra vida interior, aquel espacio llamado alma, ese lado oculto, fuente invisible que constituye lo bello, lo sublime y lo sagrado. De lo anterior, Kristeva concluye que tanto el arte como la literatura son experiencias que viven la noción de la cultura de la rebeldía. Como la noción de experiencia comprende el principio del placer, el re-nacimiento de un sentido para el otro (una noción que solo puede entenderse en el horizonte de experiencia de la rebeldía) es el que nos permite ser dadores de sentido, intérpretes, creadores de nuevas formas y experiencias que, por lo menos desde el arte, permitan resistir a ese orden normalizador, falsificable y corruptible.

Como ya observamos, “revolución” es una palabra rica en contenido y significación, que adquiere su connotación política con la Revolución Francesa. En la actualidad, hablar de rebeldía, revolución y revuelta, se entiende, en primera medida, como una impugnación de las normas, poderes y valores establecidos. Dentro de los pensamientos que expone para describir el fenómeno de la rebeldía en la literatura, Kristeva habla sobre la rebeldía analítica, y la hermana con la idea del retorno a lo arcaico, puesto que la posibilidad de regresar, de devolverse, no solo a ideas anteriores en el tiempo sino como un ejercicio que amenaza la pérdida de la memoria (presente tanto en el arte como en la vida pública), supone tres figuras a partir de la experiencia freudiana: “la rebeldía como un ejercicio de transgresión del interdicto; la rebeldía como repetición, perlaboración y elaboración; y la rebeldía como desplazamiento” (Kristeva, 1999, p. 36). Estas figuras de la rebeldía son, lógicamente, independientes, como sucede en las conductas sociales, por ejemplo, pero se hacen interdependientes en las obras artísticas y literarias. Kristeva ve reflejadas estas experiencias en las obras de tres grandes autores, que, aún para nuestros días, reflejan la magnitud del trastorno que provocaron en la literatura y en la lengua.

Para poner en evidencia los trastornos que dan cuenta de ese movimiento radical en el arte y la lengua, resalta tres textos que se encuentran emparentados con la idea de una nueva etapa que Nietzsche denominaba “historia monumental”, pero, no esa historia lineal que se interesaba por los acontecimientos socio-políticos, sino aquella que centraba su atención en el volumen inamovible de las actitudes psíquicas, las creencias y las religiones. En esa búsqueda Kristeva encontró a Aragon, Sartre y Barthes, como los autores más representativos de tres cuestionamientos esenciales que han marcado el siglo y que están presentes en la literatura.

Louis Aragon, que sigue las huellas del surrealismo, logra vincular el goce sexual con el goce de la lengua. El autor lleva esta desidentificación del sexo y de la lengua hasta dos bordes insostenibles: el placer del poder y la embriaguez de la mentira. La

poética de Aristóteles afirma que la rebeldía literaria es verosímil, sin embargo, Aragon lleva lo verosímil a los extremos de los juegos identitarios (de los papeles sexuales o de los extremos en las opciones ideológicas), confronta a la rebeldía con los riesgos de la compromisión y del cinismo (Kristeva, 1999, p. 37).

Sartre, por su parte, es quien funda en la experiencia literaria el debate sobre el otro y el ser, que desplegaron las filosofías de Hegel y de Heidegger en el campo académico que había querido dejar de lado el pensamiento francés. Al haber operado como transfusión del ser en el otro y viceversa, Sartre aplica esta visión del ser-otro a la política y a toda la palabra humana, siempre y cuando se encuentre en situación política. Se podría criticar la politización del ser-otro resultante, puesto que estas afirmaciones olvidan interrogar a la propia conciencia, pero no se puede dejar de lado la elevación simultánea de lo político al rango de ser-otro, porque el autor implica también el mismo ejercicio en la literatura (Kristeva, 1999, p. 38).

Barthes, finalmente, declaró que todo lo ideológico es semiológico, en una época en que las ideologías estaban lejos de haber muerto. El autor pulveriza la superficie sensata de una idea, de una creencia, de un mito, de una moda, de un texto y la hace estallar en una polifonía de lógicas, redes semánticas e intertextos. A partir de esta lectura, los sacerdotes no podían dejar de guardarle rencor a Barthes, ya que él fue quien sacó a la luz (y logró enseñarnos a sacar a la luz) los inagotables no-dichos que se ocultan bajo la apariencia de los “mensajes”, de los fenómenos y de las imágenes (Kristeva, 1999, p. 38).

Las propuestas de estos tres autores cuentan con algo en común que caracteriza a las resistencias: la rebeldía contra la identidad, ya sea del sexo y del sentido, de la idea y de la política, o del ser y del otro. Las exigencias identitarias no provienen solo de una ideología racionalista que los escritores alteran de maneras específicas, sino que toman raíz en el proteccionismo de la identidad del ser hablante. Soltar los recintos de lo propio y de lo idéntico, de lo verdadero y de lo falso, del bien y del mal, se vuelve una

necesidad de supervivencia. Ya no estamos frente a un conformismo con lo universal ni de afirmación de la propia diferencia, ahora sagrada e intocable, ni frente al combate o combinación de una tendencia con la otra, se trata de extremar la exigencia de universalidad y de singularidad en cada individuo, haciendo de este un movimiento simultáneo al mismo tiempo que del lenguaje.

Aragon, Sartre y Barthes son los principales autores de la revuelta del siglo XX, nos permiten acercarnos a la revuelta y a la revolución, tanto en lo político como en lo literario, y a punto de ser un sinónimo de la dignidad. En este nuevo orden mundial eso nos lleva a preguntarnos:

¿Contra quién sublevarse, si el poder y los valores se corrompieron o quedaron desiertos? O bien, para decirlo en un tono más grave aún, ¿quién puede sublevarse si el hombre se ha convertido en un simple conglomerado de órganos, si ya no es un “sujeto” sino una “persona patrimonial”, una persona con “patrimonio” no solamente financiero, también genético o fisiológico, una persona apenas libre de escoger, “zapping” mediante, su “canal” de televisión? (Kristeva, 2001, p. 10).

De las anteriores preguntas pareciera que debemos entregarnos a la desesperanza, aceptar que no hay manera ni posibilidad de sublevarnos porque ya estamos sumergidos en el mercado en el que se ha desprovisto a la persona de su carácter subjetivo para convertirla en un simple conglomerado de órganos. Ya no es una persona, es el dueño de un patrimonio, ya no solo de bienes o de títulos bursátiles, de riqueza falsificable y perversible, sino también de un material genético y fisiológico que, en palabras de la misma escritora, deja a la persona ante la mera libertad de escoger el canal de televisión. Este esquema propuesto por ese nuevo orden revela los compromisos incumplidos de los partidos políticos entregados a la burocracia y a la cultura de los medios, ahora la dimensión estética se encuentra marginada a ser tan solo un decorativo supeditado a la cultura de la diversión. ¿Cuál sería entonces la salida a esa cultura normalizadora? ¿Es contra ella que debemos sublevarnos?

Como ya dijimos, Kristeva defiende la idea de la experiencia como parte de ese proceso de crítica y emancipación de la cultura mediática, dejando entrever que la revuelta íntima hace parte de las experiencias que trae consigo el concepto de experiencia que se vive en el arte. La escritora señala que la novela (y en general el arte) es el terreno privilegiado para explorar nuevos terrenos sensibles que se contrapongan a la seducción, rapidez, brutalidad y ligereza que propone como regla el nuevo orden, es el espacio propicio para volver sobre pequeñas cosas, revueltas infinitesimales que preservan a la vida y a la especie humana en el cuerpo de un sujeto que más allá del estatuto de persona patrimonial. La revuelta se entiende como un retorno, inversión o cambio, la lógica que encierra a la cultura de la rebeldía, cultura que está amenazada por ese nuevo orden desviado; así, lo importante ya no es el futuro inmediato, como se pretendió promover desde las diferentes visiones de la democracia o las religiones, sino la *re-vuelta* la interrogación y el desplazamiento del pasado, el regreso sobre sí mismo, sobre los valores y su significado. Eso termina siendo lo trascendental para Kristeva.

De la postura anterior deviene el retorno retrospectivo, lo que se denomina *el hombre en revuelta*, un hombre que es invitado al retorno, que tiene la posibilidad de interrogar su propio ser, de buscarse la aptitud para el retorno, que cuenta con la capacidad de rememorarse, interrogarse y pensarse a sí mismo. Cuando los medios de comunicación utilizan la palabra “revuelta” dan a entender esa noción nihilista que interroga los valores anteriores en beneficio de unos nuevos que, precisamente se han olvidado de preguntarse a sí mismos. Se refieren, así, a un hombre que rechaza el pasado, pero que reconoce la estabilidad de nuevos criterios sin la posibilidad de cuestionarlos, en el marco de una regularidad totalitaria, desviada y perversible.

La revuelta expone al ser a una constante y difícil conflictividad, una que lo invita a replegarse sobre los antiguos valores y los nuevos, para que estos vuelvan constantemente sobre sí mismos y construyan una tregua con ese retorno. Así se reconoce que es

a través del arte que se pueden posibilitar las experiencias que prolonguen y renueven el trabajo de la revuelta íntima.

La sociedad en la que aparece la persona patrimonial es una sociedad con una dimensión moral marginada, que es remplazada por una decoración, por una excusa construida por la sociedad del espectáculo, la cultura de la diversión. Reconociendo este contexto, se entiende la novela como el terreno privilegiado para lograr una exploración que ponga en duda esa cultura a través de una exploración que puede hacerse pública.

Ante esta posibilidad, el ser humano necesariamente debe cambiar su actitud frente al mundo, propiciando el cultivo de una aptitud para el retorno, la posibilidad de interrogar al propio ser, de buscarse a sí mismo, de usar la rememoración, la interrogación y el pensamiento, es decir, la propuesta de un ejercicio sobre cómo buscar y querer, así mismo, buscarse. El retorno cuestiona la inamovilidad del ser que proviene del cristianismo, expresa que se ha desconsiderado ese combate con el mundo y consigo mismo que caracteriza a la escatología cristiana (el fenómeno de la culpa), por la cual la interrogación de los valores se convirtió en un rechazo de los valores antiguos en beneficio de un culto de valores nuevos (Kristeva, 2001, p. 15) y no discutidos. Parte de la responsabilidad recae en los medios de comunicación, pues muestran y promueven el beneficio de presuntos valores nuevos que, como “valores”, olvidaron cuestionarse a sí mismos, desconociendo el sentido de la revuelta.

Como conclusión, la escritora nos manifiesta la importancia de revestir de historia a la palabra “revolución”, partiendo de sus raíces y de los usos que fue tomando durante varios siglos. Ese proceso diverso ha desembocado en la connotación política y armada que reconocemos en la palabra a partir de la Revolución Francesa. En este punto se cruzan las descripciones con lo observado por Hannah Arendt. Posteriormente, Kristeva ofrece un recorrido por lo que considera la justificación de una cultura de la rebeldía, una que se debería convertir en una experiencia. Por ese camino se postula al arte como el mejor lugar para que

se mantenga viva esa necesidad de rebeldía, la cual se asocia no solo con la interpretación literaria sino con la felicidad, porque deviene de sobrepasar los obstáculos que pretendan normalizarnos. La autora encuentra en el arte esa finalidad, que en otro tiempo se llamó la voluntad de hacer experimentar en abstracciones, formas y colores, una experiencia real. Es allí donde se concreta la revolución a la que nos referimos en el presente capítulo, aquella que nos permite repensarnos, recurrir a los albores lingüísticos de la palabra para justificar un regreso sobre los valores que nos definen lo revolucionario y la revolución, un ejercicio que nos ayuda a revalorar las democracias a partir del fracaso de las ideologías y nos obliga a pensarnos en el marco de un nuevo orden que nos normaliza, nos reprime y nos controla mediante falsificaciones de los derechos y falsas percepciones de seguridad institucional, la misma que excluye a los desposeídos y a los jóvenes.

A través de Kristeva es posible construir una perspectiva de análisis literario en la medida en que ella nos acerca al fenómeno de la revolución desde el arte, ya que reconoce que allí se encuentra la finalidad de la experiencia real. No obstante, no deja de lado por completo el retorno, la capacidad de auto-cuestión, la reflexión individual, en este caso de los personajes que se ven, que se enfrentan a esa dicotomía en el plano de la novela. Este tipo de textos pueden ser “experimentados” como una forma de subversión de los valores de la cultura performance.

1.6 La revolución y la revuelta íntima en las novelas de Juan Diego Mejía

El contexto desde el que relacionamos a la literatura con la revolución nos propone un análisis de las novelas objeto de estudio, habla de lo diverso y profundo que es el fenómeno de la revolución, de su cercanía con la literatura y de la novela misma como género literario. A partir de las dos novelas elegidas, podríamos circunscribir a Juan Diego Mejía como un escritor agregable a la figura de intelectual descrito por Claudia Gilman,

para la década de los setenta, no solo por haber escrito sobre la revolución, sino porque comparte muchos vínculos con aquellos años que pueden ser rastreados al interior de la trama y de la época a las que se refieren, independientemente de su fecha de publicación. La escritura, en clave de realismo, es otro punto que se identifica en las novelas. Este no se refiere únicamente al momento histórico en que se ubica la narración, sino también a la constante descripción de la vida cotidiana de Juancho y de Pável, de sus intimidades, de su entorno estudiantil, de algunas calles de la ciudad y de un conflicto social específico. Sin embargo, el asunto central de la novela no se encuentra en estas asociaciones y cercanías sino en la idea de la revolución.

Como fenómeno de transformación social y política, la revolución nace con la Revolución Francesa. En esa época y con la misma ambición (pero en los planos estético y político) nace la novela, idea que desarrolla Kundera (2004) a lo largo de la segunda parte del texto *El arte de la novela* (pp.8-14)³. A pesar de que se ha venido tejiendo la relación entre revolución y novela, sería infructuoso haber repasado el contenido de este primer capítulo sin identificar su presencia en las dos novelas. A continuación, presentaremos el universo de *El dedo índice de Mao* y *Soñamos que vendrían por el mar*. Para relacionarlas con el tema de investigación, nos centraremos en tres ejes: el contexto de la revolución y su similitud entre los dos textos, elementos del concepto de revolución y de revuelta, y escenas en que los protagonistas encarnan una revuelta íntima.

Uno de los contextos (entornos físicos, escenarios del movimiento estudiantil, lenguaje revolucionario) que es necesario resaltar al interior de las novelas es el del Movimiento Estudiantil. Esto es imprescindible debido a que Juancho y Pável, los protagonistas, son estudiantes de universidad pública en los años setenta. A lo largo de la narración, los personajes están rodeados por

3 En su texto Kundera observa a la novela en la situación histórica, ya que con el mismo interés que se buscaba un cambio en los valores políticos, también se estaba buscando una propuesta de texto literario narrativo, que respondiera a nuevas estructuras y nuevas formas de abordar la creación literaria.

asambleas y mítines, actos propios, no solo del movimiento estudiantil, sino de la organización social que rodea y nutre muchos ideales y actividades asociadas a la revolución. En múltiples ocasiones, los personajes hablan y se desenvuelven en escenarios universitarios, caminando por la ciudad, hablando de acciones de sabotaje, de jornadas de pintura clandestina, de acciones culturales a favor de las movilizaciones, de consignas revolucionarias y, en especial, de discusiones sobre la toma del poder a través del uso de las armas.

Es evidente, pues, que el movimiento estudiantil hace parte importante del entramado narrativo y ético de las dos novelas. Por otro lado, pero en ese mismo escenario de lucha social, es importante reseñar que hay varias afinidades y cercanías entre los dos protagonistas, no solo por el hecho de que compartan el escenario universitario. Los dos se ven involucrados, en alguna medida, en las acciones organizativas del movimiento, intervienen en las asambleas, en las clases, acompañan las marchas y, por supuesto, abrazados por la idea de la violencia, no niegan la posibilidad de seguirla, dejando atrás su pasado para abrazar el ideal de la revolución.

Otro punto importante, que los acerca, es que sienten que la revolución también es una especie de escuela de pensamiento, además de un ejercicio de uso estético de las palabras, por medio del cual terminan asociando la indumentaria revolucionaria de los dirigentes sindicales (en especial sus formas de expresión y sus pensamientos) con el verdadero compromiso con la causa. Al respecto, en cada una de las novelas se va debilitando el escenario urbano y de las aulas, para darle espacio a uno más selvático o, por lo menos, más rural, ese que está asociado de forma más directa con las acciones propias de la insurgencia revolucionaria.

En *El dedo índice de Mao*, Juancho es un estudiante de Economía que se relaciona con el movimiento estudiantil y el ideal de la revolución a través de Claudia y el Mono. Este último se convierte en el engranaje político de la vida y de las decisiones de Juancho vinculadas con la revolución. Una de las primeras interacciones

entre los dos sucede luego de dialogar en el salón de clase, escenario estudiantil por excelencia:

Y fue un lunes, ¿se acordará?, cuando me tocó hablar en la clase de economía y a la salida me dijo, le falta más marxismo, compañero. Yo me sorprendí, no por la crítica sino porque habló sin arrugar la frente [...]. En esos primeros instantes selló un contrato entre nosotros consistente en que él me guiaría por el camino de la revolución y yo me dejaría llevar sin hacer muchas preguntas (*El dedo*, p. 24).

La cita da cuenta, no solo de una simple intervención de rutina en una clase universitaria, es la primera interacción entre Juancho y el Mono, y contiene motivos ideológicos. Como veremos en el análisis de personajes, el Mono es un sujeto tosco, rollizo y de manos agueridas, de personalidad difícil, dura, ruda y, por supuesto, de lenguaje y pensamiento radical. Por esa razón, Juancho se sorprende al ver que se dirige a él. Más aún cuando lo hace de esa forma confiada y amigable, “sin arrugar la frente”. Es una relación de compañeros de universidad, de amistad construida en el día a día del campus universitario, pero también es el inicio de un pacto, de un compromiso un tanto unilateral, en el que Juancho acepta dejarse llevar por la revolución sin cuestionarla. Esta conversación pareciera el paso principal de la relación del protagonista con la revolución. En ella el Mono es su mentor, el que le muestra el horizonte revolucionario por el que deberá caminar en busca de su propio compromiso. La conversación entre Juancho y el Mono es el inicio de una relación de camaradas, de compañeros de lucha y reflexión política en el contexto de organización del movimiento estudiantil.

Resulta muy importante resaltar que las primeras palabras de la novela *Soñamos que vendrían por el mar*, son usadas precisamente para dejar muy claro quién es el protagonista “Soy Pável, el actor” (*Soñamos*, p. 11), tema recurrente a lo largo de toda la historia y que involucra, también, a los escenarios universitarios: “Sí, soy de la Nacho. Arquitectura” (*Soñamos*, p. 21). En esta novela, más que en la otra, la relación entre Pável y la revolución va

desplazando los escenarios hacia zonas rurales. Con estas breves descripciones, puede concluirse que los escenarios universitarios son espacios asamblearios, académicos y —como veremos más adelante— artísticos, que le ofrecen a Juan Diego Mejía elementos para crearle un contexto específico al movimiento estudiantil al interior de sus novelas:

A veces, cuando iba a las asambleas estudiantiles, pedía la palabra aunque no hablara con los mismos términos de los dirigentes. Pero poco a poco aprendí a decir frases como “Al interior del movimiento estudiantil”, “frigor de la lucha de clases”, “compañeros y compañeras”, “clases dominantes”, “rector títere” y otras cosas que identificaban a los oradores (*Soñamos*, p. 19).

Pável también demuestra un interés real por los procesos asamblearios y de organización, y específicamente por las palabras que identificaban a los oradores. Se expresa así una necesidad de absorber el lenguaje para luego adoptarlo como propio. Por otra parte, muchas de esas palabras se asocian con las movilizaciones estudiantiles descritas en la misma novela, dentro de un escenario de violencia y fragor previo a los anhelos de la revolución armada.

Las anteriores citas nos permiten presentarle al lector el escenario del movimiento estudiantil en el que estuvieron inmersas personas jóvenes y estudiantes en la década de los años setenta. La revolución y el conocimiento del lenguaje y de las ideas revolucionarias resultan ser un elemento que genera identidad hacia una causa y compromiso político. El entorno beligerante de los personajes está presente en las dos novelas y constituye en sus marcos narrativos un elemento central en la construcción del contexto, de ahí que valga la pena analizarlas en este ejercicio de crítica literaria. Complementemos esa revisión con otros dos apartados: revolución y revuelta íntima.

1.6.1. La revolución

Las implicaciones que tiene el uso de la palabra “revolución” desde la perspectiva de Hannah Arendt, se relacionan con la violencia, la cuestión social o la consciencia sobre la desigualdad, la idea de un comienzo y de una libertad descubierta. Al usarla se invoca un vocablo que cambió de connotación en la modernidad gracias a un espíritu revolucionario que le incorporó la idea del retorno. Todas estas implicaciones se manifiestan de diferentes formas en las novelas de Juan Diego Mejía, por lo cual fue necesario buscar una cita que le diera apertura al universo de referencias que subyacen en las dos obras literarias. La revisión de dicho universo se irá haciendo más fuerte a lo largo del desarrollo de esta reflexión crítica. Las citas que serán presentadas a continuación recogen, sobre todo, ese primer encuentro con la violencia. Aún no nos detendremos en la convicción y defensa, incluso armada, de una causa asociada con la justicia social ni en los caminos que ficcionalmente los personajes podrían seguir para materializarla.

La revolución es central en todo este diálogo porque está en el contenido lingüístico de la novela (representada a través de diversos grupos de palabras), pero también en imágenes que con frecuencia están presentes en un segundo plano (casi sin ser nombradas ni descritas). Es el caso de las formas de organización, los ideales de libertad y de reconocimiento, la violencia y, sobre todo, la preocupación política que comparten los personajes y que los impulsa a buscar información y formación, a hacer parte de organizaciones que apoyan movilizaciones, y a asistir a los mítines para hacer protesta social. Juancho, por ejemplo, luego de verse envuelto en un disturbio, regresa a la biblioteca buscando más información, pero también con el deseo de rastrear otros motivos sustanciales que llevarían a las personas a desafiar la muerte:

Como lo había hecho dos años atrás en busca de la novela de Steinbeck, volví a la biblioteca, pero esta vez a tratar de conocer un poquito más de la sustancia que movía al Mono y a

sus compañeros hasta el punto de hacerlos desafiar la muerte como el día del allanamiento de la universidad. A pesar de llevar más de tres años en Economía, esa era mi primera consulta a la sección de política. Tal vez le había dejado demasiada responsabilidad al Mono en lo de mi reeducación y ya era hora de enterarme por mis propios medios de la teoría revolucionaria (*El dedo*, p. 144).

El regreso a la biblioteca sugiere un origen, no únicamente por el lugar en que da comienzo la historia entre Juancho y Claudia, sino porque es el lugar en que aparece la novela de Steinbeck, la que hace pensar al protagonista en el desenlace del personaje que se parece a su hermano. Por otro lado, ese también es un sitio que era frecuentado por el protagonista y que terminó siendo remplazando por los espacios de la revolución. El fragmento habla de la violencia, del desafío a la muerte y de los motivos que llevan a las personas a aceptar ese peligro en razón de una causa, de desafiar de manera violenta a las instituciones. Lo político es mencionado como tema nuclear en la comprensión de la revolución, y ese desconocimiento termina cuestionando el paso por la universidad, los conocimientos, los contenidos, para abrir paso a la necesidad de una autogestión en el aprendizaje de la teoría revolucionaria.

En el caso de Pável, el escenario de la revolución es desarrollado especialmente en zonas rurales, en el camino por el que se esperan las armas, en la idea de combatir en el campo. Si bien es clara la conciencia sobre las labores y la división del trabajo, el personaje no era del todo consciente de lo que significaba tomar las armas para hacer la revolución, no reconocía las implicaciones que trae pisar el territorio y abrazar la incertidumbre de algo que antes era una simple conversación de estudiantes universitarios en una cafetería:

Lo que en realidad me preocupaba no era la cantidad de trabajo que nos esperaba, sino la sensación de que entrábamos en un territorio desconocido que sólo habíamos visitado en sueños y en conversaciones de cafetería.

Todo parecía indicar que ahora las armas, dejarían de ser una simple construcción fantástica de un grupo de estudiantes que jugaban a la guerra (*Soñamos*, p. 50).

La cita es clara al describir el cambio que se percibe en el narrador, ya que este habla desde un presente que ya está en camino. Esta temporalidad es asumida a partir de la decisión recién tomada de ir a esperar las armas. En ese punto se piensa en un pasado en el que no se comprendía del todo el significado de tomar la opción de la revolución violenta. Se trata también una asunción de la realidad, de que en efecto no es ya una fantasía el hecho que la guerra puede tocar el cuerpo propio, porque ya no es un juego. Así las cosas, la guerra deja de ser una idea y se convierte en un hecho cercano y plausible.

1.6.2 La revuelta íntima

Regresando un poco a los postulados de Kristeva, las conclusiones sobre los antecedentes conceptuales coincidieron con Arendt en que la Revolución Francesa convertía al concepto en un fenómeno reciente (que pertenece a la modernidad) y lo distanciaba de sus vertientes semánticas previas. A diferencia de Arendt, Kristeva centra su atención en las siguientes acepciones: el movimiento, como aptitud de despliegue y retorno; el tiempo, como sinónimo del final de un periodo o el nacimiento de uno nuevo; y el espacio, al referirse al lugar en que toma sentido la revuelta. En este último punto no solo se refiere al espacio como territorio, sino también al cuerpo, al hecho de que se acepte que el hombre es valioso por su patrimonio, se hace referencias entonces a un cuerpo imbuido en la lógica de lo falsificable. En el mundo literario, este análisis es expuesto a través de las figuras de Aragon, Sartre y Barthes, de quienes concluye que, en la literatura, las preguntas que exponen estos tres intelectuales, hablan de una resistencia y una rebeldía contra la identidad. De allí que nos hable de la posibilidad de interrogar al propio ser en busca de una aptitud para el retorno.

Todas estas particularidades descritas se pueden ver a lo largo de las novelas de Mejía. La historia de Juancho y Pável, como veremos en el análisis de los personajes, tiende a materializar una dicotomía que los enfrenta a elegir entre la familia (Juancho) o el teatro (Pável), en lugar del camino de la revolución. Traeremos a la discusión dos ejemplos, uno de cada novela, en los que podemos ver parte de las preocupaciones que viven los protagonistas en torno a esa dicotomía, en la que no solo se puede seguir la intención de interrogar su propio ser, sino también un propósito de retorno, una nostalgia por algo más fuerte que la revolución, tal vez su propia revolución interna.

A diferencia de Pável, cuyo caso ya observaremos, Juancho se relaciona con el mundo de la revolución a través de Claudia y del Mono. Con ellos emprende un camino que lo distancia del Gordo (su hermano), un camino que le exige el sacrificio de preferir a la revolución por encima del amor fraternal:

El viaje rompió un proceso en el que sin darme cuenta estaba metido desde cuando conocí al Mono. Al irme con el Gordo para la montaña soltaba la punta de lazo de los maoístas y me dejaba caer en el abismo de la falta de compromiso con una causa todavía confusa y lejana (*El dedo*, p. 240).

Juancho siente que el viaje que emprende recorriendo el camino de la revolución, en lugar de acercarlo a esa causa, lo distancia, lo hace pensar en el Gordo, en el camino y la distancia que ha recorrido y que lo aleja del amor por su familia, reconoce que esa dificultad está presente desde que conoció al Mono, desde que aceptó ese pacto en el que se dejaría llevar por el camino de la revolución sin hacerle muchas preguntas. En la cita se describe un momento en el que un recorrido por la montaña, en el que lleva a su hermano para dejarlo definitivamente, y sacrificarlo en pro de una causa, la misma que se ha convertido en confusa y lejana, empieza a sentir la necesidad de cuestionarse a sí mismo.

Pável, por su parte, desde muy temprano en la novela empieza a vivir esa necesidad de interrogarse. Sin embargo, su dicotomía

no estaba relacionada con la familia sino con el teatro. Luego de su expulsión de la universidad, se ve abocado a seguir el camino por el que vendrían los fierros; su militancia pareciera obligarlo a ir a hacer la revolución y tomar el poder por las armas. A diferencia de Juancho, Pável sí tiene una incursión en “la zona”, un poblado de tierra caliente cercano al mar. En medio de esa experiencia, el protagonista de sostiene conversaciones con diferentes pobladores y viajeros de la región, pero, sobre todo, con los compañeros de la revolución. En el siguiente ejemplo una conversación con Zigorzki se convierte en un punto de inflexión:

—Fresco, Pável. Aunque nosotros no estemos siempre habrá gente con ganas de hacer la revolución.

Tal vez tenía razón. En la época de Camilo Torres debieron pensar que con su muerte se acabaría todo, sin embargo, casi veinte años después ahí estábamos nosotros en las mismas (*Soñamos* p. 246).

Zigorski habla sobre el tiempo, un tiempo cíclico que pareciera no terminar, no cambiar de rumbo, de unas acciones que se mantienen, pero que no tienen la fuerza de cambio que esperaron en su momento, y así se lo hace saber a un compañero de lucha. En esa misma página, Pável continúa pensando en la conversación:

Recordé que al principio era un desconocido para todos y ahora me hablaban como si fuera parte de sus vidas cotidianas. Quién sabe qué pensaban de mí al verme ahí sentado en el mismo bus [...]. No podían saber lo que estaba pensando dentro de mí. La zona se me había agotado y ni siquiera yo sabía en qué momento las cosas empezaron a cambiar de color. El encuentro con Zigorski me había abierto los ojos. Ahora estaba claro que mi regreso a la ciudad y al teatro era cuestión de días (*Soñamos*, pp. 246-247).

Pável se interroga sobre lo que está viviendo, reflexiona sobre lo que comparte con los compañeros de zona, pero centra su atención en sus propios pensamientos. Sin que los otros lo supieran,

Pável se cuestionaba sobre el destino que lo esperaba si seguía el sendero de la revolución hecha por medio de las armas. Esa opción para él se había agotado, la conversación con Zigorski le había abierto una puerta para cuestionar sus acciones llevándolo a la conclusión de que su regreso era inminente.

Las citas presentadas nos permiten dar cuenta de un preámbulo a un universo de *revolución* y *revuelta* que late en las novelas de Juan Diego Mejía. Este acercamiento se hará más detallado en la medida en que recorramos los personajes y símbolos que aparecen al interior de las narraciones. Lo que sí podemos decir, por ahora, es que las cercanías observadas entre *El dedo índice de Mao* y *Soñamos que vendrían por el mar*, no están vinculadas únicamente con el movimiento estudiantil, sino sobre todo con un entramado de significaciones mayor que comunica a la revolución con los procesos políticos, artísticos y culturales de los años setenta desarrollados en Colombia y América Latina. Estos procesos tienen, a su vez, antecedentes en la modernidad. Por otro lado, también vale la pena resaltar el papel de los intelectuales y de los artistas en la circulación de las transformaciones culturales. En lo que a la revolución se refiere, este trabajo hace hincapié en las novelas y en la crítica como los principales aportadores de significación y circulación de esas transformaciones; como hemos visto al principio, ambos tienen sus raíces en la Revolución Francesa.

A modo de idea final para este capítulo podemos resaltar que, en efecto, las novelas se ubican en un contexto histórico y literario de los años setenta. Las ideas anteriormente desarrolladas nos permiten, no solo relacionar ambas novelas en cuanto a lo social, sino también hacer notar que estas comparten sendos indicios de acercamiento con procesos y cánones literarios muy estudiados en los marcos especializados de la literatura en Colombia y el continente: la literatura de la violencia y la de la protesta social. Eso podría facilitar la vinculación de esta experiencia estética con otros autores y otras épocas marcadas, también, por un interés sólido hacia estos temas.

2



Los personajes y la revolución
de Juancho y Pável

Dentro del marco literario colombiano, la relación literatura y revolución ha sido resaltada como tema central por una generación de intelectuales y creadores literarios, cuyas novelas suelen estar situadas en el contexto de la vida universitaria de los años setenta. Su personaje más común es el de un estudiante que se ve involucrado en la idea de la revolución, por lo cual se distancia de sus metas académicas dentro del campus. El objetivo de este apartado es fortalecer la relación que se busca establecer entre las novelas *El dedo índice de Mao* y *Soñamos que vendrían por el mar*, a partir de los postulados de la sociocrítica, la nueva historia social y política, el análisis actancial de los protagonistas y la interpretación de su relación con la revolución.

Inicialmente, indagaremos sobre los personajes, sobre su mundo y su visión de mundo, en especial sobre las dos salidas con desenlaces opuestos. Con ese propósito, los protagonistas, Juancho y Pável, se convierten en nuestro punto de análisis., c Así como la novela es una expresión que tiene relaciones simbólicas con los acontecimientos históricos, los personajes a su vez son aquellos que actúan y se desempeñan en medio de todo ese contexto cultural dando sentido a los símbolos y a las imágenes. Además de cumplir una función tanto en la historia como en la estructura del relato, los personajes son también un reflejo de las diversas estructuras morales que priman en diferentes momentos de la historia. Así las cosas, expondremos las perspectivas de la nueva historia social y política, corriente historiográfica que nos da la posibilidad de proponer un análisis de la relación historia-literatura, en la cual los personajes son vistos como testigos de una serie de acontecimientos históricos, pero ya no como un ejercicio de observación lineal de lo que pasó (concentrado en los acontecimientos políticos), sino desde la posición de aquellos individuos que viven, ven y analizan las contradicciones y cuestionamientos que los llevan a pensar, en este caso, en un camino diferente al de la opción armada dentro de la revolución.

En segundo lugar, el análisis centrará su atención en un modelo actancial en el que Juancho y Pável son considerados destinatarios principales de la acción, es decir, los que actúan en torno

a las acciones de la revolución. En ese sentido, el propósito de este apartado es analizar la estructura de la obra literaria, desde los símbolos, las particularidades propias de los personajes y sus problemas, las independencias y los mensajes producidos por esas interacciones con la cultura y con otros personajes.

2.1 La sociocrítica, el personaje y la nueva historia social y política

Goldmann (1975) considera que el personaje es un reflejo de las estructuras mentales de una época determinada y de diversos grupos sociales, que además cuenta con una evolución artística que busca la realización de unos valores. Esta idea reconoce al personaje en medio de una época y una relación con grupos y comunidades, con sus costumbres y creencias, con un sistema social al que pertenecen o del que se rodean. El aporte de Goldmann amplía el espectro de análisis de las estructuras del relato al añadir esta nueva perspectiva vinculada con los personajes. No obstante, sería Bajtín (1989) quien volvería sobre el carácter específico y ficticio del personaje, cuando plantea que se trata de un individuo socialmente enraizado, que se presenta como portavoz de un grupo social, reflejando su visión de mundo, sin que eso signifique que esté reflejando la visión de mundo del autor. El personaje se convierte entonces en un objeto de estudio distinto en la medida en que a través de él se reconocen nuevos caminos de significación que enriquecen el trabajo del crítico literario con la investigación social, histórica y política.

La perspectiva del personaje como reflejo de un sistema de valores y como individuo enraizado y reconocido socialmente, esto es, como portavoz de grupos sociales, también nos permite acercarnos a la literatura desde la perspectiva de la nueva historia social y política. Esta es una corriente de la historiografía que reflexiona los acontecimientos, ya no desde las élites o la hegemonía sino desde los actores que fueron testigos. Esta corriente propende por una búsqueda activa de la historia bajo la necesidad de ampliar la frontera conceptual de lo político

contrariando aquella otra visión elitista que determinaba el terreno de lo común y lo predominante dentro del cual, supuestamente, opera la política. La nueva historia social y política trata de ampliar el espectro para que los testigos no queden encerrados y silenciados dentro de los límites del *hacer* y del *decir* determinados por los autores políticos. Esto es relevante sobre todo cuando los personajes que representarán roles sociales específicos encarnan a las minorías oprimidas o desean luchar por sus derechos. Es el caso de los universitarios que entran al movimiento estudiantil para defender esos valores y derechos en el marco narrativo de las dos novelas.

Dentro de la historiografía, Rosanvallon (2003) sugirió ampliar esa frontera cambiando el objeto de estudio. Su propuesta sería dejar de estudiar *la política* para empezar a estudiar *lo político*. Según él, de lo que se trata es de:

Hablar del poder y de la ley, del Estado y de la nación, de la igualdad y de la justicia, de la identidad y de la diferencia, de la ciudadanía y de la civilidad, en suma, de todo aquello que constituye la *polis* más allá del campo inmediato de la competencia partidaria por el ejercicio del poder, de la acción gubernamental del día a día y de la vida ordinaria de las instituciones (p. 20).

Lo político se distancia de la política puesto que su interés es el cómo se desarrollan los problemas sociales, cómo se da la gestión de la diversidad propia de una sociedad moderna y cuáles son los límites de los sujetos que la conforman. De esa forma se aleja de los discursos y del manejo de la acción desde el ejercicio de gobierno. Hablar de lo político tiene implícito hablar de la democracia, de las condiciones que se dan para la vida en comunidad, la forma como se establecen esas condiciones, y si son claras y están definidas previamente. Se trata, entonces, de retomar la manera como se han edificado las bases de comprensión de las situaciones sociales en torno a esas tensiones que devienen del ejercicio de la democracia. La lectura de la política que plantea Rosanvallon aporta una resignificación de los actores sociales en los diferentes momentos de la historia. El cambio en el foco

de estudio nos hace dudar sobre la historia conocida y nos invita a indagar mucho más a fondo sobre los alcances de la política y, sobre todo, a darle un sentido distinto a la democracia: ya no la veremos más como un fenómeno estático que funciona igual en todas las sociedades o en todos los momentos, podríamos decir que invita a reconstruir la sociedad como una historia viva para comprenderla.

Las dos novelas escogidas de Juan Diego Mejía están protagonizadas por un individuo enraizado y reconocido socialmente como estudiante, rol que a su vez asumen como actores políticos en medio de unas acciones que denotan inconformismo social y una postura crítica frente al poder. Por supuesto que ese inconformismo expuesto mediante la organización de actividades, la asistencia a asambleas universitarias, pero, sobre todo, la idea de tomar las armas para así llegar al poder, es propio de un discurso y unos valores revolucionarios de los años setenta. Por otra parte, la presencia de la discusión en torno a lo político, al Estado y a la ley, toma postura frente a la desigualdad y la injusticia. Si bien los personajes no pretenden transgredir su carácter ficticio, sí pueden ser tomados como individuos que reflejan unos valores específicos dentro de una época. De esa forma nos permiten acercarnos a lo político desde una visión concentrada en la vida cotidiana que dista mucho de la postura de la historia oficial.

En este mismo sentido, René Rémond (2017) postula la necesidad de un cambio de inquietud en el estudio historiográfico, en el que la historia económica y social se privilegie por encima de la historia de los acontecimientos políticos. Esta postura lo llevó a cambiar la figura del monarca por la figura del Estado y la nación para empezar a estudiar cómo se forma y cuáles son las luchas que se dan en ocasión de un sentir de unidad y emancipación, en las revoluciones y en la democracia, así como en las disputas políticas e ideológicas de determinados momentos de la historia. La nueva historia política busca contribuir a la construcción de una visión más profunda de la realidad para desentrañar las realidades sociales, de esta manera, los regímenes políticos

pierden fuerza como objeto de estudio mientras adquieren mayor atención los observadores o destinatarios de las decisiones que emanan de los portadores del poder.

Lo que plantea Rémond (2017) es que la historia política se convierte en una lectura opuesta a la historia oficial, la de los monarcas y los soberanos, la que destaca la historiografía tradicional. La nueva propuesta marca diferencias en cuanto a la narración oficial que se cuenta desde las decisiones políticas, ya que la historia que los poderosos cuentan es básicamente una mirada superficial a los fenómenos, una historia de la imagen que representan esas decisiones, pero que carece de la observación de la realidad que está en medio, de las causas profundas de esos acontecimientos.. Desde allí critica la labor del historiador y lo desafía para que se pregunte por el sentido de los acontecimientos, lo invita a que los aborde con una actitud interrogativa basada en la búsqueda de explicaciones a fenómenos sociales que cambiaron la forma de ver el mundo. De esa forma se superaría el relato descriptivo y lineal, el relato “insípido” que se queda únicamente con lo que se observa a simple vista, para pasar a reconocer la importancia que tiene la acción de los individuos en torno a las decisiones que los rodean. Desde la perspectiva de Rémond, la nueva historia política reconoce que se ha construido previamente una historia basada en hechos realizados por las minorías gobernantes.

Este panorama historiográfico puede ser observado en las obras literarias en la medida en que hagamos una abstracción a través de la cual imaginemos que los personajes son personas comunes que no hacen parte de la élite que escribe la historia oficial. Por el contrario, podríamos decir que si algún historiador tratara de generar contenido sobre la historia del movimiento estudiantil en los años setenta, seguramente no le interesaría observar la vida cotidiana de un sujeto que aparentemente carece de relevancia social y política. Allí, al interior de la vida de este tipo de personaje, se presentan las contradicciones que emanan de una perspectiva íntima y personal, de una visión de mundo que cuestiona constantemente todo. En el caso de los

dos protagonistas de Mejía, esa tensión interna les hace dudar entre alejarse o acercarse al ideal revolucionario (asociado a la violencia y a las armas), porque al otro lado está la vida con la familia o con el teatro. Esta sería entonces una historia de hechos menores enriquecida por matices de cotidianidad, su eje sería el miedo a perder la vida o la libertad por una causa. Poner el foco interpretativo en ese punto ayuda a encontrarle no solo un sentido a los acontecimientos, sino también a cuestionar y a poner en duda el camino elegido para lograr un bienestar social por medio de las diferentes formas de lucha. Ese es un asunto de *lo político*, desde una persona del común, que merece ser analizado, así como en su tiempo fueron historiadadas las vidas, obras y decisiones de los monarcas.

Las dos novelas se preguntan por el sentido de la revolución; los acontecimientos que la rodean son abordados desde la visión del universitario. Desde sus roles como eslabón en la base revolucionaria, ambos estudiantes piensan y cuestionan esos acontecimientos con la pretensión de buscar explicaciones al fenómeno que justifica la violencia, elemento que parece necesario para que la revolución se haga. Eso indica que los dos personajes son testigos y pueden ser leídos como tal en una historia que pretenda interpretar al movimiento estudiantil de los años setenta. Otro punto importante que proponemos para la asociación de las novelas con la nueva historia social y política, se refiere a que estas no son unos relatos afirmativos ni lineales de los años setenta, ni de la función de los estudiantes universitarios en el ideario revolucionario, ya que no ubican su atención en el proceso de acercamiento a los discursos propios del movimiento estudiantil de la época, sino que hacen hincapié en esa dimensión personal e íntima de Juancho y Pável, otorgándoles una relevancia mayor a esas acciones que cuestionan el ideal de las armas en el discurso de la revolución.

Como veremos, a pesar del deseo que manifiestan por un retorno a la familia o al teatro, los protagonistas no son indiferentes a las cuestiones políticas de la época. Para ellos estas cuestiones representan un eje de relación con otros personajes y con su

entorno, con sus valores, su lenguaje y sus amigos. Así mismo, determinan las posturas sobre los valores revolucionarios porque han servido como destinadores que, en un caso, señalan el camino con un dedo índice; y, en el otro, indican que el destino está hacia el mar en donde esperan que lleguen las armas.

Creemos que para llegar al modelo se hace necesario recorrer la relación entre los diferentes personajes y desentrañar de sus cercanías, sus sentidos sobre la idea de revolución y la manera como su postura se va transformando en una revuelta íntima. Comenzaremos describiendo a los protagonistas, conoceremos quiénes son, cuáles son sus características y cuál es su relación con la revolución. En segundo lugar, estudiaremos a los personajes que identificamos en la función de oposición, es decir, a aquellos representantes de la tensión que más los alejan de su deseo, el Mono y Nacho, quienes fueron los mentores de los protagonistas, amigos con quienes aprendieron y se acompañaron en el ideal revolucionario. Por último, aparecerá un apartado un tanto breve, pero relevante dedicado a observar a los ayudantes (Claudia y Hernando), personajes catalizadores que facilitaron la carga de la dicotomía y que cumplieron la función de ayudar a los protagonistas a encontrar el camino hacia su revuelta íntima.

2.2 Juancho y Pável

Como protagonistas y actantes principales de las novelas *El dedo índice de Mao* y *Soñamos que vendrían por el mar*, Juancho y Pável son, además, la principal evidencia de una transformación que va de la intención de participar en la revolución hacia la consolidación de una revuelta íntima. En este apartado, analizaremos sus características para identificar, en especial, la manera como se origina su aprendizaje de los códigos lingüísticos que sirven para expresar la revolución. Esto servirá para observar la transformación de los personajes a lo largo del relato.

Para empezar, sabemos que ellos comparten el hecho de ser jóvenes estudiantes de universidad pública, específicamente en la

ciudad de Medellín y durante los años setenta. *Más allá de esa similitud y de su relación con la revolución, con la familia y con el teatro*, hay que decir que ellos mismos son los narradores en ambos relatos. Ellos son quienes describen su entorno y presentan sus propios diálogos con otros personajes. Otro aspecto de la narración es que van descubriendo la historia en la medida en que la viven; de esa forma producen sobre el lector una sensación de incertidumbre sobre el futuro, sobre todo cuando este puede tener relación con el camino de la revolución. El titubeo de incertidumbre afecta su propia vida de manera trascendental porque suele cuestionarlos ante la posibilidad de no volver a ver a sus seres queridos o dejar de hacer sus actividades predilectas, es decir, los enfrenta con la opción de dejar su hogar y de alejarse de su familia (Juancho, en *El dedo*) o del teatro (Pável en *Soñamos*). En resumen, la historia de Juancho y Pável es una que va descubriendo la relación de deseo entre los protagonistas y la familia y el teatro. Tanto Juancho como Pável tienen un inicio en la revolución dentro de sus propias narraciones, si bien, existen diferencias en la forma en que se va dando esa cercanía, los personajes comparten similitudes en sus orígenes y entornos.

Juancho es un estudiante universitario en los años setenta en la ciudad de Medellín, vive con su familia en un barrio de clase media: “Desde aquí se escuchan las campanas de las iglesias de dos barrios entre los que hemos vivido casi toda la vida, uno de obreros, otro de aristócratas” (*El dedo*, p. 14). Desde esa ubicación de clase media, en los inicios de la novela se mostraba desinteresado con la revolución:

A mí no me interesaba salvar el mundo ni ser un gran dirigente de multitudes, me atraían otras cosas como la música de esos momentos, la forma como se vestían los activistas, mochilas arhuacas para las mujeres, y los hombres con botas ecuatorianas acolchonadas desde los tobillos hasta media pierna. Esa moda de las botas la trajo el Pastuso y las vendían en todas las cafeterías. Cuando compré las mías, de inmediato me empecé a sentirme un poco militante [...]. En realidad, más que la revolución y esas cosas, me interesaba conocer a Claudia (*El dedo*, pp. 24-25).

Como vemos, en los inicios de la novela Juancho no se muestra muy atraído por la revolución, pero sí por algunos elementos que la rodeaban: la música, la forma de vestir, las mochilas y las botas. En complemento, toma distancia de la idea de salvar al mundo y de ser un dirigente de multitudes. Siente gusto por la cultura que se vive en la universidad, pero su principal razón para asistir allí es la atracción que siente hacia su compañera Claudia, quien, como veremos más adelante, no cumple únicamente ese rol de excusa que lo acerca a la revolución. Por el momento diremos de este personaje que es un motivo de Juancho para asistir a los debates ideológicos en la universidad. Por otra parte, al desinterés inicial del protagonista hacia el proceso revolucionario se sumaba un sentimiento de extrañeza:

Pero había algo extraño en esos asuntos de la revolución pues siempre terminaba involucrado en ellos sin quererlo. Ese día, por ejemplo, creí que iba a ver a Claudia a la salida de alguna de sus clases de la mañana [...]. Acababa de perder un día dando vueltas y vueltas por toda la universidad buscando otra vez a Claudia. Por la tarde me encontré con el mono y acepté su invitación a la conferencia (*El dedo*, p. 47).

El personaje piensa que estos acontecimientos son raros, poco usuales, porque como serie de casualidades terminaban involucrándolo con actividades revolucionarias. Esta invitación al sindicato de Empaques, por ejemplo, fue aceptada como forma de no pensar en Claudia: “yo estaba listo para aceptar toda esa patraña con tal de no seguir pensando en la desaparición tempestiva de Claudia” (p. 48). En sus inicios, la revolución era para Juancho una actividad en la que podía participar como espectador. Con el paso del tiempo se va involucrando cada vez más en la medida en que también se va acercando a Claudia y al Mono: a ella gracias a la atracción y la relación afectiva que se va formando; al Mono, como su amigo y mentor en la revolución. En la medida en que se hacen más estrechos estos lazos se van reduciendo las distancias con la revolución: Juancho asiste a más manifestaciones, homenajes y asambleas, y en todos los casos en compañía de Claudia o del Mono. Veamos un ejemplo:

La manifestación fue un homenaje a la resistencia de Vietnam, había gente de todas las tendencias pero los maoístas éramos la mayoría, dijo el Mono en la cafetería de Derecho medio vacía [...]. Tres estudiantes hablaban en voz baja como conspirando. Sólo yo me interesé por su testimonio, Decime cómo estaba Claudia, le dije. El Mono siguió hablando de los gritos, las pancartas de saludo a Hochiminh, a Mao y a otros hombres más latinoamericanos que nada me decían, casi todos eran mártires de esta revolución nuestra todavía incomprensible para mí [...]. Tranquilo, Juancho, me dijo, Podés encargarte de ese frente si querés. Inclusive me invitó al sindicato esa noche porque iban a formar brigadas para pintar consignas en los muros y con seguridad Claudia iría (*El dedo*, p. 64).

Otro punto en la relación de nuestro protagonista con la revolución es, precisamente, la incomprensión que denota Juancho durante varias actividades de manifestación política en contraste con el interés por Claudia que se sigue haciendo más fuerte. Algo que merece ser resaltado del fragmento anterior es que empieza a hablar de la muerte como parte del camino del revolucionario: la relación de la muerte o la desaparición, heroica, del mártir recordado por todos. En seguida, Juancho pregunta al Mono sobre si Claudia es maoísta, y él le responde que fue novia de uno de los “nuestros”. Como sigue con dudas sobre la soltería de Claudia, asiste al sindicato para encontrarse con el Mono, quien lo recibe con esta pregunta: “¿Ya comiste, Juancho?, me dijo, Recordá que ésta puede ser la última comida en varios días. Sonriendo me explicó los peligros de caer en manos de la policía esa noche. Claudia era más valiente que yo” (*El dedo*, p. 65). Es interesante observar cómo reconoce el valor de Claudia; además, ante la inminencia de los hechos refuerza su conciencia de que la revolución puede dañarlo, de que la revolución también le pide sacrificarse y asumir peligros por la causa.

Durante la narración, Juancho también va mostrando distancias con algunas actuaciones de los maoístas revolucionarios de la universidad; se fija en la manera como hablan, en cómo mueven las manos en los discursos, cómo se acomodan en las tribunas e, incluso, hasta en el tipo de mujeres que los acompañan. Otra

manifestación de distancia que demuestra Juancho es hacia el ejercicio de la violencia; lo expresa al alejarse de disturbios y actos violentos. El Mono luego le cuenta sobre su experiencia durante los disturbios, pero Juancho, al pensar en la revolución y los maoístas, comparte con Claudia la consideración de que todos son iguales.

La actitud de Juancho frente a la revolución cambió en un momento en el que se sintió cansado y buscaba ocuparse en asuntos diferentes a los académicos de la universidad:

Por primera vez yo tenía ganas de salir a paro. No se lo dije al Mono pero quería un descanso para leer, caminar con Claudia por los bosquesitos de Sabaneta, ir a cine, olvidarme de la hospitalización del Gordo, por eso cuando él me dijo, Juanchito, hermano, hoy tenemos que sacar a pelear a toda la universidad, yo estuve listo para cumplir sus órdenes (*El dedo*, p. 137).

Sin decirle al Mono, quería un paro para distraerse y olvidarse, principalmente, de la hospitalización del Gordo; además, deseaba tiempo para compartir con Claudia. Por eso se pone a disposición de su amigo y mentor en la revolución y el camino de Mao, recibe órdenes que espera cumplir. Este apartado de la historia inicia cuando Juancho conoce al novio de su hermana, lo llama “Esquirol” por hacer parte de los grupos de las sedes de afuera de la ciudad universitaria que querían volver a clases y votar en contra del paro en la asamblea de estudiantes, poniendo en peligro sus planes de vacaciones. Por esa razón estaba tan dispuesto a seguir las instrucciones de su mentor:

Todavía no podemos dejar que voten, me dijo el Mono, Esto está lleno de cavernas. Debíamos prolongar las discusiones, interponer mociones de toda clase [...], cualquier cosa para aburrir a los bullosos del No paro y hacerlos desistir. Hacia el mediodía votamos y el resultado fue casi un empate pero cada bando reclamó el triunfo. Entonces debíamos sellarlo con una demostración de fuerza y se organizó una gran marcha para recorrer toda la universidad como símbolo de la decisión mayoritaria de la asamblea (*El dedo*, p. 139).

Siguiendo las disposiciones del Mono, vemos que Juancho participó activamente de las acciones a favor del paro en la universidad, así aprobó las dilaciones al momento de la votación de la asamblea, para luego estar en la marcha (en favor del paro y en contra de los bullosos entre los que estaba el novio de su hermana). De esta manera, el protagonista de *El dedo índice de Mao* se sintió parte de una causa a partir de su relación con Claudia y con el Mono, con sus amigos y compañeros. Pero este sentirse parte de algo a través de los otros no tiene que ver solamente con la revolución sino también con la universidad.

Por su parte, la historia de Pável es un tanto diferente, él también está en la universidad, pero desde un inicio se presenta a partir de su vínculo con el arte: “Soy Pável, el actor” (*Soñamos*, p. 11). Se trata de un férreo representante de los valores revolucionarios de los años 70, pero en el fondo también es un crítico de algunos detalles de la revolución. La historia de Pável inicia con una descripción de las primeras imágenes de lo que conoceremos como “la zona”, aquel territorio alejado y tropical en el que ansían el sueño de lo que llegará por el mar. Parece un marco de exceso de la revolución, una excentricidad:

Alejandro [...]. Ese fue nuestro primer encuentro. Él llegaba a reforzar el frente del Caribe cuando ni siquiera le salía bigote. — ¿Cuántos años tenés, pelao? —Quince. — ¿Quince? — Bueno, digo, ya casi los cumplo. Me pareció una extravagancia más de la revolución y por eso no la comenté en voz alta. Hice bien, pues Rolando dijo que Nacho era un ejemplo para los niños de Colombia. —Para los jóvenes —lo corrigió Nacho, y nos hizo reír en coro (*Soñamos*, p. 11).

Pável hablaba con un joven adolescente de quince años, quien había llegado como refuerzo de un frente, al verlo tan joven, decide preguntarle por su edad y ante la respuesta se sorprende y reconoce un sinsabor por la revolución que recibe menores de edad. Sin embargo, tampoco quiere manifestarlo a sus compañeros de lucha, menos cuando uno de ellos reconoce en Nacho un ejemplo. El inicio de la novela nos permite ver que Pável tiene un vínculo muy fuerte con la actuación, además de ese

otro compromiso adquirido con la revolución, desde el cual, a lo largo de la historia, va revelando tanto sus diferencias como sus principales convicciones.

Como ya se dijo, la historia de Pável no inicia en la universidad propiamente. En el primer capítulo observamos descripciones de un territorio en el que se encontraba el frente Caribe. Ninguno de los personajes que conformaban ese frente tenía entrenamiento militar, eran jóvenes que estaban esperando el momento en que llegarían las armas, soñaban y especulaban con ese día. Sin embargo, reconocían que ante la espera de la noticia de las armas su labor seguía siendo tan solo una especulación: “Hasta ahora éramos apenas ideología y ganas” (*Soñamos*, p. 13). En otras palabras, el narrador cuenta cómo en ese frente la mayoría de militantes eran estudiantes universitarios que no tenían conocimiento ni destrezas para la guerra, sus acciones diarias eran discusiones y preguntas constantes sobre el actuar y la espera. Este apartado también nos permite relacionar el universo de *Soñamos que vendrían por el mar* con el de *El dedo índice de Mao* a partir de su relación con los años setenta. Por este contexto, por el tema general y por las tensiones internas de los protagonistas, se percibe una cercanía entre las dos novelas, pero la diferencia principal radica en que *Soñamos* narra la historia de un joven universitario que sí tomó el camino del monte y de la guerra. Por ello, vale la pena preguntarnos cómo llegó Pável a la revolución.

Uno de los primeros apartes que describe el camino del protagonista, por supuesto, en relación con el teatro, es también la idea del héroe. Más que como personificación del heroísmo, propio del mártir de la revolución, aquella idea está vinculada con el oficio de representar a otros:

Yo iba por la gloria. Había hecho teatro en Medellín durante casi cinco años con varios grupos y pensé que ya era hora de ser un héroe de verdad. Empecé actuando en la Nacional mientras estudiaba Arquitectura. Después actué en las calles, cuando me di cuenta de que la vida estaba rejas afuera de esa

especie de finca ubicada a orillas de la autopista en donde aprendía a hacer casitas con hojas de balso. Pensaba en la revolución mientras dibujaba planos y oía a los profesores hablar del espacio en todas las versiones posibles. Por las noches ensayaba teatro con Jairo Aníbal Niño y así me gustó el oficio de representar a otros (*Soñamos*, p. 19).

Es claro que antes de ser revolucionario, Pável era un actor, uno con experiencia, puesto que habla refiriéndose a su pasado en la universidad, a los lugares poco convencionales en los que actuaba, actividad que lo llevó por su cuenta a ver un mundo más allá de su casa y de su entorno. Un elemento que vale la pena resaltar, es que es en este apartado en el que se observa esa constante relación entre el teatro y la revolución. Esto complementa la idea de que el nombre del protagonista no es su nombre de pila, siempre se presenta bajo el seudónimo de “Pável” que, curiosamente, corresponde a algunos políticos e ideólogos de la revolución rusa.

Siguiendo en el marco del teatro, al inicio de la novela aparece enunciada la presencia del escritor Jairo Aníbal Niño. Al parecer, este escritor colombiano tiene gran influencia al interior de la historia y aporta un recurso muy rico en la medida en que son las obras de este artista las que marcan el inicio de la vida de Pável en la actuación. Incluso aparece en la historia del protagonista en el grupo de teatro de la universidad: hace parte de los ensayos hasta bien entrada la noche y actúa en la obra *La masacre de Santa Bárbara*, del propio Jairo Aníbal. Gracias a ese papel, el personaje se da cuenta de su vocación: “sentí con claridad que actuar era lo mío” (*Soñamos*, p. 19).

La mención a Jairo Aníbal Niño, como personaje en la novela que influye en la vida de Pável sugiere, además, una cercanía entre el protagonista y la revolución, pero es una relación que pareciera fraguarse en torno al teatro, a la representación de otros, pero no únicamente en las tablas o en los escenarios, sino también en asambleas y actividades políticas. Pável escucha atentamente a los dirigentes sobre todo para aprender y utilizar los

términos que ellos usan para hablarle a las masas, esa mirada parece darle continuidad a su fascinación y reconocimiento por el teatro.

Este inicio habla de escenarios de asambleas estudiantiles propias de las manifestaciones sociales nutridas, principalmente, por universitarios. Curiosamente, se ven las mismas asambleas que ya han sido mencionadas por Juancho en la otra novela. Encontramos en esta reiteración un recurso de las dos obras, que se emplea para dar contexto a las vivencias de los personajes. En el caso de Juancho (luego de una primera etapa de desgano) sí se nota un interés de participación, sobre todo porque quiere aprender la oratoria de la revolución; ahí radica su interés como escucha. Aunque es de resaltar esa cercanía con la revolución, en el caso de Pável es importante hacer hincapié en que su gusto e interés estaba concentrado en el teatro. Por eso su relación con el movimiento estudiantil y con las manifestaciones públicas de las asambleas estaba mediado por la presentación de obras teatrales. La participación en esas obras fue la causa de la expulsión y la censura que afectaron a los actores-estudiantes. Por otro lado, es allí, en una obra, en donde el personaje es bautizado como Pável:

Montamos *La madre*, de Gorki, y Jairo Aníbal me dio el papel de Pável Vlasov. Era una obra muy fuerte que me marcó mucho. Hablaba del heroísmo de una mujer que se vuelve revolucionaria por seguir a su hijo Pável, que es un activista obrero, y muere sacrificada en una manifestación contra el zarismo (*Soñamos*, p. 20).

La obra que se resalta en la cita, es un punto de inflexión en la historia de Pável, ya que al ser una propuesta artística contestataria era abiertamente rechazada por las directivas de la universidad. Su aparición también introduce la explicación del apelativo que adquiere para ser reconocido dentro del movimiento estudiantil; así se prepara para una caracterización que construyó a partir del argumento de la obra *La madre*: “Me conseguí un gabán peludo, parecido a los que usaban en la Rusia del siglo

XIX y me dejé crecer la barba. Me sentía a gusto andando por Junín con mi abrigo de ruso” (*Soñamos*, p. 20), Este abrigo lo ayuda a tener reconocimiento, a ser visible al interior, no solo de la universidad sino también del movimiento estudiantil.

La gente empezó a identificarme por mi atuendo. “Soy Pável, el actor”, decía en voz alta en cualquier parte sin miedo, en ese tiempo en que todo era posible. Pero los que me conocían me seguían llamando por mi nombre, como si me quisieran decir que Pável era un nombre de teatro y no de la vida real. No me importaba (*Soñamos*, p. 20).

Su identidad cambia en la universidad, deja de ser el que era llamado por su nombre de pila, un nombre que no menciona a lo largo de toda la novela, adoptando el apodo de Pável y el oficio de actor, y dejando atrás su rol como estudiante “de Arquitectura de la Nacho”. Se hace llamar por todos “el actor” desde el momento en que usa el gabán negro y la barba. Todo esto a pesar de que sus conocidos lo seguían llamando por su nombre, como un recordatorio para que se mantuviera en la vida real y no en la del actor, algo que en efecto no le importaba. En esa preminencia del teatro también recalca con frecuencia que su gusto era mayor por el teatro que por la revolución: “A mí me gustaba hacer teatro y también participar en las asambleas estudiantiles, en las marchas que se tomaban la ciudad, en las conversaciones de media noche en los cafés del centro, pero creía en la independencia del artista” (*Soñamos*, p. 22).

Mientras transcurren los días entre el teatro y la universidad, Pável sigue asistiendo a los ensayos de teatro en la Universidad de Antioquia y a sus clases de Arquitectura en la Universidad Nacional. También asiste a las asambleas, le gusta estar en medio de los estudiantes y escuchar los discursos, con la particularidad que siempre viste su gabán y mantiene su barba, lo que le otorga reconocimiento entre los miembros del movimiento estudiantil. Como consecuencia, debe asumir tareas de agitación. Su imagen grande y protegida producía temor en los que estaban en contra del paro, le tenían miedo porque les gritaba. Sin embargo, el protagonista reconocía: “Era pura imagen. Y esa idea que la

gente tenía de mí se me fue haciendo real. Mi barba amarilla, el abrigo negro, estos ojos de colores indefinidos, suficiente para que pensarán que yo era una especie de Rasputín criollo” (*Soñamos*, p. 22).

En este punto, nos permitiremos recordar que la novela no inicia con un Pável universitario, por lo que se presentan saltos temporales a lo largo de la narración. Mediante este recurso, el protagonista señala el momento de inflexión que lo llevó a tomar la decisión de irse a “la zona”. Describe el acontecer de unas votaciones en favor del paro, en el marco de las cuales él mismo expresa que: “Había llegado la hora de representar al personaje del dirigente activo” (*Soñamos*, p. 23). Debido a ello, toma la palabra dentro de la asamblea, luego de que el presidente increpara a los líderes para pedir listas de todos los estudiantes. Los demás lo miraron a él esperando su respuesta: “Fue Pável Vlasov, no yo, el que habló después: –Allá vamos” (*Soñamos*, p. 23). Detrás de Pável salieron decenas de personas descocidas, “seguían a mi gabán, yo sólo iba dentro de él. Obedecía órdenes interiores” (*Soñamos*, p. 23). Lo siguen hasta el lugar en que obtienen por la fuerza los listados, todos siguiendo al hombre del abrigo que lo condujo a través de puertas y pasillos de varios pisos de la universidad; decenas de personas lo seguían cuando, también por la fuerza, logra subir al tejado, cambiar la bandera de la universidad por un trapo. Ahí “debería terminar la obra. Pero era la vida real” (*Soñamos*, p. 25). Alguien le tomó una fotografía que salió en un periódico llamado *El Colombiano* al día siguiente. Las directivas de las universidades deciden expulsarlo luego de reconocerlo en las fotografías “Era hora de cambiar de Rumbo” (*Soñamos*, p. 26). Este es el punto de inflexión en el que Pável decide tomar el camino que lo lleva a esperar las armas que vendrían por el mar. Su expulsión de la universidad es la causa. Este hecho lo distancia de la arquitectura, del campus y de las asambleas, pero no del arte: Pável no dejará su deseo por buscar y vivir el teatro.

Hasta el momento podemos advertir sobre el inicio de la relación de los personajes con la revolución, la descripción de las

circunstancias en que se iban acercando sus vidas al movimiento estudiantil y al discurso revolucionario. Se evidencia un acercamiento diferente con el mundo de las asambleas y los maoístas. Por una parte, uno de los personajes se involucra con la revolución en la medida que se va acercando a Claudia; por el otro, la participación se da como una oportunidad para representar al dirigente activo a través de una actuación que desemboca en su expulsión de la universidad. En otras palabras, hemos hablado únicamente de cómo inicia esa destinación que ejerce la revolución sobre los personajes, esa que les indica el camino hacia el monte o hacia el mar.

2.3 El Mono y Nacho

Corresponde ahora hablar del Mono y de Nacho, personajes que —como ya se anunció en el apartado anterior— son los mentores en la revolución de los protagonistas, aquellos que los dirigen, los forman y los acompañan por el camino ideal que deben recorrer los verdaderos comprometidos con la causa. Podemos anticipar de estos personajes que nunca son vistos con ojos de enemistad ni de distancia por los protagonistas, por el contrario, son acompañantes de camino, compañeros y camaradas, amigos. Es necesario tener en cuenta este hecho, ya que la opinión y la forma de pensar de estos personajes tienen gran influencia sobre los protagonistas, a pesar de tener la función de oponerse al deseo que se va haciendo evidente en la medida que transcurre la historia. Si bien, ellos son conscientes de la fuerza que tiene el Gordo y el teatro en la visión de mundo de Juancho y de Pável, respectivamente, siempre recuerdan y refuerzan la idea de que el camino de la revolución es dejarlo todo atrás (la familia, la universidad y otros anhelos “pequeño-burgueses”).

Raúl o el Mono, sobrenombre con el que reconocemos al personaje a lo largo de toda la narración, es amigo y compañero de estudios de Juancho, su origen es campesino, es oriundo de las montañas. Su amistad en la universidad es fuerte, no hablan únicamente de asuntos de asambleas y maoísmo, también se apoyan en temas personales. Un ejemplo es la ayuda que Juancho recibe

del Mono para conocer a Claudia (*El dedo*, p. 19). La causa por la cual se conocieron los dos amigos fue una pregunta por la ubicación de un bloque de la universidad:

Creí que era un celador a punto de terminar su turno de vigilancia, pues iba enruanado y se le veía el sueño en la cara. Caminaba como si conociera al dedillo esa geografía de corredores, escaleras, corredores oscuros [...]. Debe ser el *cela* de la noche, pensé, pero cuando llegué al salón lo vi entrar, pasó frente a mí y se sentó en una de las sillas de atrás (*El dedo*, p. 22).

El aspecto del Mono no era únicamente lo que lo diferenciaba de los demás, puesto que, además de sus botas ecuatorianas y de los sarpes bordados por indígenas, usaba esa marca de presentación “para espantar a troskistas y mamertos”, porque no le gustaba que se le acercaran “a hablarle pendejadas”. También era un hombre muy callado, “como todos los nacidos en su vereda de Carolina del Príncipe” (*El dedo*, p. 22). El Mono estaba hecho a la medida de una familia montañera, de padres grandes y robustos, una familia numerosa en una finca pequeña, con pocos animales; asistía a una escuela en el pueblo a la que iba con sus hermanos después de ordeñar. De hecho, cuando Juancho veía al Mono pensaba en el olor de las vacas y de la cocina de leña, su pinta de vaquero mexicano era famosa en toda la universidad, hasta los profesores le tenían miedo desde los primeros semestres. La universidad era la casa del Mono, desayunaba y almorzaba en las cafeterías, tomaba la siesta debajo de los árboles, se cepillaba y hacía su aseo personal en los baños de la Facultad, “sólo le faltaba dormir en los corredores para ser un habitante de tiempo completo de esa réplica de ciudad en donde todo el mundo está de paso” (*El dedo*, p. 24).

La amistad entre el Mono y Juancho se concreta en una clase de Economía cuando le toca hablar a Juancho: “En esos primeros instantes se selló un contrato entre nosotros consistente en que él me guiaría por el camino de la revolución y yo me dejaría llevar sin hacer muchas preguntas” (*El dedo*, p. 24). El Mono se dirige a Juancho en un tono diferente al que usa con los demás. Este es

un gesto de acercamiento que el protagonista comprende como amistoso porque revierte un ademán, la frente fruncida, que le da un aire rudo y duro. El Mono es entonces el mentor de Juancho en la revolución, el que se había comprometido a guiarlo y a prepararlo, a enseñarle sobre marxismo y maoísmo, sobre la revolución, y sobre su papel en ella y en el movimiento estudiantil.

El Mono también es un puente de comunicación con otros maoístas y, ante las circunstancias que se van dando en el camino de la revolución, termina siendo una figura vinculada con el peligro. Así sucede durante la primera participación de Juancho en las brigadas para pintar consignas en los muros, actividad a la que asistía por su atracción por Claudia y su amistad con el Mono. En ese punto, Juancho lo llama “mi director espiritual en asuntos de la revolución” (*El dedo*, p. 65). Este director espiritual también lo ayuda a relacionarse con otros mediante sus influencias, así es como conoce a Maru, Rubi, Alfonso, Edgardo, Jairo Ospina, Federico e, incluso, a la ex pareja de Claudia. A estos personajes, sobre todo a los que están más vinculados con el maoísmo, Juancho les miraba los dedos índices. Solía comparar sus características, resaltando las cicatrices del dedo índice del Mono, en ellas rastrea memorias de las cortadas con machetes y alambres de su finca (*El dedo*, pp. 78-80). Juancho consideraba que el Mono era un hombre un poco tímido en sus movimientos, y sentía que debía aprender mucho de la gente de la ciudad, ya que le pesaba su vida antes de la universidad. Esa vida formaba una especie de distancia y de tedio que lo enfrentaba a su pasado en la finca familiar de Carolina del Príncipe: “No te imaginás, Juancho, la aburrición de vivir rodeado de gente acostumbrada a ver el mismo árbol y la misma montaña toda la vida” (*El dedo*, p. 80).

El Mono es en la vida de Juancho el mentor que le recuerda todo el tiempo que el camino de la revolución (batallar en el monte) está lejos de todo porque dar ese paso implica dejar su pasado. Esas palabras abocan en Juancho preocupación y peligro, sentimientos que parece compartir con el Mono, pero de formas

diferentes. En una conversación que sostienen sobre la región cercana al río Magdalena encontramos esas visiones de mundo:

El Magdalena Medio siempre me sonó a territorio peligroso. Su nombre me atraía desde mucho antes de la partida del Crespo y su amigo. Cuando ellos se fueron, los imaginé recorriendo las calles de tierra seca de los pueblitos cercanos al río, vestidos con camisetas sin mangas, con gorras de maoísta y mochilas jipi. Desde las ventanas la gente los veía pasar y las señoras pensaban que se trataba de actores de la televisión [...]. ¿Y éstos qué es lo que quieren? (*El dedo*, p. 106).

Juancho teme a pesar de sentirse atraído por El Magdalena Medio, su idea es la de unos extranjeros y exóticos sujetos en una zona cálida del país, con vestidos llamativos en medio de un pueblo que no los entiende. Por su parte, el Mono recuerda el peligro y pone la atención en lo malo que podría pasar: “Mientras tanto los rumores volaban por la región, Esa zona se va a volver mierda, me dijo el Mono mientras se fumaba un cigarrillo en la cafetería de artes” (*El dedo*, p. 106). El Mono también averiguaba por el Magdalena Medio puesto que también tenía interés en dar el paso. Sin embargo, para él:

Es un viaje al pasado, Juanchito, insistía cuando yo le ponía el tema. No me cabe en la cabeza, no me veo otra vez caminando monte, decía. Para cualquiera todo podría parecer una aventura, pero para él, volver al campo, sería entrar en una casa abandonada. Además le preocupaba mucho el peligro en el que se estaban los dos jipis (*El dedo*, pp. 106-107).

Para el Mono, el Magdalena Medio era sinónimo de volver a su vida pasada en el campo. Él no quería caminar en el monte de nuevo, lo que para otros era una aventura para él era un retorno. Además, este personaje sigue preocupado por el peligro que viven quienes ya han dado el paso hacia la acción. Esas dos formas de ver el monte se contraponen y distancian a Juancho y al Mono, ya que los motivos que los unen a la revolución son muy distintos: “Vos no te tenés que ir si no querés, Mono, pero cuando lo miré a los ojos vi que se le había formado otra vez la

culebra en la frente, entonces decidí terminar esa conversación tensa, Ya es hora de la clase de historia, le dije, Sí, tenés razón, vamos” (*El dedo*, p. 111).

Otro punto que también es contradictorio entre Juancho y el Mono reside en la diferencia de afectividad que tienen hacia la familia. A lo largo de la novela, Juancho le da una gran importancia a su hermano y a su familia, desde ese interés increpa al Mono: “¿Vos no pensás que tu familia te necesita? [...]. Me dijo que hasta ahora nunca lo había necesitado y a él tampoco le hacía falta ver a papá y a hermanos ordeñar vacas y echar azadón en la tierra” (*El dedo*, p. 121). Para el Mono la familia no era algo que quisiera más que a la revolución. Sentía que no hacía parte de ellos y por eso volver al monte le resultaba tan problemático. Por parte de Juancho, la idea de ir a un territorio a propagar la revolución se le hacía cada vez más distante justamente por asuntos de familia: “Desde la muerte de mi papá venía hablándole mucho de mi responsabilidad con la familia y él nunca me constataba algo serio, esta vez tampoco lo hizo, Te invito a una cerveza, dijo y se levantó (*El dedo*, p. 121).

Además de evadir el tema de la familia, el Mono también empezó a cambiar de actitud y de comportamiento cuando se acercaba su viaje: “Era como si la mente se le hubiera ido y sólo le faltara emborrachar su cuerpo antes de subirse a un bus y despedirse para siempre” (*El dedo*, p. 199). Esta transformación es un proceso de tensión que Juancho ve en su amigo, mientras piensa en que tal vez él sentía ganas de tirar la toalla y cambiar de vida, “como lo habían hecho muchos de los maoístas más prestigiosos que terminaron mareándose a la revolución” (*El dedo*, p. 199). A través de esta contradicción el narrador se refiere especialmente al caso del Turco, un sujeto que estudiaba en la universidad pero terminó en el Ministerio del Trabajo. Esa indecisión se manifiesta en el Mono porque planea una borrachera antes del viaje, mientras hace los trámites de cancelación de la universidad.

Antes de irse y a manera de despedida, el Mono le habla a Juancho: “Vos tenés que cuidar a tu hermano, Juanchito, me había dicho como para calmarme cuando se dio cuenta de mi tristeza. Ésa era mi misión” (*El dedo*, p. 207). Él ya no quería ejercer más como el orientador político, no quería seguir siendo más el opositor de los deseos de Juancho, estaba pensando únicamente en lo que le faltaba por hacer antes de irse, en especial, en la borrachera con la que intentaría borrar el kilometraje y quedar en un estado parecido a la idiotez. El viaje del Mono afecta a Juancho y a Claudia, quienes, luego de averiguar sobre la suerte de su amigo, se enteran de que el destino al que fue enviado era la casa del enemigo. Eso suma para ellos, en el recuerdo, una sensación de vacío (por convertirse en el pasado del Mono) y un gran sinsabor hacia el partido y hacia el camino de la revolución.

En *Soñamos que vendrían por el mar* la relación que se teje entre el opositor y Pável es muy diferente a la que vemos entre Juancho y el Mono. Ellos eran amigos de universidad; en cambio, Nacho y Pável forman una relación que se construye en el territorio distante al que han llegado con la convicción de enseñar la revolución mientras esperaban las armas que vendrán por el mar. Esto indica que esta relación se da después de haber dado el paso, ese que no dio Juancho, pero sí el Mono. El protagonista de esta novela va contando los lazos que deja: los conocidos y los lugares, los teatros y las obras, los personajes, su gabán y su barba.

Por eso es tan sugerente que la primera imagen de la novela sea el momento en que se conocen Pável y Nacho:

—Soy Pável, el actor. Nacho me miró como si me hubiera visto antes, como si me conociera de siempre, y luego siguió saludando a los demás que estaban sentados en las mecedoras del patio en la casa del Profesor. Nadie se levantó a su paso, tal vez porque a esa hora ya el calor hacía difícil respirar, o porque lo vimos tan joven que no consideramos que fuera una falta de respeto. Los demás lo atosigaron con sus nombres de combate; Zigorski, Rolando, Johnson, Aurelio, el Cuto, el Profesor, Alejandro. Después me diría que sólo se le grabó el mío porque

en su colegio de Cali había hecho parte del grupo de teatro (*Soñamos*, p. 11).

En este primer vistazo entre los dos personajes nos encontramos ante una imagen en la que se fija una mirada que avizora una gran amistad, una de esas que se ven con ojos de amistad añeja, esa mirada que se fue incrustando en los demás compañeros de revolución, pero sin esa misma luz de camaradería. Lo particular de esta escena es que resalta la juventud de Nacho, una juventud que lo hace pasar desapercibido, nadie lo quiere saludar ni ponerse de pie, sin embargo, se presentan con sus nombres de revolución. De esa lista oral *únicamente* recuerda a Pável, reforzando la idea de la amistad añeja en la mirada y la experiencia compartida por el teatro. Como vemos, es en “la zona” en donde se conocen y se hacen amigos y compañeros de revolución. Allí se acompañan en ese viaje y en esa espera por las armas. Así se describe ese momento:

Ese fue nuestro primer encuentro. Él llegaba a reforzar el frente del Caribe cuando ni siquiera le salía bigote [...]. Me pareció una extravagancia más de la revolución y por eso no la comenté en voz alta. [...]. ¿Salirse del colegio, dejar la casa, los juguetes, los amiguitos y venirse a salvar el país es un ejemplo? Me quedé callado pero a partir de ese momento nos hicimos cercanos (*Soñamos*, p. 11).

La escena continúa mientras se siguen conociendo en torno a la edad de Nacho, Juancho le pregunta sobre su edad y, sin decirlo, piensa que esa juventud es una extravagancia de la revolución, cuestiona la idea de salirse del colegio y dejar el hogar, dejar los juegos con los amigos del barrio por irse a un lugar lejano a salvar el país. Además de que en ese momento decide callar, allí se sella una amistad profunda entre los dos, una que hace que Pável encuentre contradicciones con la revolución. Nacho es quien le recuerda lo que representa “la zona”, es decir, lo que debería vivir en ese camino que lo alejó de la vida universitaria.

Otro punto que se debe resaltar es el sentimiento familiar que reitera Pável a lo largo de la historia, en la medida en que se

adentra en la revolución y en la espera de las armas, también se estrecha el lazo de amistad con sus compañeros hasta convertirse en una especie de nueva familia, pero ahora en la zona bananera. Nos permitimos resaltar dos ejemplos. Uno de ellos es cuando empieza a expresar un sentimiento de hermandad con Nacho, en una discusión sobre si este creía en la brujería:

—¿Vos creés en esas brujerías, pelao? —Compañero, a las masas hay que creerles. —Pero vos sos un marxista. —Bueno, digo, pero que las hay, las hay. Cuando me desperté al día siguiente Nacho estaba en el patio mirando los palos de papaya. La bruma se deshacía con los rayos del sol. [...]—¿Qué es lo que te preocupa, pelao? —Nada, compañero. Vámonos. Ese día quise decirle, “tranquilo, pelao, contame todo, recordá que vos sos mi hermanito menor” (*Soñamos*, p. 47).

Una discusión sobre un tema trivial culmina con la expresión de un sentimiento que solo se tiene por alguien cercano. Pável siente preocupación por Nacho y expresa esa familiaridad, quiere decirle que lo siente como un hermano. Una expresión similar se encuentra en un pensamiento de Pável en el que reflexiona sobre el deseo que tiene de estar con Érika, una extranjera que estaba en un voluntariado y terminó en ese lugar de la zona bananera cerca de Santa Marta. Podemos ver la escena en el siguiente apartado:

Cada vez que iba a Santa Marta sentía una emoción que me hacía olvidar el aislamiento de la vida que llevaba en la zona bananera. Buscando la casa de Alejandro pensé que debía ir con la sueca a pasar unos días en el mar. ¿Qué diría Alejandro? ¿Qué opinarían el Cuto, Johnson y el Profe? Gustos Pequeño burgueses. Arribismo. Falta de compromiso. Mejor no mencionarles nada de Érika. Debía ser un secreto que sólo Nacho conocería. Él era mi hermanito menor y no iba a delatarme (*Soñamos*, p. 101).

En esta ocasión, el pensamiento de Pável expresa un secreto que nace de una contradicción con la causa del revolucionario, esa por la cual debía abandonar gustos personales o tiempos de

descanso o de compartir con una pareja. Esos gustos no eran propios de los revolucionarios, eran gustos pequeño-burgueses. Por eso prefirió contárselo a Nacho, porque lo siente como un hermanito menor.

Vemos que esta cercanía familiar también se da cuando hablan otros gustos compartidos como el fútbol; hablan sobre la muerte, y sobre Cali y Medellín; sobre derecho laboral y formas de organización sindical; sobre maoísmo. Pero, del grupo de conversaciones que se tejen entre Pável y Nacho la más importante es cuando discuten sobre el regreso de Pável a Medellín y apuestan todo en un partido de fútbol. Este apartado final entre Pável y Nacho es muy importante para el protagonista. A pesar de la distancia que siente de lo que en su momento significó para él “la zona”, la sensación de haberse quedado esperando para entrar en acción (ante la incertidumbre de las armas que nunca llegarían) es poca si se compara con la nostalgia que sentía por su separación de Nacho, su hermanito menor. Es incluso difícil contarle la decisión de su apuesta por el teatro:

Nacho sacó una botella de whisky de la mochila. No estaba llena pero todavía se sentía pesada. Traía un vaso de plástico de la cocina de Papá. Sirvió hasta la mitad y brindó. —¡Por la vida! [...]. Nacho me hablaba de lo difícil que se había vuelto la sobrina del profe y la necesidad de encontrar otro sitio para vivir, pero yo no le estaba parando muchas bolas. Sólo buscaba el momento para soltarle la pela que traía atrancada en la garganta (*Soñamos*, p. 251).

A Pável se le dificulta decirle la verdad a Nacho, alarga el momento de la noticia. En medio de los tragos, Nacho le contaba una necesidad que se debía solventar, nada más y nada menos que la de buscar un nuevo lugar dónde vivir, un tema relevante. La razón de su indiferencia radicaba en ese sentimiento de nudo en el pecho que sentía al no ser capaz de confesarle su decisión, esa que había comprendido luego de la charla con Zigorsky, de que su regreso al teatro no tenía vuelta atrás. Luego de un momento el nudo se desata: “—Tengo que decirle una cosa, pelao [...].—Díjala tranquilo, compañero” (*Soñamos*, p. 252). Antes de

la noticia, Nacho sirve otro whisky y brinda: “Ahora sí, dígame. Me costó trabajo pronunciar las palabras. Sentí que no me pasaban de la garganta. —Vuelvo al teatro— Dije por fin. —Mierda” (*Soñamos*, p. 252). Nacho se sorprende a pesar de que ha escuchado rumores y comentarios de los camaradas. Ante su falta de opinión, Pável le pregunta a Nacho si no ha pensado en regresar a Cali: “¿A Cali?, ¿donde no soy nadie? (*Soñamos*, p. 252).

Nacho le hace una pregunta muy fuerte a su compañero relacionada con Aurelio, personaje admirado por Pável porque había decidido jugársela toda e irse a escribir una novela sobre el narcotráfico:

¿Y usted también se la va a jugar completa? —Sí, pelao. Me la juego por el teatro. Nacho se tendió a mi lado. Los dos miramos las estrellas durante un buen rato, hasta cuando él dijo —¿Usted es un verraco, compañero? ¿Me coge la caña? —¿De qué estás hablando? —Juguémonos la vida aquí y ahora mismo —dijo. Se levantó con una energía que no había mostrado en todo ese rato. Sacó la pelotica que siempre llevaba a todas partes [...] —Un partido a seis goles. Digo, si me gana se va, si pierde se queda (*Soñamos*, pp. 253-524).

Este partido de fútbol es crucial para los dos; los seis goles eran el punto de partida o de no retorno en el marco de un juego sin testigos. Al principio Pável no pensaba que fuera en serio, por eso tardó un momento en darse cuenta de lo importante que sería el partido. Solo se siente comprometido hasta que Nacho empieza a armar las porterías con pedazos de palma enterrados en la arena. “Me levanté despacio y sentí que no podría ganarle. Me iba a derrotar y yo tendría que honrar la palabra, eso significaba renunciar al teatro para siempre. —¿Cuáles son las reglas? —No hay reglas. Puro corazón, hasta que alguno haga seis goles” (*Soñamos*, p. 254). Pável no podía rechazar esa apuesta, sentía que era un camino que debía recorrer, un partido sin reglas a seis goles, puro corazón.

Había una diferencia de habilidad entre los dos, Pável pensaba que perdería el partido, creía que Nacho lo estaba dejando ganar; al mismo tiempo Nacho se dio cuenta de que podía perder:

Me hizo correr detrás de él para agotarme. Si me le acercaba, me sacaba de la carrera a empujones, entonces acudí al juego sucio de las patadas a sus pantorrillas flacas. No había reglas, puro corazón, hasta que alguno de los dos hiciera el sexto. Tuvo que aceptar la derrota. No pudo alcanzarme en el último esfuerzo. Llegué hasta la línea de las dos palmas y empujé la bola suave antes de dejarme caer en la arena fría. Desde el piso vi la sombra de Nacho en cucullas, la cabeza grande inclinada hacia abajo. También vi que esa sombra levantaba una mano vencida (*Soñamos*, p. 255).

Al ganar el partido, Pável ve que Nacho ha levantado una mano como símbolo de la derrota. Así se cierra el ciclo, a pesar de que a Pável lo acompañe una sensación de culpa durante su viaje a Medellín. Así pues, Nacho personifica al opositor que pone en tensión la vida de Pável, esa fue su función narrativa. A pesar de su amistad (fraternal), construida en su propia historia revolucionaria, Nacho representaba la oposición para que Pável encontrara y viviera sus sueños. Por otro lado, debido a la carga de afectividad que habían creado, Nacho no pudo mirar a los ojos a Pável en el momento de la despedida.

Como hemos visto, tanto Nacho como el Mono, son los representantes de la oposición a los deseos profundos de Juancho y de Pável. En el marco de sus propias tensiones vitales, los protagonistas terminan otorgándole mayor valor a la familia (Juancho) y al teatro (Pável) que a la revolución. Esto sucede incluso a pesar de que, desde su perspectiva, ellos sean conscientes del rigor de los problemas políticos que los han impulsado a la lucha, es decir, por encima del reconocimiento de que la causa que persiguen es justa. A manera de conclusión, podemos decir que los opositores son muy cercanos a los protagonistas. En ambas duplas el guerrero y el estudiante se expresan afecto. Las despedidas demuestran que los opositores comprenden las decisiones que sus amigos toman y, por eso, dejan de interponerse, ideológicamente, entre ellos y el Gordo y el teatro, respectivamente.

2.4 Claudia y Hernando

Es preciso ahora hablar de Claudia y Hernando, los dos personajes que durante toda la narración acompañan a Juancho y a Pável a allanar ese camino en el que comprenden su propia manera de revolución, esa que está atada a la familia y al teatro. Claudia y Hernando son los personajes que escuchan y aconsejan salidas a los problemas que devienen de la dicotomía de elegir entre el camino de las armas o el teatro (Pável) y el Gordo (Juancho). Aunque su rol parezca sencillo, estos personajes son muy importantes en la vida de los protagonistas, ya que son las principales fuentes de recuerdo y ayuda: ellos son quienes favorecen las decisiones que dan cuenta del camino hacia la revuelta íntima como alternativa y encarnación de la revolución.

Como ya se ha afirmado con anterioridad, Claudia es una de las principales razones de Juancho para acercarse al movimiento estudiantil. No obstante, su primer encuentro no se da en medio de manifestaciones estudiantiles o mítines de protesta, se da en una biblioteca en la que la cruzan mientras buscan el mismo libro: *De ratones y hombres*, de John Steinbeck:

A Claudia la vi por primera vez esa tarde en la biblioteca cuando buscaba un libro sin saber que yo lo tenía en mis manos. Primero sentí muy cerca de mí su perfume dulce mezclado con el olor de todo un día en la universidad, luego levanté la mirada y la vi entrar al oscuro corredor de literatura colombiana del siglo XIX (*El dedo*, p. 16).

Ella buscaba el mismo libro que ya tenía en sus manos Juancho; para él fue irresistible verla ya que antes de cruzarse en sus ojos, la sintió por medio de su perfume dulce y mezclado con el aroma cotidiano de la universidad. Esta imagen es muy particular, puesto que no la ve primero, la huele; aquí se ha dado una especie de sinestesia que lo mueve a levantar la mirada para buscar el origen de ese aroma y seguirlo. Luego ella se pierde por los pasillos de la biblioteca mientras busca *De ratones y hombres*, novela que no encuentra en su puesto, porque Juancho ya se la ha

pedido al bibliotecario. El protagonista describe a Claudia como una mujer de pelo negro y ojos bravos; del otro lado hay que decir que a Juancho le gustan las mujeres bravas.

Al inicio, este gusto y deseo por Claudia, lo lleva a buscar lugares en común para poder conocerla, y a crear excusas para cruzarse con ella y poder hablarle. Como se dijo anteriormente, en ese interés el Mono fue un cómplice que estuvo en medio de Juancho, Claudia y la revolución: “en realidad, más que la revolución y esas cosas, me interesaba conocer a Claudia” (*El dedo*, p. 25). Este apartado da apertura a un punto que a lo largo de la historia es una constante, Juancho se acerca a los acontecimientos de la revolución por su gusto y atracción hacia este personaje femenino. Las preguntas por el ex novio, por su relación con los maoístas y por su punto de vista sobre los mismos, además de sus nervios al hablarle y su participación en actos de protesta y mítines, siempre estaban acompañados de su atracción por Claudia. Constantemente piensa en ella en medio de sus discusiones con el Mono. Incluso esa recurrencia hace que él piense mucho en sus propios actos: “Construir amistad con el Mono y con Claudia no fue fácil, sobre todo en el caso de Claudia, porque yo me enredaba mucho hablándole, hacía cosas absurdas y sólo pensaba en ella” (*El dedo*, p. 36).

Luego de hablar sobre los sentimientos que le nacían al estar cerca de Claudia y de la manera como se hicieron amigos, al final del fragmento Juancho reconoce que solo piensa en ella. En seguida encontramos un ejemplo de pensamiento recurrente:

En esos días alguien escribió con letras grandes en un muro de la universidad, Quien abre los ojos por primera vez no volverá a dormir tranquilo, firmaba el Che. Al leerlo yo siempre creí que debería decir, quien mira a Claudia a los ojos por primera vez, no volverá a vivir tranquilo, y también lo debería firmar el Che (*El dedo*, p. 36).

A través de esta imagen se intenta asimilar una frase en medio de los pensamientos de quien la lee. Se trata de un grafiti en el que se leen palabras de despertar social del Che, que son

proyectadas hacia Claudia por un Juancho que es consciente de que no se la puede sacar de la cabeza, puesto que desde que vio sus ojos no pudo volver a estar tranquilo. Esta constante relación entre Claudia y la revolución es lo que ocupa la mente de Juancho cuando no piensa en el Gordo, y esto no es visible únicamente en la alteración de las frases de revolucionarios famosos, sino también en el lenguaje cotidiano y común que usa para relacionarse con sus amigos. A Claudia, por ejemplo, la llama “compañera” a lo largo de su relación afectiva, pero siempre dando mayor valor a Claudia que a la revolución:

Cada vez eran más grandes los grupos y se les unían tipos y peladas de mochilas al hombro, daban ganas de meterse a gritar con ellos, si Claudia hubiera decidido sumárseles yo me habría ido con ella sin importarme si eran trostkistas, mamer-tos, guerrilleros, prochinos o cualquier cosa [...] ¿Vas a ir a la manifestación de mañana? (*El dedo*, p. 59).

De esta manera se fueron acercando Juancho y Claudia, en torno a las manifestaciones de la universidad y también en torno a los amigos en común, en especial a los maoístas. A lo largo de la novela abundan ejemplos de las actividades y las razones que usaba Juancho para hablar con Claudia y conocerla, para buscarla y estar pendiente de ella en los pasillos, para atender a su olor y a su manera de caminar, para pensar en el movimiento de sus labios diciendo “viva la clase obrera” (*El dedo*, p. 59).

Así como Juancho se relaciona con Claudia en torno a la revolución, hay que mencionar además la manera como se acercan (como amigos y luego como pareja) en torno al Gordo. Este personaje se convierte en el otro eje por medio del cual se estrechan los lazos entre los dos, pero ahora en la dimensión íntima. Juancho le habla a Claudia sobre el Gordo con regularidad, pero esta historia inicia justo en el momento en que el protagonista reconoce que es muy complicado tener una amistad con el Mono y con Claudia. Luego de adquirir el compromiso de acompañarla a una exposición sobre *De ratones y hombres*, que no puede cumplir, y de enfrentarse al temperamento de Claudia, encuentra el

momento preciso para hablarle de la novela y de su propia lectura que está basada en el hecho de que esa historia se parece a la de su hermano “el Gordo”. Es en este instante cuando se abre una puerta entre los dos:

El Mono me dijo que se la encontró y preguntó por mí, tal vez haya sido mentiras, pero me animó a buscarla por toda la universidad para tratar de explicarle mi ausencia. A ella le pareció muy simpático lo del baño a las doce de la noche y todo lo demás, estaba dispuesta a perdonarme y yo solo debía tener un poquito de imaginación para dar el siguiente paso. Esa novela de Steinbeck se parece a la historia de mi hermano, le dije como si alguien me estuviera dictando la frase, y tuvo efecto (*El dedo*, p. 38).

La cita anterior muestra ese acercamiento que encuentra como excusa la novela de Steinbeck. Este comentario se da en un momento de imaginación de Juancho, ya que no tenía idea de cómo amistarse con Claudia luego de no haber asistido a su exposición; lo primero que hace es contarle por qué se quedó dormido; sin embargo, faltaba algo para terminar de zanjar el enojo: contarle sobre su hermano mientras hablaba de la novela de Steinbeck. Esta es la primera vez que le habla del Gordo a Claudia, y ha logrado despertar en ella un gran interés: “Íbamos por el corredor de la Facultad de Economía y ella se adelantó con dos pasitos ágiles hasta quedar frente a mí. ¿Por qué dices que se parece?” (*El dedo*, p. 38). Esa pregunta también se convirtió en una especie de reto en el que Juancho tenía que demostrar esa similitud:

La tenía ahí, retándome a demostrar que en realidad había relación entre Lennie y el Gordo, Lennie es como el Gordo, dije, Son dos seres iguales en todo, son fuertes, tiernos y no están capacitados para vivir solos en el mundo porque siempre se meten en problemas. Seguía ahí, ahora caminaba a mi lado mirándome con esos ojos bravos que le vimos en la biblioteca. ¿Entonces lo vas a matar?, dijo. (*El dedo*, p. 38).

Para resolver ese reto, Juancho describe lo que piensa a partir de lo que comparten el Gordo y Lennie, dos sujetos enormes

que no controlan su fuerza, personas tan particulares que no nacieron para estar solos en el mundo. Claudia seguía mostrando interés por esa historia, caminaba a su lado; por su parte, Juancho seguía mirando esos ojos bravos. Pero lo importante de la cita es la pregunta final, preguntarle a Juancho si iba a matar a su hermano podría escucharse como una locura, pero esto deja de ser así cuando el lector conoce la historia de la muerte de Lennie: el disparo que recibe de George en la nuca. Esta pregunta afecta las funciones narrativas del personaje de Claudia porque además de que sirve para darle continuidad al reto, va más allá para darle apertura a la opción del vínculo: esa pregunta y la actitud que la acompaña demuestran un interés que antes no era evidente.

Luego de que Claudia conoce al Gordo y se da cuenta de que esa relación con Lennie es real, se estrechan sus lazos con Juancho. Ellos se hacen más compañeros con el pasar de los días, incluso luego de la muerte del padre de Juancho Claudia se convierte en un eje que brinda fuerza y comprensión. Por otro lado, en los momentos en que el Gordo siente tristeza y enfrenta la ansiedad que le produjo un mal encuentro con la policía, Juancho se preocupa por él; como consecuencia, Claudia lo ayuda a encontrar una manera de cuidarlo. Eso sugiere que Claudia también sentía preocupación por el Gordo y por las consecuencias que su estado podía producir sobre el ánimo de Juancho. En ese marco, la mujer propone lo siguiente:

Fue Claudia quien me hizo pensar en la posibilidad de llevar al Gordo a algún lugar del campo donde pudiera olvidar esos miedos que lo perseguían y lo hicieron desear la muerte. Pensé en una manga grande ubicada en las cercanías de Girardota a donde mi papá nos llevó una vez a jugar balón y comernos el fiambre (*El dedo*, p. 226).

El campo sirve como lugar de retiro en el que se busca la tranquilidad, la distancia con los miedos que el Gordo siente por los recuerdos de esos malos momentos que lo hicieron desear morir, mantener los ojos cerrados para siempre. Este apartado tiene una gran importancia puesto que es la apertura a ese

último tramo en el que Juancho toma su propio camino de la revolución. Durante toda la novela, la relación entre Juancho y Claudia da cuenta de una función de ayuda: ella lo apoya en el camino de obtener su verdadero deseo. Desde ese rol, ella aporta para que se transforme la forma como Juancho pretende hacer la revolución.

Esa función de ayuda de Claudia, se asemeja al rol que desempeña Hernando en *Soñamos que vendrían por el mar*. Pável y Hernando son amigos que comparten la revolución a través del teatro, se acompañan y se conocen entre esos dos mundos. Se conocen en el café La Sorpresa, cuando nuestro protagonista se convierte en Pável Vlasov, esto lo lleva a frecuentar lugares en los que se reunían las personas a hablar de la revolución: “Hernando era el que siempre se sentaba junto a la ventana y pedía un milo caliente. Fumaba, leía. Una noche me habló desde la mesa. —¿Usted es de la Nacho? [...]. —Sí, soy de la Nacho. Arquitectura. —Yo lo vi en La Madre”. (*Soñamos*, p. 20). Hernando se mostraba como ese sujeto taciturno de la esquina, mientras tomaba una bebida caliente y se fumaba un cigarro, una imagen particular en el contexto de una cafetería. Sin embargo, la amistad que nacía rompía ese aire de los cafés para revolucionarios, desde el inicio, esta pareció ser una amistad próspera. El primer tema que hablaron fue una obra de teatro.

Esa obra en particular los hizo acercarse más. Por ella descubren que *están* rodeados por personas cercanas, ya que esta obra no había sido presentada aún. La *única forma* de que alguien tuviera acceso a ella era una cercanía con el teatro:

La obra no se había presentado todavía. Apenas habíamos hecho algunos ensayos generales, sin público, en el Camilo. — Si, compañero. Yo lo vi. Eso va bien. Le queda. Le queda bien el gabán. Si había visto en el Camilo era porque conocía a Jairo Aníbal. En la de Antioquia se mantenían los duros del teatro. Algunos entraban a ver los ensayos de todos los grupos y a la salida se formaba una especie de foro en la cafetería de Artes. Hernando debía ser uno de esos que siempre estaban en los

ensayos. Además, todo en él era teatral. No había dudas (*El dedo*, p. 21).

Pável vivía en los ensayos y, como actor, se la pasaba en todos los escenarios universitarios en los que las artes son el centro de discusión. Por ello cuenta mucho sobre el espacio de la cafetería en donde suelen armarse los foros. Ante la conversación inesperada, pensó que Hernando era uno de esos sujetos que nunca se perdía los ensayos, es decir, lo imaginó como un completo apasionado por el teatro y la literatura. La cercanía entre estos dos personajes se estrecha aún más luego de la carta de expulsión de la universidad. Pável ya no tiene las obligaciones estudiantiles propias de un universitario y por ello asume con resignación su cambio de vida. Además, las circunstancias de su expulsión se dan en el contexto de las asambleas y las marchas de la lucha estudiantil ante la militarización de las universidades en Medellín. Ante ese fin de las clases, Pável salía a recorrer los cafés para ver si encontraba gente de teatro (*Soñamos*, p. 34). En sus recorridos por estos lugares, descubre que en el día, en el café Versailles, se reunían los intelectuales de la revolución: los poetas. Por supuesto que los recorridos terminaban en conversaciones sobre obras, poesía, revolución y la excusa perfecta para el acercamiento entre Pável y Hernando: el teatro. “—A propósito, compañero, ¿ya tiene la gente para su grupo? Esa era mi preocupación principal. Le había dicho a Hernando que pensáramos en formar un grupo” (*Soñamos*, p. 35). La petición de Pável a Hernando para que se una como actor intenta cerrar un grupo reducido: “Cinco somos suficientes, compañero —dijo—” (*Soñamos*, p. 35). Esta amistad no estaba juntada alrededor del teatro, como tal, de una manera simple, los dos tenían la intención de hacer un teatro que molestara a los ortodoxos, por eso hacían personajes que despertaran la rabia en diferentes facciones revolucionarias de los cafés y de las universidades.

La amistad entre Pável y Hernando también tiene una dimensión en torno a la revolución, ambos comparten ese interés y por eso asisten a diferentes reuniones de sindicatos y asambleas. Podría decirse que hacen parte de los filósofos revolucionarios

de las cafeterías. En una de esas reuniones se presiente lo que compartirán en “la zona”, sin embargo esperan el momento: “—Mientras tanto, teatro, compañero —dijo [Hernando]” (*Soñamos*, p. 59). La amistad entre los dos personajes se sigue estrechando en la medida en que van compartiendo vivencias en torno al teatro y las actividades de la revolución en las cafeterías y en las asambleas estudiantiles. Una de esas experiencias se da cuando van a estrenar una de las obras de teatro, *El rehén*, específicamente cuando están pegando los afiches de la publicidad son detenidos por un grupo de soldados. Para su sorpresa, estos los han rodeado y les dan una orden: “—Contra la pared —dijo una voz acostumbrada a mandar” (*Soñamos*, p. 71).

Los militares los detienen pensando que están vinculados con un secuestro. Luego de la orden, señalan los carteles; en respuesta, los dos se presentan como actores. Además, uno del grupo, el Maestro, levanta la voz ante los militares debido a lo cual recibe un golpe de fusil en el pecho. “Luego que él nos había gritado empezó a hablar por la radio y a decir que había capturado a los secuestradores de Mercado. —¿Mercado? —dijo Hernando. —El mismo que acaban de asesinar” (*Soñamos*, p. 71). Esta detención los obliga a dar vueltas por toda la ciudad (mientras esperan las órdenes de los soldados) y a pensar cómo buscar ayuda, cómo comunicarse con sus familiares y amigos. Así estuvieron hasta el otro día en que todos son liberados, menos a Pável y a Hernando: “A nosotros nos tenían reservada otra sorpresa. Nos sacaron con las manos en la nuca. No se imaginaban que a Hernando y a mí nos esperaban todavía unos días más con la misma ropa y sin probar el agua de la ducha, ni el cepillo en los dientes, ni la almohada en la cara” (*Soñamos*, p. 73).

Durante los días de detención piensan que ya no podrán salir y que se pudrirán en el lugar en el que están retenidos. Por su parte, los soldados, un tanto escépticos, les preguntan si son líderes guerrilleros mientras los protagonistas comparten un cigarrillo. “En realidad sólo somos actores” (*Soñamos*, p. 77). Durante su detención, los actores se encuentran con Alcides, un militante detenido en Segovia que insinúa que no deberían

hacerle más preguntas sobre sus cercanías elenas o de las Farc. En ese momento están hablando con un actor real del conflicto, uno que se reconoce a sí mismo como un sujeto curtido, alguien que por su experiencia dice no asustarse fácilmente: “—Cuando uno entra en esto de la guerra se tiene que despedir del mundo. Si no es la cárcel, es una bala, si no es ninguna de las dos, es una mujer. —¿Habrà revolución algún día? —Pregunté. —Claro, camarita. No lo dude. Súbanse al tren que si se duermen los deja” (*Soñamos*, p. 79).

Durante la conversación con Alcides les sorprende la tranquilidad con que este recibe la certeza de su destierro. En medio de la celda pueden hablar de su pasado hasta que les dan salida. En ese momento se despiden y tienen la oportunidad de caminar un poco fuera del lugar de su detención.

Esta vivencia no es la única que los acerca como amigos, no solo vivieron en un calabozo detenidos por unos militares durante varios días, guardando silencio y caminando junto a una ventana. Hernando le propone a Pável hacer una obra de teatro que le habían enviado sus amigos de Bogotá. La obra cuenta la historia del hambre de los pueblos cercanos al río Magdalena. Según explica Hernando, después de la bonanza de pescado los peces desovan en un lugar alto para que la corriente los deje a lo largo del río, sin embargo el tiempo en el que transcurre la obra es uno atravesado por la escasez en la pesca y eso pone a prueba a los pobladores. “Me gustó. Vi la oportunidad de salir del encierro y dije que la montáramos y nos fuéramos de gira. —¿De gira por el río? —¿Por qué no?” (*Soñamos*, p. 183). Pável habla de un encierro después de la calma que trajo *La tempestad* (una obra de teatro), por esta razón la idea de hacer una gira por el río con una obra tan particular le atrae:

Sobre mi escritorio extendimos un mapa de Colombia en el que se veían las carreteras. Podríamos salir hacia Honda tomando el camino que pasa por La Dorada, donde ocurrieron los hechos que le dieron origen a esa obra de Sebastián Ospina y que ahora nosotros íbamos a confrontar con la realidad (*Soñamos*, p. 183).

Luego de decidir la ruta, Juancho y Hernando se embarcan en una Magdalena desvencijada con rumbo a Honda. Pareciera que la gira no fuese únicamente por el hecho de presentar una obra de teatro, sino por el anhelo de vivir en carne propia la experiencia de un pescador, los problemas y carencias de la comida, más allá de las del dinero. “La gente nos dijo que los hombres salían a pescar en la noche. Después de eso podríamos presentar la obra. En realidad la vida de las riberas del río en esa época era nocturna” (*Soñamos*, p. 187). La presentación de la obra de teatro fue, en efecto, una experiencia que los hizo sumergirse en la región; los pobladores los recibieron con atención y cuidado, pero luego de que llegaron los pescadores. “Y así fue. Esa vez fuimos parte de un pedazo de la realidad” (*Soñamos*, p. 187).

Sobre la función de ayuda que realiza Hernando para facilitarle a Pável el cumplimiento de su deseo (que en realidad es el teatro, muy a pesar de la revolución), hay que resaltar el momento en el que Pável regresa al teatro en Medellín. “Entonces vino Hernando a buscarme. Con un abrazo me devolvió a la realidad y conectó la época anterior con la nueva. Los actores se me armaron. Primero los antiguos, después los nuevos” (*Soñamos*, p. 262). El regreso es un regreso estrecho, de nostalgia, de felicidad de verlo vivo y a salvo, de nuevo en casa, en el teatro. Justo la sensación de ese regreso es la que lleva a Hernando a proponer la lectura y adaptación teatral de *De ratones y hombres*, la novela de Steinbeck. Hernando es la ayuda, el personaje que facilita la toma de la decisión central del protagonista; él es quien lo acompaña y le da la mano siempre, su saludo representa una especie de hogar en el contexto del teatro.

2.5 Los actantes en las novelas de Juan Diego Mejía

Un punto muy importante de conjunción de las dos novelas reside en que la revolución es la que determina todo el tiempo de Juancho y de Pável y los conmina a una dirección en particular, uno que es atractivo y por el que demuestran interés. Sin embargo, esa no es la principal razón que mueve a los protagonistas.

La revolución promueve un movimiento en dirección a lugares que están lejos de las ciudades; si lo eligen deben estar dispuestos a reclutar a otras personas y a participar de acciones violentas, a esperar las armas o a aceptar la posible muerte de un familiar como parte de las consecuencias. En esa dirección los personajes están constantemente rodeados de una carga determinativa que los destina hacia “la zona” o hacia “el monte”.

Otro punto que se puede resaltar, es la relación actancial de ayudante y de opositor que desempeñan, respectivamente, Claudia y Hernando, el Mono y Nacho. La relación entre ellos y los protagonistas no es hostil, por el contrario, a lo largo de las novelas encontramos una relación de camaradería que ya hemos expuesto en este capítulo. Sin embargo, las funciones sí se ubican en lugares distantes de la narración. En una parte están el Mono y Nacho, quienes se oponen constantemente al deseo de los protagonistas; debido a ello, les recuerdan con frecuencia los sacrificios que deben realizar, el compromiso que han adquirido con el partido, lo que tienen que dejar atrás, el abandono de los gustos pequeñoburgueses de su vida cotidiana y, en especial, lo que más los ata a la vida en la ciudad: el Gordo y el teatro. Ellos están en constante oposición a ese deseo, por consiguiente, lo reiteran con frecuencia.

Por otra parte, Claudia y Hernando son los ayudantes inseparables de los personajes, con ellos también suelen acercarse a la revolución y se acompañan en varias situaciones. Se dan ánimo, se apoyan, saben de las situaciones personales por las que atraviesan, se dan ideas para salir de los problemas y se abrazan, se cuidan. Principalmente, Claudia y Hernando facilitan el encuentro entre los protagonistas y el objeto de su deseo. Claudia, por ejemplo, está atenta al Gordo, a su salud, a su bienestar e incluso comparte con Juancho la idea de llevarlo a un retiro en el campo, allí donde él podía dejar de pensar en quedarse dormido para siempre. Hernando, por su parte, es quien acompaña a Pável en el teatro casi desde el inicio, lo insta a fundar un grupo, a viajar por el río, a vivir la actuación, lo que en realidad siempre fue su deseo.

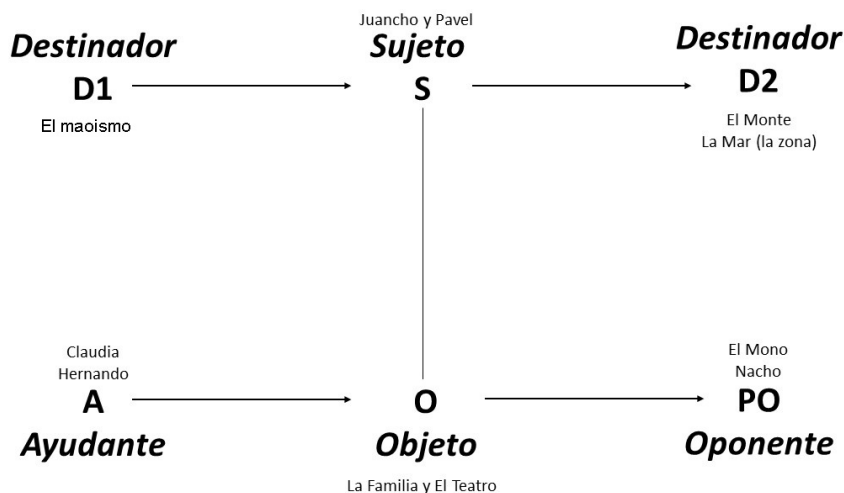
2.6 El modelo actancial en las novelas de Juan Diego Mejía

Para dar cuenta de las relaciones y visiones de los personajes en las novelas de Juan Diego Mejía, es necesario aplicar una metodología que permita organizar todas las pistas encontradas. Debido a ello hemos decidido basar nuestro análisis en el modelo actancial de Greimas (1970). Este modelo se interesa por revisar las relaciones que rodean a los actantes y que los convierten en receptores de la acción, teniendo en cuenta unas funciones con base en las cuales los relatos pueden ser analizados. En términos generales, los actantes son los personajes que reciben la acción⁴ a lo largo de todo el relato y se amalgaman con la historia mediante otros actantes a través de una serie de funciones que median sus intenciones. Las funciones más conocidas son las del deseo, la comunicación, la oposición y la ayuda.

En el caso de las novelas, consideramos que podemos armar de manera conjunta el modelo, ya que la estructura de las obras cuenta con la misma relación entre los sujetos y el objeto que buscan, además de que quien los determina es la misma revolución:

4 Al hablar de “recibir la acción” nos referimos al hecho de que los protagonistas o “héroes” son, desde el punto de vista del narrador, quienes constantemente son vistos en interacción con otros personajes, en otras palabras, ellos son objeto de las intenciones de otros actantes y su destino está cifrado por los efectos de su relación con ellos.

Figura 1
Modelo actancial de Greimas aplicado a las dos novelas



Fuente: Adaptado de Greimas (1970).

Gracias a lo anterior, es claro que el deseo de cada uno de los protagonistas está atado al cuidado del Gordo (la familia) y a la práctica del teatro (el arte). En eso es en lo que piensan todo el tiempo, no solo amigos llenan su pensamiento sino también su sensibilidad, su corazón, y en segundo lugar está la revolución. Para culminar esta consideración, en el capítulo final hablaremos de la forma en que se da la relación entre Juancho y Pável con la familia y el teatro, respectivamente. Veremos cómo se concreta el deseo propuesto en el análisis de este capítulo y cómo adquiere sentido todo el recorrido realizado alrededor del panorama de personajes principales. Así terminaremos de observar la dicotomía que se da (en las dos novelas) en ocasión del dilema revolucionario.

Por ahora, para cerrar la descripción del modelo actancial y enunciar un detalle encontrado durante la comparación de las dos historias, hay que decir que en ambas obras está presente una característica física particular asociada con un personaje: una culebrilla que aparece en la frente como señal de mal

humor. Este signo es descrito cuando se habla de la frente del Mono, en *El dedo* (p. 24); y de la de Raúl, en *Soñamos* (p. 129). Los dos personajes tienen el mismo nombre (Raúl) y los dos mueren en su sueño revolucionario. Esta posible aparición de un personaje en las dos novelas es un recurso muy interesante que hace que las obras se acerquen aún más de lo que podría creerse. Es otro rastro de intertextualidad que el autor ha ocultado en el gran conjunto de detalles que ofrece en sus novelas.

3



¿Alternativa y encarnación de
la revolución?

Luego de indagar en el sistema de personajes de las novelas *El dedo índice de Mao* (2003) y *Soñamos que vendrían por el mar* (2016), podemos observar que los protagonistas se desenvuelven en un entorno estudiantil de los años setenta. El sistema de personajes que el novelista ha diseñado es liderado por Juancho y por Pável, dos estudiantes universitarios rodeados por ideas maoístas y marxistas, que son acompañados por sus amigos El Mono, Nacho, Claudia y Hernando. Por otra parte, el modelo actancial hace énfasis en el objeto, es decir, en lo que los protagonistas desean y quieren obtener, muchas veces a pesar de que no sean conscientes de ese deseo. Este capítulo abordará ese compromiso en el que se describe al Gordo y al teatro como aquellos elementos que cumplen la función del objeto, descrita por Greimas como punto de partida del capítulo que presentamos a continuación.

Con el fin de facilitar el diálogo entre las dos obras literarias, se hace indispensable identificar similitudes que comparten. En este sentido, cabe resaltar la aprensión inicial que sienten los protagonistas frente a la revolución, de modo que son otras las motivaciones que tienen para acercarse a la vida militante. Por otro lado, si bien las novelas comparten el contexto del movimiento estudiantil de los años setenta y el dilema al que se ven enfrentados (que tiene en un extremo a la familia y al teatro, y en el otro a la revolución), también comparten la aparición de una novela de John Steinbeck.

De ratones y hombres (1937) está presente en los hechos de las dos obras de Juan Diego Mejía. La novela narra una historia que ocurre en la primera mitad del siglo XX en los Estados Unidos, en tiempos de la gran depresión. En ese contexto cientos de campesinos se veían abocados al sueño de ahorrar para poder comprar un pedazo de tierra. Esta historia es protagonizada por George Milton y Lennie Small, dos obreros que huyen de una granja en la cual habían acusado a Lennie tocar a una niña. Debido a ello se van en busca de trabajo a otra estancia. Lennie es un personaje enorme y fuerte, pero tiene una discapacidad mental que no le permite controlar su fuerza, razón por la cual

se la pasa matando ratones y conejos, descontrol que posteriormente lo lleva a asesinar accidentalmente a una mujer en la nueva granja en la que trabajan. Al darse cuenta del asesinato, los obreros se organizan para buscar y matar a Lennie. Para salvar a su amigo, George engaña a los obreros y logra llegar primero a verlo; antes de dispararle en la nuca le habla a su amigo mientras le mantiene la promesa de comprar una granja en donde puedan vivir libres:

—Tú... y yo. Todos van a ser buenos contigo. No van a haber más líos. Nadie va a hacer daño a los demás ni a robarles. —Creí que te habías enfadado conmigo, George. —No, Lennie. No estoy enfadado. Nunca me enfadé, y menos ahora. Quiero que sepas eso. Se acercaron las voces. George alzó la pistola y escuchó las voces. —Vamos ahora —pidió Lennie—. Vayamos ahora a ese lugar. —Claro, ahora mismo. Lo tengo que hacer. Lo tenemos que hacer. Y George elevó la pistola y la afirmó, y puso la boca del cañón cerca de la nuca de Lennie. La mano tembló violentamente, pero se endureció la cara y la mano se calmó. Apretó el gatillo. El estampido del disparo rodó laderas arriba y laderas abajo. Lennie se estremeció, y luego fue cayendo lentamente hacia adelante hasta la arena, y yació sin estremecerse (Steinbeck, 1995, p. 54).

Observamos que la novela *De ratones y hombres* de Steinbeck está presente en los hechos de las dos obras de Juan Diego Mejía. Como es evidente, la cercanía entre las novelas colombianas y la estadounidense está basada en la invocación intertextual a la muerte de Lennie. Sus características se vinculan a las del Gordo y a Marx, el personaje de la obra de teatro. En los dos casos esta muerte aduce un significado diferente. Por una parte, Juancho piensa que la muerte de su hermano es un acto que lo liberará de este mundo hostil que lo ha maltratado desde pequeño, y a él, le restaría ese dilema entre cuidarlo y hacer la revolución; por otra, la muerte ficticia de Marx expresa ese acto de amor con que George le dispara en la nuca a su compañero de viaje, un disparo que le evita la tortura y la violencia con que pretendían castigarlo por el asesinato accidental de la mujer. La vida del Gordo, en contraposición a lo que podría creerse de que su

muerte podría liberarlo, es el símbolo sobre el que discutiremos *El dedo índice de Mao*, ya que, como lo veremos en su momento, la intención no es afirmar la revolución mediante el abandono de su hermano, por el contrario, la fuerza que tiene la familia es la que lo lleva a hacer una revolución distinta en la cual está presente el cuidado del Gordo. Como segundo símbolo encontramos la muerte de Carlos Marx; como interpretan Pável y su amigo Hernando, es un acto de amor que libera al personaje mediante ese disparo ficticio en la nuca de la revolución. Por lo tanto, y a manera de propuesta para este capítulo, creemos que a partir de la relación entre dos rasgos (la familia y el teatro) de las obras *El dedo índice de Mao* (2003) y *Soñamos que vendrían por el mar* (2016), que giran en torno a la revolución política, se puede reconocer que un elemento en común es la revuelta íntima como alternativa y encarnación de la revolución.

Para poner a prueba esa hipótesis, iniciaremos por desarrollar la cercanía entre la familia, que, como ya anunciamos, es parte del problema íntimo de Juancho. Este personaje se siente presionado en un dilema que lo divide entre el cuidado de su hermano y la asunción de un compromiso político, dilema que se resuelve cuando constata que el Gordo vive, y esa vida está en “su expresión de placidez que desmintió su muerte” (*El dedo*, p. 252) y que contiene toda la fuerza del símbolo de la revuelta íntima en *El dedo*. Pável por su parte, tendrá al teatro y a la revolución como los constantes extremos en disputa. Los dos elementos son parte del problema personal del protagonista: en una dirección está la cercanía que tiene con los procesos del movimiento estudiantil que lo llevan a buscar el camino (viaje) a la zona de concentración (estancia distante), dejando atrás el hogar, el teatro y la universidad. Más adelante, haremos hincapié en la muerte del personaje Marx, que hace parte de la obra de teatro que escribe al final de la novela, una obra de teatro inspirada en *De ratones y hombres*, en la que el personaje basado en Lennie tenía por nombre “Carlos Marx”. Esta obra de teatro también finaliza con un acto de amor que contiene toda la fuerza del símbolo de la revuelta íntima en *Soñamos*. Por último, nos detendremos en lo que entendemos como la preeminencia del arte sobre la

revolución, allí hablaremos sobre la relación entre los símbolos, la revolución y el problema íntimo de Juancho y de Pável, esa revuelta que enfrentan los protagonistas, una nueva forma de verse a sí mismos y que los lleva a tomar un camino distinto al de las armas, privilegiando en un caso el amor por su familia y, en el otro, el amor por el teatro.

Antes de continuar con el análisis de las obras, consideramos que es necesario resumir lo que entendemos por símbolo, ya que será el objeto de estudio de este apartado. Al respecto, Wellek y Warren (1985) se acercan a la definición de símbolo como un elemento dentro de la narración que representa a algo distinto, se trata de un objeto o de una imagen que termina compartiendo identidad con un elemento de la realidad al que evoca, aunque ambos sean de naturaleza distinta (p. 224). Adicionalmente, dichos autores resaltan que es conveniente para la teoría literaria “que la palabra se emplee en este sentido: en el objeto que refiere, que remite a otro objeto, pero que también reclama atención por derecho propio, en calidad de representación” (Wellek y Warren, 1985, p. 224). Entonces, el simbolismo es algo calculado, premeditado, es un ejercicio en el que voluntariamente se van disponiendo términos que propician la transición mental entre una serie de conceptos. Los autores se valen de los postulados de Coleridge, quien caracteriza al símbolo como una transparencia de lo especial en lo individual, o de lo general en lo especial, la transparencia de lo eterno a través de lo temporal y en lo temporal (Wellek y Warren, 1985, p. 225).

Como segundo factor que caracteriza a los símbolos y que queremos resaltar, está la reiteración y persistencia, lo que Wellek y Warren advierten sobre la repetición reiterada como representación que puede tener un símbolo o parte de un sistema de símbolos a través de un sistema ejecutado a lo largo de una obra (p. 225). En lo que concierne a las obras literarias, observaremos con especial atención la vida del Gordo en la expresión de placidez que desmiente su muerte en *El dedo índice de Mao*, y la muerte de Marx, rasgo a destacar en *Soñamos que vendrían por el mar*; estos serán los símbolos que se privilegiarán en el

análisis literario. Los apartados correspondientes ahondarán en la explicación de esos símbolos. A manera de complemento, proponemos una revisión de la reiteración en las dos obras del problema de la revolución política en relación con el movimiento estudiantil, punto central en la relación intertextual entre las dos novelas y asunto que da contexto al conflicto íntimo de Juancho y de Pável. Como se trata de un asunto tan relevante, en términos narrativos, este es visto como un eje de la propuesta estética que Juan Diego Mejía ofrece en las dos novelas⁵.

3.1 El movimiento estudiantil en las novelas de Juan Diego Mejía

El movimiento estudiantil es, sin duda alguna, un elemento que permite acercar entre sí a las dos novelas, además de la revolución. Tanto Juancho como Pável, son estudiantes que conocen la revolución en el ambiente universitario. Ese es el lugar en el que inician las relaciones con otros “camaradas” y reconocen su lenguaje político. En la universidad se articulan en un momento muy importante para la historia de la movilización estudiantil en Colombia: los años setenta. Observamos aquí una multiplicidad de elementos que se reúnen y dan forma al escenario en el que viven la revolución los protagonistas. Debido a ello es necesario hacer una mención sobre la presencia del movimiento estudiantil en las novelas de Juan Diego Mejía.

Como se enunció anteriormente, los años setenta fueron una época logros significativos para la movilización estudiantil. Por un lado, se logra la democracia directa para la elección de las directivas, pero además se fortalece la autonomía universitaria y se eleva la importancia de los programas de bienestar universitario en el discurso público. Estos son los años en los que nuestros

5 Habría que mencionar, además, que el problema de los estudiantes universitarios que buscan abandonar la vida académica para vivir la revolución es un elemento presente en tres novelas de su creación; además de las dos que hemos venido analizando, en *Juan Diego Mejía: hacia una estética «débil»*, Escobar (2015) advierte sobre esta particularidad en la primera novela del autor antioqueño: *A cierto lado de la sangre* (1991).

protagonistas se sitúan en el tiempo histórico de la nación. En el caso de *El dedo índice de Mao*, vemos en diferentes apartados la mención expresa al año en que se encuentran los acontecimientos de la novela, uno de ellos es el instante en que Juancho conoce al Mono, su gran compañero y amigo: “No sé si el Mono se acuerda hoy de esa mañana de mil novecientos setenta y uno, cuando le pregunté dónde quedaba el bloque trece. Creí que era un celador a punto de determinar su turno de vigilancia, pues iba enruanado y se le vía el sueño en la cara” (*El dedo*, p. 22).

La cita anterior es muy representativa de la novela, ya que el Mono es el mentor de Juancho en la revolución, es quien le presenta el lenguaje, la forma de vestir, las asambleas y los discursos. Esta es una manera de introducir en la narración el acercamiento entre dos personajes que comparten la vida universitaria y, en este caso, la revolución. Es significativo que en el recuerdo de ese primer contacto haya una alusión directa a aquella década porque justamente esa época está marcada por una radicalización del movimiento estudiantil, que propició la circulación de discursos y prácticas políticas al interior de las universidades, en especial, a partir de organizaciones reproductoras del discurso revolucionario.

En *Soñamos que vendrían por el mar*, los años setenta también son el escenario en el que se desarrolla la vida de Pável. Los hechos narrados y esa ubicación temporal nos permiten identificar una cercanía tanto entre las dos novelas a nivel de discurso, pero también en relación con la aparición de las organizaciones políticas de izquierda en el movimiento estudiantil. Esto implica que las dos novelas, sobre todo desde el punto de vista de sus personajes, compartan temas, escenarios y posturas. Podemos ejemplificarlo de boca de Pável: “Casi todos éramos producto de los movimientos estudiantiles de finales de los sesenta y principios de los setenta” (*Soñamos*, p. 13). *Soñamos* tiene un juego con el tiempo entre capítulos, puesto que va de la narración de un Pável en “La zona” esperando las armas, a la remembranza de un Pável universitario miembro del movimiento estudiantil. La cita se ubica en los primeros apartados del texto, con un Pável

ya ubicado en el monte, como refuerzo, y termina con el primer encuentro con Nacho, su mejor amigo de la revolución.

Desde el punto de vista del espacio, las narraciones también se aproximan a los escenarios universitarios. A lo largo de las dos novelas, los lugares enunciados son aulas de clase, teatros y asambleas estudiantiles. A través de ese diseño espacial se le va dando una mayor connotación material a la época de los años setenta. Además, el espacio que rodea a la universidad (zonas aledañas, barrios, rutas de transporte) y el espacio que se asocia a la revolución (el monte y “la zona”) completan el panorama de escenarios de las obras. Como pudimos verlo en el apartado de los personajes, las dos novelas evidencian esa asociación de forma similar: hay un conflicto entre el espacio en que aprenden sobre la revolución y el espacio en el que deberían materializarla. Uno representa lo cercano, lo propio y el pasado (lo familiar), otro representa lo lejano, lo violento y el futuro (lo ajeno). En este punto, no podemos dejar pasar la similitud del lugar en que se debería vivir en la revolución, el monte, esa zona que se añora desde la universidad como la prueba más importante por la que debe pasar todo buen revolucionario luego de la decisión de dejar todo atrás, dejar a los amigos, a la familia y a la universidad.

Otro aspecto que se relaciona con el movimiento estudiantil en las novelas es la idea de juventud, de jóvenes, de generación. En los dos casos vemos cómo los personajes se apropian de un lenguaje, reconocen formas de vestir y de hablar en torno a una identidad propia (construida a partir de su pertenencia a un grupo social). Sobre esta forma de generar organización y reconocimiento, podemos recordar a Margulis y Urresti (1998). Como teóricos de la juventud ellos describen la manera como se ha construido socialmente la población juvenil, la asociación que tienen con la cultura y con problemas propios como la educación, un tema central para la teoría de la juventud en Occidente, en especial, aquella que se refiere a la construcción social de la condición de juventud. El movimiento estudiantil y la revolución se inscriben en esta idea, ya que podemos ver que los amigos, las relaciones amorosas y la construcción de una idea de

futuro, conforman un ambiente en el que se propician conexiones afectivas identitarias y culturales.

3.2 La familia y el Gordo

A partir de una relación intertextual propuesta con los acontecimientos que rodean a los protagonistas de la novela *De ratones y hombres* (Steinbeck, 1937), en *El dedo índice*, la vida del Gordo resulta ser lo que contiene la esencia de la revolución íntima del protagonista. Contrario a lo que se podría creer sobre la muerte como solución que liberaría a varios personajes de la carga de cuidar a un joven con retraso mental y actitudes violentas, Juancho considera que la vida y el cuidado de su hermano deben ser su búsqueda, su anhelo es apropiarse de ese cuidado basado en el amor fraterno. En *Soñamos*, Pável se debate entre la revolución y el teatro, decisión que termina privilegiando a las tablas y que se concreta mediante la preparación y presentación de una adaptación teatral de la novela de Steinbeck.

Iniciaremos por la relación entre Juancho y el Gordo. Este personaje, hermano del protagonista, se convierte en un símbolo que alude a una segunda alternativa, la que es distinta a la de hacer la revolución. Desde ahí se convierte en uno de los polos del conflicto personal de Juancho. El protagonista siempre añora facilitarle a su hermano la existencia; además, busca formas de alejarse de situaciones que pongan en riesgo su propia vida bajo la sensación de que podría dejar al otro desprotegido. Por el contrario, suele buscar actividades que lo acerquen al cuidado del Gordo; de esa forma, su relación con la revolución y el compromiso político es desafiada por la cercanía familiar con su “amigoamigazo” (*El dedo*, p. 11).

Por su parte, a pesar de su fuerza y de su decisión de asumir la militancia, Pável ve dividida su vida entre la opción de la revolución, que hace esperar unas armas que vendrían por el mar, y su oficio de actor. El teatro es entonces un elemento que contiene el dilema del protagonista. Este dilema se resuelve, a nivel metaficcional (en una ficción desarrollada dentro de una ficción), con la

muerte de Marx, el personaje de la obra de teatro que aparece al final de la novela. Cuando este personaje político fallece, se cae la carga moral que Pável (su intérprete actoral) sentía debido a su compromiso revolucionario. Esto ocurre justo en el espacio físico que el protagonista reconoce como su hogar, allí duerme y puede ser él mismo; también allí extraña la Arquitectura, los planos, la biblioteca de su casa. Desde el retorno al lugar propio (que tiene una gran carga emotiva), el personaje puede cuestionar su proceder como revolucionario.

Como podemos observar, la relación de las obras con la revolución está rodeada por el fragor de un discurso político, narrativa que se construye mediante un lenguaje realista, a través del cual comprendemos que se están representando ciertas circunstancias históricas, especialmente a partir de la descripción de sus lugares, en este caso, las universidades y “el monte”. Al mismo tiempo, los discursos revolucionarios, el movimiento estudiantil y la figura del héroe son problematizados, entre otras cosas, a través de la ironización de Mao Zedong y de la muerte de “Marx”. Creemos que parte del problema interpretativo se encuentra en este problema político, puesto que aquí se debate el contenido de la lucha interna de los protagonistas.

En el capítulo anterior se realizó un acercamiento a las características, historia y vicisitudes de Juancho, observamos que en un inicio su acercamiento a la revolución no parte del compromiso político, sino de un interés afectivo por Claudia, quien será su novia y compañera. Esta cercanía no habría sido posible sin la presencia y las características del Gordo, pero podemos ahondar un poco más si nos preguntamos: ¿qué representa su hermano? ¿Por qué es el Gordo quien lo lleva por un camino distinto al de la revolución política? ¿Quién es?

Antes de sumergirnos en la vida íntima de Juancho, es necesario hablar acerca del Gordo, de su aspecto físico, su personalidad y de su desarrollo como personaje que hace parte de la propuesta estética de Mejía en su novela de 2003. Lo más importante es decir que el hecho de que el Gordo siga vivo al final de la novela

se convierte en el símbolo que para Juancho alude a su alternativa de hacer la revolución. El Gordo es descrito como un sujeto joven, de contextura fuerte, pero con una condición de retardo mental que, de manera contradictoria, lo convierte en un ser frágil que no puede controlar su fuerza. Así lo describe Juancho al inicio de la novela:

Sos mi hermano menor y te he visto crecer centímetro a centímetro hasta convertirme en un hombrazo, ¿te has visto bien en el espejo? Sos grueso de cuello, tu cabeza es grande para que le quepan todos los recuerdos, y mirás con unos ojos negros entre alegres y tristes, entre llorosos y burlones. De tus hombros estrechos salen dos brazos fuertes capaces de doblar la cabeza de un toro y hacerlo morder la arena, pero no querés pelear con nadie, nunca has querido. Tus piernas se tocan en las rodillas cuando parás en posición de firmes o cuando caminás. No sé cómo se comportan cuando corrés porque casi nunca te he visto hacerlo, siempre vas lento como si todo el tiempo del mundo fuera tuyo (*El dedo*, p. 12).

Juancho le habla a su hermano, le dice cómo lo vio convertirse en un hombrazo, y luego ofrece una descripción que nos permite ver una fotografía del Gordo revelada a través de los ojos cariñosos del protagonista. El Gordo es un personaje que es diagnosticado por una psiquiatra, amiga de Claudia, con “un retardo mental de leve a moderado” (p. 87), circunstancia que incluso antes del dictamen médico lleva a Juancho a asociarlo con el personaje de Lennie en la novela *De ratones y hombres*:

Hace dos años, Gordo, leí la historia de un tipo así de fuerte como vos. A él tampoco le gustaba pelear con nadie aunque algunos gozaban buscándole pleito. Se llamaba Lennie y andaba con un amigo amigazo llamado George, iban de rancho en rancho por el sur de los Estados Unidos, soñaban con una granja que tendría perros y conejos (*El dedo*, p. 12).

Como podemos observar, el lenguaje con que se refiere Juancho a su hermano es afectuoso y amoroso, un lenguaje que dará cuenta durante toda la novela de esa cercanía familiar que lo

pondrá en la disyuntiva entre su hermano y la revolución. Es de resaltar el papel que desempeña la novela de Steinbeck en el entramado narrativo, puesto que la fuerza con que se relaciona a Lennie con el Gordo conlleva una carga que hace más difícil tomar la decisión de cambiar el camino, más aún si recordamos cómo se construye la relación entre el protagonista y Claudia, que, en resumen, es un ejercicio mediante el cual se construye una proximidad en torno al Gordo.

Juancho asocia a su hermano con el personaje de la novela de Steinbeck, y se lo dice a Claudia. Él ya conocía la historia de George y Lennie, y gracias a ello reconoce la apariencia y torpeza del personaje al momento de controlar su fuerza, de meterse en problemas. Debido a ello cree que ninguno de los dos (ni el Gordo ni Lennie) puede vivir solo en el mundo.

En efecto, Juancho relata cómo su hermano se mantiene en casa: “Tu mundo está aquí dentro, Gordo, mi mamá te cuida, Rosmira te llama al comedor a las diez, a las doce y a las seis, y yo, cuando llego de la universidad te cuento cosas de afuera” (*El dedo*, p. 11). Esas “cosas de afuera” se muestran como peligrosas para el Gordo, parecen hostiles en medio de un mundo en el que le es difícil adaptarse por su condición. Ejemplo de ello son algunos recuerdos que Juancho comparte con su hermano, como la convicción de los padres de mantenerlo en instituciones educativas convencionales, decisión que no fue favorable para su bienestar porque era víctima de las burlas de sus compañeros de colegio (*El dedo*, p. 11). Otro ejemplo es su intento de enseñarle a llegar a la terapia de música por sí solo (p. 85).

Con el transcurrir de la novela, el Gordo se va mostrando como alguien importante para el protagonista, el amor fraternal se enfrenta al compromiso político a lo largo de la obra y Juancho admite que la conexión con su intimidad lo mantiene distante de hechos que podrían poner en peligro su vida. Se confronta al protagonista con la revolución que se encuentra en ese “afuera” de su casa, un espacio hostil para su hermano, que no puede salir.

Un punto que vale la pena mencionar es la idea de la ironización de la figura de Mao, rasgo que se reconoce al interior de las dos obras literarias. Para lograr el propósito de comprender la ironía, nos ceñiremos a lo descrito por Lodge (2002):

En retórica, la ironía consiste en decir lo contrario de lo que uno quiere decir, o en sugerir una interpretación diferente del sentido superficial de las propias palabras. Al contrario que otros tropos —metáfora, símil, metonimia, sinécdoque, etc.— la ironía no se distingue de la afirmación literal por ninguna peculiaridad de la forma verbal. Una afirmación irónica se reconoce como tal en el acto de la interpretación (p. 283).

La ironización en las dos obras se encuentra rodeada por el contexto del movimiento estudiantil en el cual se desenvuelve el discurso maoísta y revolucionario. En *El dedo* ese discurso maoísta se asocia justamente con un dedo índice que señala, que juzga y compele a que una doctrina sea aceptada para que, en su beneficio, se siga el camino de la revolución. En *Soñamos*, Pável se preocupa por aprender el discurso maoísta del movimiento estudiantil, lenguaje que adopta como parte de un personaje que vive en la vida real, por eso se fija en lo que señalan los dedos de sus compañeros de revolución, sobre todo Nacho y Zigorski. En los dos casos está presente Mao como ícono, como ideología; no obstante, no representa la revolución de los protagonistas, puesto que la terminología que van adoptando paulatinamente Juancho y Pável los hace enfrentar una serie de contradicciones propias de la revolución. Justo en esos marcos encontramos rastros de la ironía que no podrían ser visibles sino a través del acto de la interpretación.

En lo que queda de este texto nos proponemos como tarea dilucidar sobre la construcción de los actos y pensamientos que subvierten el significado del maoísmo y la revolución, revirtiéndolos en la manera de hacer una nueva revolución. Nos referimos a un proceso por medio del cual se revaloriza la connotación política de un fenómeno acaecido en los años setenta, un “afuera” que da sentido a la opción que deben seguir todos los que son

llamados por la conciencia para luchar por la causa revolucionaria. Esa revalorización se da, en Juancho y Pável, a través de sus vidas privadas.

3.2.1 El Gordo abre los ojos

Ya reconocida la importancia que tiene el Gordo como personaje y su relación con el protagonista en *El dedo índice de Mao* (2003), hay que mencionar la disyuntiva a la que se enfrenta Juancho, en la cual se contraponen su dimensión íntima con el ideal revolucionario. El Gordo es entonces parte fundamental de ese mundo que se mantiene en tensión con las intenciones de Juancho. Además, ese mundo íntimo también comprende cercanías con otros elementos que problematizan su compromiso con la revolución, en otras palabras, la vida privada de Juancho genera una tensión en la que se ven reflejados anhelos pequeñoburgueses. Sobre este tema, Escobar (2015) reconoce la dimensión íntima en la propuesta estética de Juan Diego Mejía:

Como se ha visto, la dimensión íntima, asociada con lo imaginario, ocupa un lugar central en la apuesta estética de Juan Diego Mejía. En *El dedo índice de Mao* (2003), su cuarta novela, esta dimensión está en riesgo; se le presenta a Juancho, el protagonista, como indeseable, como impedimento para ser un verdadero revolucionario. Él debe optar entre el llamado de la revolución maoísta desde afuera, donde están las injusticias, donde mueren masacrados los estudiantes [...] y su vida íntima, familiar, afectiva y, también si se quiere, sus sueños pequeño-burgueses: graduarse, trabajar [...] tener un auto para pasear a su hermano con retardo mental (p. 41).

Si bien, Escobar se refiere a lo que denomina como un “debilitamiento del ideal heroico revolucionario” (2015 p. 41), en el cual reconoce una escisión entre la vida personal y la vida política (ante la cual se abre una alternativa que descompone la idea de la revolución), haremos hincapié en el Gordo como símbolo de lo que para Juancho representa el amor por la familia, la fuerza fraternal y profunda que lo lleva a cuestionar su camino.

Durante el transcurso de la novela, el trasegar de Juancho se va acercando a la revolución, su lazo con ella se hace más fuerte: participa en reuniones de sindicatos, en asambleas estudiantiles, en comités para pintar en la noche las paredes de manera furtiva mientras se ocultan de la policía; todo ello involucra su amistad con el Mono, quien lo motiva a asistir a dichos eventos.

Es evidente que ese mundo íntimo también está inscrito en los anhelos pequeñoburgueses, no obstante, la fuerza de la expresión de esos aspectos recae en el Gordo, en el cuidado de su hermano que es abiertamente contradictorio a lo que representa la revolución. Cuidarlo, quedarse con él, representa abandonar la revolución; desde la otra perspectiva, asumir su compromiso político es, sin duda alguna, abandonar a su hermano. Este dilema nace de la certeza que significa tomar camino hacia el monte, renunciar a su casa (en donde vive y cuida al Gordo), dejar a su familia (compuesta después de la muerte del padre por su hermana, su hermano, su madre y él), y abandonar la universidad. Juancho describe su tensión en estos términos:

Apareció el dedo índice de Mao. Lo vi tal cual lo había imaginado en mis conversaciones con el Mono, gordo y firme, sabio, valiente, desprendido de las comodidades materiales, comprometido con la historia, dispuesto a dar la vida por la causa, autoritario. Me señaló directo a los ojos, había llegado el momento de cobrarme mi decisión, Primero está el Gordo, pensaba yo, pero de nada valía, pues me seguía acosando la idea de que la vida real estuviera lejos de mi hermano, y que mi misión en el mundo no fuera cuidarlo hasta el día de su muerte, como una vez me había dicho el Mono, sino unirme a la Larga Marcha hacia el campo con los que ya habían salido a responder el llamado de la conciencia (*El dedo*, p. 248).

En este punto vale la pena presentar la portada de la novela, puesto que nos permite observar la tensión entre el “afuera” y la casa. El afuera es lo que se ve, hacia donde apunta metafóricamente el dedo índice y en términos gráficos la vista. Lo que no está detrás de la ventana es descrito con frecuencia de dos formas: como un lugar peligroso para el Gordo (la ciudad) y

como el escenario donde puede llevarse a cabo la revolución, un afuera vinculado con la distancia (ubicable en el monte) y con la aplicabilidad de las ideas políticas de Mao. La imagen sugiere también el adentro, es decir, la casa familiar, un espacio íntimo en el que Juancho suele estar con su hermano (gordo como Mao y torpe como Lennie). Esta sugerencia sutil que se construye desde el diseño de la portada es muy importante puesto que ilustra el dilema del protagonista al tiempo que bien puede ser leída con el rastreo del objeto de la ventana y del personaje de Mao.

Figura 2

Portada de El dedo índice de Mao (2003)



Fuente: Grupo Editorial Norma, colección “La otra orilla” (2003).

Juancho se ve acuciado por el dedo índice de Mao, por la revolución, ve cómo ese dedo que lo señala le cobra la decisión de haber asumido su militancia, imaginando ese dedo sabio, valiente, desprendido de las comodidades de una vida normal y sobre todo, dispuesto a dar la vida por la causa. Pero desde el fondo de sí, el llamado de su hermano es tan fuerte que se ve contrariado por la idea de una vida lejos del Gordo, cambia el ideal de cuidar a su hermano a quien con tanto cariño ha atendido a lo largo de su vida, a quien consideraba su “amigoamigazo”. En el momento de su indecisión piensa que su vida ya no está cerca de su familia, sino en la Larga Marcha que lo llevará hacia el campo, a compartir la vida de los que ya habían respondido a ese llamado de la conciencia revolucionaria. Esta es precisamente la disyuntiva que da sentido a la figura por medio de la cual, el Gordo, gracias a su vulnerabilidad, representa a la familia, la simboliza, es una fuerza que le dificulta en gran manera el caminar por el monte alejándose de la casa, pero dispuesto a regresar ante la menor advertencia de su rostro en la ventana. Pero ¿cómo empieza la tensión entre la revolución y el Gordo? ¿De verdad debía dejarlo de una vez por todas?:

Sabía muy bien que toda la gente era distinta a él, un paso suyo en ese mundo vertiginoso podría ocasionar un desastre, por eso quería quedarse dormido como la señorita Lucía, como mi papá, como todos los muertos de la fotografía de los primos [...]. Lo del Gordo iba en serio, no era asunto de pereza de levantarse de la cama. De verdad quería quedarse dormido para siempre (*El dedo*, p. 222).

Al reflexionar sobre su hermano, Juancho se da cuenta de cómo, paulatinamente, se convierte en una carga. Esta provendría de las actitudes del propio Gordo, quien se piensa así mismo como alguien diferente a los demás ya que no controla su cuerpo; por esta razón, suele meterse en problemas con frecuencia. Eso genera en él y en Juancho (sin que se lo digan entre sí) la idea de que la muerte es la salida. Por otra parte, su madre, angustiada por la situación que podría vivir su hijo menor en el futuro, rezaba para que el Gordo muriera antes que ella, entre otras cosas,

porque eso permitiría que Juancho pudiera vivir una vida distinta, que hiciera su propio camino, que se casara, tuviera hijos y pudiera cuidarlos. Por esas razones ella nunca creyó en que se hiciera cargo de su hermano, pero ante este de deseo ya se había tejido una respuesta: “Se equivocaba. Ya había empezado a dedicarle mi vida, por eso el Mono nunca me invitó a irme para el monte con él. No sería un buen activista porque mis rezagos pequenoburgueses me impedían dedicarme a la causa y abandonar al Gordo” (*El dedo*, p. 223).

Juancho se consterna ante la decisión del Gordo de no pararse de la cama, acto que abre en Juancho una imaginación aterradora: “Esa mañana cuando no quiso levantarse llegué a darle la razón y por un momento vi la opción de su muerte como una salida. Fue un pensamiento helado que me bajó por todo el cuerpo hasta los pies” (p. 224). Él mismo considera ahora la muerte como una alternativa que tiene dos sentidos: uno, sacar a su hermano del sufrimiento; el otro, la posibilidad de tomar el camino de la revolución que se facilita si deja de sentirse obligado a cuidar a su hermano discapacitado. La potencial muerte de su hermano lo divide, incluso lo hace recordar constantemente a Lennie.

Como conclusión de este apartado y retomando lo dicho por Escobar (2015), lo íntimo que se presenta como debilitamiento del ideal heroico (esa fuerza que se le resta a la idea de ser un salvador de la sociedad aún a costa de la propia vida), también puede verse como una experiencia que va debilitando la idea de revolución en la medida en que se actualizan los hechos. En el caso de Juancho, la idea de revolución política se hace pesada, no solo porque implica el hecho de ser mártir o héroe revolucionario a través de la muerte, sino porque podría comprometer además de su vida la de su hermano, ya que no tendría quién se hiciera cargo de sus necesidades; abandonarlo para seguir el llamado del dedo índice es como una sentencia de muerte. La cercanía con la vida de su familia es mucho más fuerte que con la vida en el monte, la tranquilidad que ve en ese mundo en el que vive con su hermano, lejos del afuera violento que lo

ha maltratado y que no lo comprende. A lo largo de la novela, se intentó poner en tensión el amor de Juancho por su familia, por su hermano, mostrándolo como algo distinto, es decir, como aquello que realmente podría alejarlo del camino de la revolución. Como ya vimos, esa alternativa se construyó en torno a una serie de afectividades. Al final, Juancho se decanta por su hermano, a través de esa decisión se privilegió lo íntimo, la preservación de sus afectos y la vida del Gordo, una revolución personal, profunda en sí misma, que terminó por contener la fuerza expresiva de la elección de un camino distinto.

Por otra parte, encontramos también que la opción revolucionaria se construyó en torno a otras cercanías afectivas como la de Claudia. Todas esas relaciones siempre estuvieron precedidas por la del Gordo: por el anhelo de tener una casa, de tener un carro para pasearlo, de asumir su cuidado y compañía. Por último, la eventualidad de reconocer la muerte y el abandono de su hermano como una salida al problema que le descubría la revolución, la asunción del compromiso (firmado con el dedo índice) para seguir el llamado de la conciencia, ese llamado que responden todos aquellos comprometidos con la causa de la transformación a través de la política y las armas. Pero queda aún en el aire una duda: si la revolución de Juancho no fue irse al campo a seguir ese llamado, entonces, ¿cuál es la revolución de Juancho?

La novela nos permite observar cómo la idea de la revolución se debilita en la medida en que aparece la conciencia de la muerte y de la ruina. La muerte que teme Juancho no radica tanto en perder su propia vida, sino en la posibilidad de que se pierda la de su hermano, es decir, la vulnerabilidad del bienestar del Gordo es más importante para él que sus deseos de revolución. Es a esto a lo que se refiere Juancho en el momento en que se ve acusado por el dedo índice de Mao, cuando siente que le está cobrando su decisión. Allí piensa en el bienestar de su hermano, en la carga que le representaría estar lejos de él (en la etapa posterior al abandono), por eso cuando emprende su camino sigue pensando en su familia, en su amigoamigazo. La revolución entonces no fue la de ir al monte, por el contrario,

su revolución radica en alejarse del mismo, en tomar distancia de ese camino que lo lleva por una montaña y que lo aleja (no solo) de las comodidades materiales que añoraría cualquier joven universitario.

La revolución del protagonista tiene dos elementos, la esfera íntima (su hermano y la familia) y la visión política (la revolución). Por una parte, encontramos, como ya se ha dicho, a la familia en el centro de la disyuntiva, la fuerza expresiva reside en el Gordo, en lo que refiere, en el amor y familiaridad con que se preocupan porque viva, porque tenga ganas de vivir. En segundo lugar, si bien la revolución se asocia con la defensa de la vida de alguien más, también existe la posibilidad de perder la vida propia, es un riesgo en el devenir de la opción revolucionaria; no tomar ese camino, como sí lo hicieron todos aquellos que respondieron el llamado de la conciencia, es también una pieza clave para comprender la búsqueda expresiva de la novela. La revolución de Juancho no es otra que la de coartar su propia libertad revolucionaria. En vez del monte, el personaje opta por la vida de su hermano, un sujeto al que debe cuidar de ese mundo hostil que se encuentra afuera, en el afuera que es el escenario de la revolución maoísta.

3.3 El teatro y la revolución

Lo dicho hasta aquí supone una relación entre las obras, no solo en cuanto a su contenido, sino también en cuanto a su estructura. Ejemplo de ello son los personajes protagónicos, los amigos que los rodean, el amor a un objeto que los distancia de la militancia y las aprensiones que dejan ver sus pensamientos sobre acontecimientos propios de la vida revolucionaria. El siguiente punto a tratar es el que relaciona a Pável con la revolución. Al igual que el amor fraternal, en el apartado anterior, observaremos en este la muerte de Marx, personaje de una obra de teatro que se convierte en el símbolo del dilema que produce encarar la opción revolucionaria. Si bien la familia problematiza la vida privada de Juancho en *El dedo*, es el teatro el que cumple esa función en la segunda novela. Debido a ello analizaremos las

implicaciones que tiene el arte de representar a otros en esta obra de Mejía.

Para empezar, es necesario mencionar la relación que tiene el teatro con el problema político y revolucionario. Desde la Rusia que nació después de la caída del Zar a principios del siglo XX, Además de la relación entre literatura y revolución detallada por León Trotsky (1924), la Rusia posterior a la caída del Zar (a inicios del siglo XX) también puede ser recordada por la presencia del tema de la revolución proletaria en el teatro. Dicho de otra forma, las transformaciones de la estructura socioeconómica tras la revolución de octubre extendieron su alcance hasta el ámbito de lo artístico. En este importante momento en la historia de la Unión Soviética, “el teatro se convirtió en un medio de comunicación esencial entre las masas de población, ávidas de información pero mayoritariamente analfabetas” (Prieto, 2017). Prieto también afirma que desde los albores de la revolución en Rusia se ha visto cómo el arte sí ha tenido una directa relación con los problemas políticos. Ejemplo de ello es el teatro porque antes de ser un “medio de comunicación esencial”, antes de que la revolución llenara los escenarios, el teatro tuvo que generar movilizaciones masivas y salir a las plazas y avenidas de las ciudades, todo esto con un evidente contenido político (Prieto, 2017).

En el caso de América Latina también existe una propia historia entre el teatro y la revolución. En su estudio sobre la producción teatral en el periodo de la revolución cubana y el movimiento de los intelectuales en los años setenta, Verzero (2013) concluye que existe una cercanía entre el teatro y los procesos políticos. Por esa misma línea, Gilman (2003) concluye la proximidad entre literatura y revolución en el mismo periodo. El “Teatro Militante”, como lo denomina Verzero, se trata de un abordaje a un sinnúmero de archivos dispersos que inicia con el trabajo de los intelectuales, pero que se ubica dentro del mismo periodo: años sesenta/setenta. La escritora identifica dos posturas en la producción teatral, por una parte, la del compromiso sartreano, en el cual el teatro es realizado por las clases medias y para las clases medias; y por otra, la que promovía una radicalización del

lenguaje y la búsqueda de una nueva definición de teatro (pp. 58-66). En el caso colombiano encontramos ejemplos de este periodo sobre la puesta en escena de varias obras que desarrollaron el tema político.

Mejía (2014) nos recuerda producciones teatrales desarrolladas entre 1970 y 1975, periodo en el cual se construía (a través de la puesta en escena teatral colombiana) una apuesta por conmemorar acontecimientos atroces, momentos de revolución y de inconformismo social. A este proceso lo denomina “verdaderos movimientos nacionales de teatro”, del cual queremos resaltar las siguientes obras: *Las bananeras* (1970) dirigida por Jaime Barbini en el Colectivo Teatro Acción, en el que desarrollan de manera crítica la represión de 1928 en la zona bananera; *El abejón mono* (1971), presentada por el Teatro La Mama y que se basa en relatos de Arturo Álape sobre la guerrilla de las FARC. El Teatro La Candelaria, dirigido por el reputado Santiago García, brinda ese mismo año las obras *Nosotros los Comunes* (1971) y *La ciudad dorada* (1971) las cuales incorporan en su contenido el desplazamiento forzado de los campesinos a las ciudades en los años cincuenta. En 1975, esa misma compañía produce *Guadalupe años sin cuenta*, teniendo como base la gesta guerrillera que lideró Guadalupe Salcedo en los llanos de Casanare, en los primeros años de la década del cincuenta y hasta que llega al poder Gustavo Rojas Pinilla. Finalmente, en respuesta a esa misma coyuntura, el Teatro Experimental de Cali expone *La denuncia* (1974). En la novela *Soñamos que vendrían por el mar* (2016) se encuentra la preocupación de los grupos de teatro de los años setenta, su interés por sacar adelante producciones teatrales que presentaban problemáticas sociales, grupos guerrilleros, historias de guerra y desplazamiento. Ese repaso cultural por la importancia del teatro en esa década, que parece un homenaje escondido, es complementado con el personaje principal, un joven universitario que reconoce en el teatro una forma de hacer la revolución.

En esa segunda novela, Juan Diego Mejía nos abre al universo de Pável, un universo que está lleno de teatro. Las dos novelas nos hablan de un mundo íntimo (inserto en el marco del anhelo

revolucionario) que critica a las instituciones y rechaza las injusticias sociales, configurando lo que afirma Kundera (2004) sobre las transformaciones de la novela en la Modernidad. Con *Don Quijote* y *Jacques el fatalista*, el mundo que antes se veía como desconocido, se exploraba con viajes por el mundo aparentemente ilimitado. Esas dos novelas muestran a un protagonista que aparece en medio del camino, se encuentran en un tiempo sin inicio ni final y ante un espacio sin fronteras. Pero Balzac sube a la literatura en el viaje de la historia, ya no conocía al Quijote ni a Jacques, las aventuras se encuentran al otro lado de la nostalgia, ya no critican a las instituciones, a la policía o a la justicia, y “el infinito perdido del mundo exterior es reemplazado por el infinito del alma” (pp. 4-5).

Pável observa en el teatro una riqueza que solo es visible en su interior, y ese interior solo encuentra en el teatro el camino para vivir y sentir lo que es, lo que tiene que decir, su propia manera de hablar sobre las injusticias. El protagonista manifiesta el sentido de gusto y afirmación en el teatro; incluso al inicio de la novela se reconoce como actor más que como revolucionario. Su gusto por personificar a otros se hace más fuerte en la medida en que se sumerge en el mundo del movimiento estudiantil y de la revolución. Poco a poco se da cuenta (o confirma) que el teatro es la constante que lo mantiene unido a su mundo íntimo asociado a sus estudios de Arquitectura.

En este punto resaltamos también el contenido de la portada de la novela *Soñamos que vendrían por el mar*, puesto que también tiene una sugerencia sobre la situación de los valores que representan el dilema de Pável en la novela. En esta ocasión, el dilema sitúa el espacio íntimo de Pável en el teatro. En la parte inferior se observan las sillas desde las que un observador podría apreciar a los personajes actuando la revolución. En el escenario vemos unos recortes que sugieren el lugar en el que Pável y sus compañeros habían esperado las armas por tanto tiempo; de alguna manera recuerda a “la zona”, un lugar que se construye con recortes de fotografías viejas. El cuadro general hace pensar en una mezcla o collage que superpone los

dos espacios haciendo ver a los personajes fotografiados como integrantes de una obra de teatro. Esa visión doble de la vida (del teatro en primer plano y de la vivencia que se dio en el afán de encontrar la revolución), invita a entender la experiencia de Pável a lo largo del relato, sirve como preámbulo gráfico de la tensión que vive este protagonista.

Figura 3

Portada de Soñamos que vendrían por el mar (2016)



Fuente: Alfaguara, colección “Narrativa Hispánica” (2016).

En el transcurso de la novela encontramos cómo el teatro tiene una mayor prevalencia frente a la revolución, rasgo presente durante su vida como estudiante, después de la expulsión de

la universidad y aun cuando ya había viajado hacia “La zona”: “sentí alivio y tristeza. Por esos días andábamos todos tan ocupados que la noticia me liberaba de presentar exámenes, hacer trabajos, sustentar proyectos y me dejaba el tiempo disponible para leer, hacer teatro y asistir a reuniones políticas” (p. 34). Como podemos ver, se empieza a configurar el dilema que debe enfrentar Pável, en el cual, los sentimientos que brotan por haber sido expulsado de la universidad, parecen ser aliviados por la distracción que supone pensar en otras actividades que le gustan además de los planos y las maquetas de la carrera: la lectura, la actuación y la política. El dilema se encuentra entre la revolución y el teatro que tiran desde dos extremos de una misma cuerda; en uno de ellos la fuerza la imprime el compromiso político, lo hala con vigor hacia el mar, hacia las armas que lo esperan para entregarse a la revolución; en el otro extremo hace fuerza el teatro aferrándose a esa otra parte íntima del protagonista, que privilegia el oficio de ser actor sobre el de ser revolucionario.

3.3.1 Matar a Marx

El teatro es para Pável lo que el Gordo es para Juancho, representan todo el universo personal de los protagonistas. Curiosamente, esa relación adquiere una mayor importancia por el vínculo intertextual (de las dos obras) con la novela de Steinbeck. Si recordamos un poco las semejanzas que se le atribuyen al Gordo y a Lennie, que más allá de ser físicas, se relacionan con la muerte, materializada en la idea de dispararle a Lennie para que de una u otra manera no sufra más en el mundo que lo juzga, se equipara con la intención de abandonar al Gordo e imaginar (¿desear?) que este se quede dormido para siempre.

Para este caso, la novela *De ratones y hombres* ya no media el acercamiento afectivo entre personajes, como sucede en *El dedo índice* con Juancho y Claudia. Esta novela aparece como un recurso que simboliza la asunción de ese mundo íntimo por parte de Pável. La verdadera ratificación de la elección que ha tomado nace como una satisfacción personal en la cual se encuentra un acto representativo para su mundo íntimo. Actuar la obra de

Steinbeck corrobora lo que ganó dejando atrás los lugares en los que buscó la revolución. Allí se potencia la emotividad, se cierra el círculo que abrió cuando aceptó apostar en la ruleta por el teatro (a riesgo de quedarse para siempre en la guerra) en un partidito a seis goles, una apuesta en la que se jugó la vida. En el regreso conseguido y luego de observar con nostalgia su libreta de apuntes, habla con Hernando, su compañero de tablas, y le propone la novela de Steinbeck como material para poner en escena con el grupo:

Asistí a los ejercicios físicos del Maestro con los nuevos y a una lectura en voz alta que hicieron los veteranos de la novela de Steinbeck. Leyeron la parte en la que George le dispara a Lennie en la nuca. [...] Después cerré los ojos cuando George le dispara en la nuca a Lennie mientras le habla con dulzura de cómo van a vivir en una granja con animalitos. —Hagámosla —dije, y Hernando me tendió la mano (*Soñamos*, pp. 263-264).

Esta propuesta le resulta interesante a su amigo, ya que en el siguiente capítulo de la novela vemos los preparativos y las jornadas de trabajo de la nueva obra. Sin embargo, a Pável se le dificulta apartar sus pensamientos de un fragmento en particular: “esa escena final en la que George, el dueño de todas las facultades que para la sociedad son normales, le apunta a Lennie en la nuca y le habla de los paraísos con los que siempre soñó” (*Soñamos*, p. 265). Esta imagen del disparo resulta ser muy importante para la propuesta teatral, pero Pável no termina de encontrarle sentido hasta que lo conversa con su amigo:

— ¿Por qué creés que George le dispara? —La mesera creyó que hablábamos de un asesinato reciente y quiso quedarse a oír la respuesta de Hernando, pero este le dio una palmadita en la espalda y ella se fue. —Es un acto de amor. Tenía razón. Lennie no está hecho para vivir en este mundo (*Soñamos*, p. 266).

Pável le pregunta a su amigo Hernando sobre el motivo por el cual George le disparó a su amigo, Hernando le responde que es un acto de amor, un acto por medio del cual lo libera de todos

los problemas en los que solía meterse por no controlar su fuerza. Reconoce el dramatismo que genera el hecho de dispararle mientras le habla de los paraísos que soñaron juntos. Esa paradoja demuestra la complejidad del momento porque da cuenta de un afecto mayor entre George y Lennie, afecto que no pasa desapercibido ante la lectura de la novela hecha por parte de Pável y Hernando. No se encuentra dolo ni intención de homicidio; el propósito no es acabar con su vida, sino evitarle el sufrimiento de una existencia problemática e incomprensida que continuaría si los personajes secundarios vienen a torturarlo o a entregárselo al amo. Pero, además de encontrarle sentido a la escena como un acto de amor, al recordar los diálogos entre los dos personajes Pável reconoce la estrategia que usa Lennie para defenderse de los reproches de George (por matar animales y meterse en problemas). Dicha estrategia consiste en pedirle que recuerden juntos la promesa de comprar una granja para vivir en ella juntos y tener animales. Desde la mirada de Pável, todo lo demás en la obra podía cambiar menos la promesa que nunca llegó, porque llegó primero la muerte. Con ese hallazgo de lectura, Pável decide adaptar la obra hacia el contexto colombiano: los personajes ya no serían dos campesinos de inicios del siglo XX buscando una tierra en el sur de los Estados Unidos; debía contarle a Hernando que esa versión teatral contaría la historia de dos obreros que buscan trabajo en las textileras de la ciudad de Medellín, el astuto (George) se llamaría “Jorge” y el grande (Lennie) sería “Carlos”. Veámoslo en la novela:

Todavía me río de la expresión de asombro de Hernando cuando leyó la parte en que se presentan ante el supervisor de Coltejer [...] —No puede ponerle a este personaje ese nombre, compañero —me dijo Hernando. Parecía decepcionado. —No puede pegarle un tiro en la nuca a Carlos Marx. —Es un acto de amor. No tuve que argumentarle más. Después cambió la cara por una sonrisa que le duró hasta cuando terminó de leerla y la puso sobre mi mesa. —Empecemos —dijo (p. 268).

El amor aparece como un elemento que prima sobre la obra de teatro. En esta ocasión, una imagen nueva muestra la disyuntiva entre dejar morir a alguien para que sea libre. Sin embargo,

esa muerte-libertad de otro ya no se realiza con el propósito escondido de salir a hacer la revolución (como en su momento se asoció el abandono y muerte del Gordo en *El dedo*), sino para hacer teatro, para que el protagonista mantenga la esencia que descubrió al inicio de toda la aventura. Pável le pega un tiro en la nuca al personaje como un acto de amor, un gesto por medio del cual reconoce que Carlos Marx no merece vivir en este mundo, como el mismo Hernando reconoce cuando le preguntan sobre la razón por la cual George le dispara a Lennie.

Pável nos deja ver que en su mundo íntimo prevalece el teatro (la convicción artística). Son más fuertes sus sentimientos por la escena, por las tablas, por la cercanía y el amor que tiene por sus compañeros, por Hernando e inclusive por su familia que, si bien no media de la misma manera en el mundo íntimo del protagonista (como sí sucede en *El dedo*), también hace parte de los anhelos pequeñoburgueses de Pável, el actor.

3.4 La preeminencia del arte sobre la revolución

En el transcurso de este capítulo se hizo un recorrido por los aspectos que constituyen los símbolos de la revuelta íntima en las novelas *El dedo índice de Mao* (2003) y en *Soñamos que vendrían por el mar* (2016). Observamos que en la primera novela, prevalece la vida del Gordo, el hermano de Juancho que tiene retardo mental. Su cuidado le implica alejarse del camino de la revolución; debido a ello, la idea de su muerte aparece como sinónimo de liberación, es la posibilidad de que, por una parte, su hermano deje de sufrir la violencia que experimenta afuera de su casa ante personas hostiles que lo maltratan cuando sale al colegio, a la calle; por otra, que Juancho pueda elegir el camino de la revolución sin remordimientos, sin tener que pensar en la suerte del Gordo. No obstante, la vida de su hermano es el camino que elige, es su revuelta íntima. En lugar de seguir el discurso revolucionario, Juancho se enfrentó a sí mismo para regresar a cuidarlo. En la segunda novela, Pável es presentado como un

estudiante cercano al discurso revolucionario, pero completamente fascinado por el teatro. En esta tensión, es la muerte de Marx la que contiene el sentido íntimo de la revolución de Pável, un personaje de una obra de teatro en la que se narra la historia de dos sujetos que buscan trabajo en las textileras de Medellín. Al final de esa obra, Jorge le dispara a Carlos Marx en la nuca. Pável y Hernando ven este hecho del disparo como un acto de amor, un acto de liberación, un momento recogido en el nombre de la obra: “Perdónanos, Carlos Marx”.

Además de lo anterior, es necesario resaltar, como elementos fundamentales en la construcción de este ejercicio de crítica literaria, a la novela *De ratones y hombres* y, con algo más de detalle, a la revolución. El primero, al interior de las dos novelas de Mejía, aparece la obra *De ratones y hombres* de Steinbeck (1937), una novela de la que se resalta, sobre todo, la figura de Lennie, co-protagonista que al final de la obra es asesinado por George con un disparo en la nuca. Lennie se parece al Gordo porque no controla su fuerza. Debido a ello, los dos suelen meterse en problemas con los demás (en sus respectivas ficciones). Desde la perspectiva de *Soñamos que vendrían por el mar*, Lennie es el personaje que recibe el nombre de Carlos Marx, aquel a quien Pável (siguiendo el recuerdo de su propia experiencia revolucionaria) decide matar como un acto de amor.

El segundo aspecto es la categoría de “revolución”, ya que es parte central de la propuesta narrativa de las dos obras de Mejía. Si tuviéramos que resumir en pocas palabras las novelas podríamos decir (para las dos) lo siguiente: un joven universitario en los años setenta se ve enfrentado al dilema de tomar el camino de las armas o uno distinto. Hemos tocado hasta ahora el dilema que cuestiona el camino revolucionario predicado por las ideologías maoístas que rodean a los protagonistas, además de la decisión que toman Juancho y Pável de apartarse de esa senda para en un caso cuidar a su hermano y en el otro regresar a hacer teatro. Queda entonces una pregunta por resolver. ¿A cuál revolución nos referimos?

3.5 ¿Cuál revolución?

Al inicio de todo este recorrido, tomamos el análisis de Hannah Arendt (1967) como punto de partida para acercarnos al significado de la revolución. La filósofa nos habla de algunos puntos que coinciden con los planteamientos que recorren la historia de la palabra “revolución”, presentada por Julia Kristeva junto a su propuesta conceptual de la revuelta íntima. De la misma manera en que Kristeva logra hacer explícita la cercanía entre la literatura y la palabra “revolución”, hemos intentado integrar el análisis de esa relación en las novelas de Juan Diego Mejía. En ese marco interpretativo, nos hemos referido a la palabra “revolución” desde la perspectiva de Hannah Arendt.

Los antecedentes que recoge Arendt, nos llevan a las raíces de la Revolución Francesa. La autora se detiene en pensadores que dieron origen a las ideas y, por supuesto, reconoce que esta revolución es producto de la transformación cultural que se da con ocasión de la modernidad. En el desarrollo de su discurso, da cuenta de varios elementos que caracterizan a la revolución; entre ellos nos referiremos a la libertad, la cuestión social, la palabra y la idea del retorno, temas que consideramos, hacen parte de la relación entre la literatura, la historia y la vida cotidiana.

El primer punto a tratar, que es central en la explicación de Arendt sobre la revolución, es la relación entre revolución, violencia y libertad. En su mayoría, los discursos sobre la revolución hablan de estos dos tópicos. La violencia es un camino y una consecuencia, esto significa que por ella se llega al éxito de la revolución, pero también a ella se llega como efecto. En el discurso del cambio de destino social y político que promete la revolución, es relevante la ya muy larga discusión de la guerra y del empleo justificado de la fuerza. En las novelas es recurrente la idea de la violencia, el anhelo del camino del monte, de las manifestaciones que terminaban en mítines y en detenciones arbitrarias, y el anhelo de ir a buscar las armas en “la zona”. La violencia también está presente en el lenguaje de los personajes, los temas que se discuten giran en torno a un miedo por perder

la vida. Ese miedo pone en cuestión la idea del héroe y del sacrificio, y se manifiesta en las advertencias que se dan en medio de las asambleas estudiantiles.

En segundo lugar, la idea de la libertad está hermanada de manera profunda con las de la violencia y la revolución. La libertad es el anhelo de un nuevo comienzo, de un punto de partida del cual emana la transformación social, política, económica y cultural de un territorio y su comunidad, la libertad siempre ha sido el propósito de la revolución, libertad de acceder al gobierno, de movilizarse, de reunirse, de estar libres del miedo a la pobreza y la desesperanza a las que son sometidos muchísimos sectores sociales por causa de una clase que está por encima de otra, apriionando e impidiendo esa posibilidad de elegir (Arendt, 1967, pp. 37-42). La discusión sobre la libertad se observa en las novelas cuando los dos personajes se reúnen, manifiestan sus deseos de hacer parte de un cambio y de promover un nuevo comienzo en el que no haya injusticias ni burgueses. Por otra parte, la idea de libertad también está presente en la autonomía para decidir, para pensar, asociar y acercarse a la revolución por vías diferentes, para aprender de ella en la medida que se estrecha la amistad con otros personajes.

Otro tema que hace parte del lenguaje de la novela, en general, es el reconocimiento de una diferenciación de orden social, lo que Arendt denomina la “cuestión social” (Arendt, 1967, pp. 67-124), esto es, la consciencia del problema de la pobreza y de los privilegios sociales. Esa cuestión social es ostensible en varios puntos de las narraciones y se relaciona con la vida personal de Juancho y de Pável. Gran parte de las motivaciones que llevan a los protagonistas a acercarse a la revolución lleva consigo un reconocimiento de la idea de la injusticia social, del desconocimiento de las situaciones que viven las clases populares por parte de la clase política y de los burgueses. En general, se percibe que la causa no tiene que ver únicamente con un propósito de poder, sino también con un cambio efectivo de la situación social. Los personajes parecen más conscientes de la desigualdad y la injusticia cuando se acercan al movimiento estudiantil.

3.6 La revuelta íntima de Juancho y Pável

La revuelta íntima es la capacidad de cuestionarse a uno mismo (a los valores propios) de manera constante. Esa sería la ruta para alcanzar una especie de incertidumbre constante que debe abrazar el hombre para hacer frente al nuevo orden normalizador y falsificable (Kristeva, 1999, pp. 15-19) que intenta oprimirnos⁶. Ahora preguntémosnos, ¿a partir de ese concepto qué podríamos decir sobre las novelas de Juan Diego Mejía? Para empezar, vemos que a lo largo de sus novelas, Juancho y Pável se encuentran en un dilema que los lleva a pensarse en medio de dos valores importantes, por una parte, la familia (Juancho) y el teatro (Pável) y por otra la revolución. Como vimos en las anteriores páginas, al hablar de “revolución” nos referimos a la connotación política que la palabra adquirió después de la Revolución Francesa. Para el caso de la narrativa de Juan Diego Mejía, el contexto desde el que trabaja es la revolución que se vivió en Colombia en los años setenta, sobre todo a nivel ideológico dentro de los campus de las universidades públicas y compartido con otros casos de subversión que ocurrieron en esa década en varios países de América Latina. Casi todas esas causas revolucionarias surgían como un ejercicio político desplegado en un marco de violencia y represión social.

En medio de la opción revolucionaria que los haría pasar del discurso, de las marchas y de las asambleas hacia la acción, la militancia beligerante y los enfrentamientos, los protagonistas eligen seguir viviendo las vidas cotidianas que habían construido

⁶ Julia Kristeva se refiere a una forma de imposición que normaliza los fenómenos, la denomina “vacancia del poder”. Se trata de una desordenada ausencia de proyecto, que termina normalizando la falsificación, incluso, de valores sociales, íntimos y personales; esa falsificación, según la autora, irrumpe en las instituciones sociales y políticas. En ese sentido también aparece el concepto de persona patrimonial, que denota un cambio en la forma de verse como ser humano, en la cual se prescinde de la dimensión subjetiva de los derechos y de la dimensión trascendental, eso convierte al ser humano en simple propietario de un patrimonio genético. Según Kristeva, estos dos fenómenos oprimen a los sujetos, les impide encontrarse a sí mismos mediante la crítica personal de sus valores que se da en ocasión de ese orden normalizador y falsificable

antes de conocer las ideas maoístas, es decir, optan por quedarse en casa con su familia (en el caso de Juancho) y seguir haciendo teatro en Medellín (en la decisión de Pável). Estos relevantes elementos predominan y debido a la emotividad que les generan (amor, fraternidad, pasión, deseo) terminan convirtiéndose en una fuerza que los mantiene a este lado del conflicto revolucionario, es decir, al lado de los que no han tomado las armas. Esto implica que no han afirmado el valor de la revolución política que requiere de un abandono de los demás intereses de su vida. Pável lo intentó, pero se arrepintió durante la espera del armamento; vivió en el monte, pero eligió volver. Juancho, en cambio, nunca resolvió plenamente la opción de salir de su casa.

A ese lado de la decisión se encuentra la revolución, una que los llama a luchar en contra de las injusticias vividas y por venir. Se trata de un compromiso social que cuestiona desde la conciencia las desigualdades sociales y reclama que el rebelde siga un camino que otros ya han seguido. Ese camino es dibujado como el único permitido para que la figura del héroe revolucionario se consolide; es, justamente el que promulga Mao como solución, el que se encuentra en los panfletos y en los discursos de varios estudiantes universitarios, basado en que la única salida que queda es la de las armas.

La revuelta íntima que según Kristeva se puede experimentar en el arte y especialmente a través de la novela, aparece viva dentro de estas ficciones a través de los símbolos que hemos elegido para desentrañar parte de la propuesta estética de Mejía. En el caso de Juancho, la novela muestra una incertidumbre constante y difícil de sobrellevar en la cual la condición de su hermano (“un retraso mental de leve a moderado”) lo aleja del compromiso revolucionario. Eso lo lleva a cuestionar la importancia que tiene en su vida su familia, en especial la figura de su hermano: el Gordo; pero esa dificultad también lo lleva a pensar en la trascendencia y atracción que siente por la revolución. En esa tensión inclusive imagina la muerte del Gordo como un sinónimo de liberación. Si el Gordo muere, Juancho ya no debe preocuparse por sus cuidados y por su condición, eso le daría autonomía para decidir, de

forma autónoma, cómo quiere vivir. La puerta que se abre, en esa imaginación de la fatalidad “benefactora”, es la de seguir las indicaciones del dedo índice de Mao. Esta es una disyuntiva que lo divide, que lo cuestiona, que lo lleva a vivir ese retorno retrospectivo del que habla Kristeva en el que el orden y los propósitos son cuestionados. En las dos tramas eso sucede con el camino de la revolución que los personajes han postulado como búsqueda justa y meritoria. Al final, contrariando las ideas y el discurso que ha adquirido en su formación de izquierda, Juancho elige la vida de su hermano, quedarse en casa para apersonarse de su cuidado y acompañamiento. Esa decisión desentraña la propia revuelta íntima de Juancho. En esa revuelta se privilegia a la familia, pero también se gana a nivel crítico por medio de un cuestionamiento y revaloración del ideal de revolución que ya parecía prestablecido y aceptado.

En el caso de Pável, la tensión está entre los valores del teatro y la revolución, el compromiso político se enfrenta ahora al gusto por las tablas. En ambas le ha ido bien a Pável como figura reconocida dentro de la universidad, en ambas parece representar a otros, a un personaje o a una encarnación del deseo general (universitario) por decir y hacer la rebelión; sin embargo solo hacia una de las dos proyecta una pasión verdadera. Desde las primeras palabras de la novela, Pável se reconoce como lo que es, se entiende a sí mismo como un actor que vive la revolución en las tablas de la vida cotidiana. Luego de una serie de circunstancias, Pável toma el camino del monte y de la espera de las armas que vendrían por el mar. Aunque parece decidido a seguir el sendero que la vida le impone (sobre todo después de la expulsión de la universidad), en realidad está allí por decisiones apresuradas, de barba y de gabán, tomadas mientras era miembro del movimiento estudiantil. En otras palabras, en ese momento Pável sintió que la vida tomaba decisiones que él no debía cuestionar; podría decirse que este personaje aceptó ir a la revolución, pero no lo decidió directamente.

Sin embargo, su vida pasada sigue en su memoria mientras está en “la zona”; la duda es alimentada por el deseo de retorno al

oficio de actor, porque el teatro de verdad es parte importante de su vida íntima. Gana la pulsión el más deseado de los dos rumbos. Cuando Pável regresa a la ciudad y a las universidades en las que circuló (la sede de la Universidad Nacional en Medellín en donde estudia Arquitectura y la Universidad de Antioquia en donde hace teatro), construye un grupo de teatro con el que prepara algunas obras. Allí propone montar una versión de *De ratones y hombres* que esté vinculada con los escenarios y problemas de la realidad colombiana, específicamente, del Magdalena Medio. La versión se titula “Perdónanos, Carlos Marx”, y en ella un personaje con ese nombre muere como Lennie en la novela de Steinbeck. La muerte de Marx es, para la trama completa de *Soñamos*, el símbolo que representa la revuelta personal que lo lleva a cuestionar los valores para así seguir su propio camino. Nos encontramos ante una revuelta que regresa sobre los valores del protagonista. Pável ve el asesinato de ese personaje teatral como un acto de amor, como un acto de perdón que termina de convencerlo de seguir una vía distinta a la de las armas.

En consecuencia los símbolos que representan la revuelta íntima de los protagonistas, se construyen a partir de ese proceso que los lleva a darse cuenta de la decisión que resolvió su dilema. Los dos personajes viven en una tensión que permiten a Juancho y Pável cuestionar su propio camino, darle fuerza y relevancia a su familia y el teatro por sobre lo que entendían como revolucionario. Esta crítica de valores propios que viven los protagonistas, se manifiesta en cada uno de una forma diferente, pero termina compartiendo un elemento que las articula: el personaje de Lennie.

En el caso de Juancho, el dilema se construye desde el inicio de la historia cuando aparece *De ratones y hombres* en la biblioteca, se hace mucho énfasis en las características físicas que comparten el Gordo y Lennie; de esa forma, el Gordo es visto como una especie de obstáculo doméstico para la revolución. Por ello, Juancho alcanza a considerar que debería matarlo (o suprimirlo de alguna manera) para que deje de interrumpir su camino de compromiso militante. Esa idea es muy fuerte en el desarrollo

de la historia de *El dedo*, puesto que ese dejar atrás significaba una pérdida, una especie de abandono que al final de la novela es negado. En ese sentido, la expresión de placidez que hay en el rostro del Gordo, en la escena de campo del final, desmiente la necesidad de su muerte. Por eso se convierte en el símbolo de la revuelta íntima de Juancho: no abandonó a su hermano, se quedó con él a costa de la revolución y eso es un gesto de autodeterminación que hace que supere las presiones externas. Ante la ausencia de proyecto, la frecuencia de la opresión y el impulso hacia la condición de pérdida de valores, Juancho prefiere seguir siendo lo que desea: el hermano que salva, él mismo lo ha decidido a fuerza de superar las posturas que ha ido adquiriendo por influencia externa.

En el caso de Pável, el dilema se resuelve también en relación con la novela de Steinbeck, pero en esta ocasión se encuentra situada al final del relato, puesto que es un descubrimiento que se desarrolla mientras se adapta una obra de teatro. La revuelta íntima de Pável se va construyendo en la medida que empieza a darle sentido a su obra y tiene la ocurrencia de ponerle por nombre “Carlos Marx”, al personaje que está basado en Lennie. Pável y Hernando ven la muerte de Lennie como un acto de amor, un acto en el que George le dispara a su amigo porque un grupo de personas quieren asesinarlo, no quiere que Lennie pase por esa pena de ser juzgado y asesinado por las personas que quieren venganza, un acto de acabar por amor una vida, en ese momento de interpretación de la obra de teatro, Pável siente que está consolidando un símbolo que le permite darle sentido a su revuelta íntima, en el acto de amor que asesina a Marx en una obra de teatro. Pável siente que matando de manera simbólica a Marx en la obra de teatro, lo siente como un acto de amor, porque muchas cosas dentro de sí lo persiguen, prefiriendo él mismo asesinarlo.

Por otro lado, estas novelas dan cuenta de un tiempo y un momento muy particular de la historia de Colombia. Según cuenta él mismo en varias entrevistas, el autor vivió y observó detalladamente esa épica. Eso lo llevó a construir algunas

historias vinculadas con las escenas que vio y vivió en la juventud. La lectura de las obras hace pensar en que Mejía propone una visión que toma distancia de la revolución de las armas y del monte, ya que estos terminan convirtiéndose en escenarios caracterizados por la muerte y la desolación, y marcados por la tristeza que genera alejarse de lo que se quiere en realidad, de someterse a un camino de dificultades, distante de la paz que tanto ha anhelado el territorio descrito. En este punto podemos recordar la historia de Melisa contada por Alfredo Molano en *Trochas y fusiles* (1994, pp. 121-200). Se trata de una joven universitaria de estrato medio que decide tomar el camino de la guerrilla; después de su experiencia cuenta lo que vivió luego de tomar la decisión de irse al monte. Sin duda alguna, la crónica de Alfredo Molano nos permite hacer un contraste, no únicamente centrado en la dimensión narrativa, sino también en la dimensión de lo que significa asumir el dilema del otro lado de la opción: no quedarse, ir directamente al monte a luchar en el enfrentamiento armado.

Para concluir el capítulo, podemos afirmar que la obra de Juan Diego Mejía contiene un dilema íntimo en los personajes, expresa un cuestionamiento de los valores por los que se ven rodeados los protagonistas en las dos novelas analizadas. En este sentido, el arte contiene la idea de la experiencia, esa que pretende que el lector viva el retorno a través de la novela, que reconozca (como los personajes) al arte y a la familia como unas prevalencias que tienen una importancia mayor que la salida armada y violenta, puesto que a través de ambas también surgen cuestionamientos personales que podrían ser considerados subversivos, críticos y valiosos. El sentimiento de retornar sobre valores anteriores y nuevos que hacen de la revuelta íntima una alternativa y encarnación de la revolución se construye con los símbolos de la confirmación de la vida del Gordo y con la muerte del personaje “Carlos Marx” en la obra de teatro. Además, la vida misma de los personajes, como construcción literaria, pareciera querer contar la historia de una revolución diferente, en una época y un país marcados por la violencia estatal. Las similitudes de su

estructura facilitan una lectura que podría sugerirse paralela o continuativa, porque envuelve dos historias en una o presenta una historia a través de dos versiones, la de Juancho y la de Pável.

Conclusiones

En primer lugar, podemos afirmar que el trabajo consiguió situar las reflexiones teóricas sobre la revolución y la revuelta íntima en el marco de la teoría literaria. Ese vínculo teórico-crítico permitió relacionar la revolución con el contexto del movimiento estudiantil en los años setenta en Colombia, pero sobre todo aplicarlo al análisis literario y a la ubicación de las novelas escogidas dentro de ese mismo contexto social y político. La fundamentación de la relación literatura-revolución fue posible gracias a los estudios literarios que ya habían anunciado esta cercanía en otras novelas (Gilman, Trotsky, Rojas). Su trabajo se relacionó con el de algunos pensadores que han intentado explicar el papel político del arte (Kristeva, Collazos, Cortázar, Vargas Llosa, Nussbaum). Lo que se ha propuesto es decantar esa relación en la lectura de dos novelas de Juan Diego Mejía.

Por otro lado, los capítulos dos y tres establecen la relación entre *El dedo índice de Mao* y *Soñamos que vendrían por el mar*, a través de la revisión de un gran número de variables que iban más allá de compartir parte del argumento (del estudiante de universidad pública que empieza a relacionarse con la revolución). Algunas de esas variables de relación encontradas entre ambas novelas son: la estructura general de las interacciones entre personajes, el juego de intertextualidad que proponen con la novela *De ratones y hombres*, el contexto del movimiento estudiantil de los años setenta, la revolución y la revuelta íntima. Estos hallazgos se complementan con la revisión de las novelas desde el terreno de la sociocrítica, eje metodológico que también sirvió para observar la relación del género de la novela y del rol de los escritores (como intelectuales y creadores) en el desarrollo y el

análisis de hechos históricos, especialmente relacionados con la búsqueda de una conciencia social que evidencie y enfrente las desigualdades.

A partir de la revisión de varios ejemplos, se logró dar cuenta de que la estructura de las dos novelas tiene muchas semejanzas, especialmente si se revisan sus sistemas de personajes y las relaciones actanciales que entre ellos se establecen. El núcleo de la comparación ha girado en torno a la búsqueda del deseo de Juancho y Pável, y al rol que en la tensión de su opción revolucionaria desempeñan sus ayudantes (Claudia y Hernando) y sus opositores (el Mono y Nacho). Esa dinámica de relación entre personajes desemboca en la toma de una decisión similar que resuelve la (in)determinación revolucionaria de los protagonistas: después de la duda eligen su vida previa a la vocación ideológica, centrada en la familia, en el caso de Juancho (basada en el cuidado y en la búsqueda de calidad de vida para su hermano); y en el teatro, en la trama de Pável.

Por otro lado, en el trabajo se manifiesta que la novela de John Steinbeck, *De ratones y hombres*, desempeña un papel importante en la propuesta narrativa de las dos novelas de Mejía. Como objeto de lectura, esa novela estadounidense conmueve a los protagonistas de las dos novelas, con ella entablan una relación afectiva que los vincula con una mujer (con Claudia, quien será novia de Juancho) y con la decisión de proponer una obra de teatro (“Perdónanos, Carlos Marx”, versionada por Pável). En ambas lecturas, con sus consecuentes efectos, la muerte de Lennie (en la ficción de Steinbeck) es re-presentada como imagen mental de la muerte del Gordo y la muerte del personaje de la obra de teatro. Ambas muertes están vinculadas directamente con la forma como los personajes asumen la revolución: si el Gordo muere, Juancho (a la manera de George) podría vivir libremente e irse al monte, ya sin un compromiso doméstico y “pequeñoburgués”; por otra parte, cuando “Carlos Marx” muere, Pável se libera de su conciencia revolucionaria, deja de sentirse obligado a tomar las armas. La suposición de la muerte del Gordo y la muerte teatral (metaficcional) de Carlos, dejan

ver que la imagen de la muerte de Lennie juega un papel muy relevante en la obra de Juan Diego Mejía: matar por compasión (como un gesto de amor) libera. Lo interesante es que esa muerte de Lennie y la aparición del libro de Steinbeck (como bases de la propuesta intertextual de Mejía) aparecen de forma distinta en las dos novelas y afectan también de forma dispar ambas tramas: en *El dedo* el balazo en la nuca es una imagen que apoya la tensión (carcome al protagonista), mientras que en *Soñamos* es una imagen que concluye la resolución del conflicto (genera el alivio final).

La lectura propuesta también puede ser prolongada hacia la búsqueda ética y estética del autor. Juan Diego Mejía demuestra una cierta distancia hacia el ejercicio de la violencia; podría decirse que toma prestadas las emociones de los personajes para rechazar presencia y la frecuencia de la guerra y la violencia en un país que las ha sufrido bastante. Como la idea de construcción de nación (en los setenta y aún hoy en día) desconoce la voz de los estudiantes y de los jóvenes, y los obliga disimuladamente a tomar un camino difícil, como el de dejar de estudiar por falta de sustento, preferir el trabajo forzado o pasar de la postura política a la acción armada, Mejía decide concederles el rol protagónico y experimentar cuáles son sus tensiones existenciales en esa encrucijada marcada también por la falta de oportunidades y la ausencia de representatividad.

En cuanto a lo metodológico, el trabajo ha sido cimentado en la sociocrítica, el análisis de los personajes, el seguimiento de los símbolos y, especialmente, teorías filosóficas e historiográficas que provienen del campo semántico de la revolución y la revuelta íntima. A través de la integración de esos aportes teóricos se ha podido observar que, en efecto, las dos novelas estudiadas y el género de la novela desde su surgimiento, tienen una relación estrecha con acontecimientos y sentires sociales. Pasando de lo general a lo particular se ha conseguido ordenar los postulados sobre la relación literatura-revolución para encontrar evidencias específicas en fragmentos de las novelas y en su conflicto principal de la presencia de temas y problemas sociopolíticos en la

literatura. En este caso esos problemas son rastreables en términos históricos y espaciales: las tramas están ubicadas en los años setenta en la Medellín urbana y en la Antioquia rural, específicamente, entre los movimientos estudiantiles dentro del campus de las universidades públicas y en “el monte”, el lugar a campo abierto donde la revolución no se hace con ideas sino con armas.

Referencias

- Acevedo Tarazona, Á. (2016). *Memorias de una época. El movimiento estudiantil en Colombia en los años sesenta y setenta*. Universidad Industrial de Santander.
- Acevedo Tarazona, y Villabona Ardila, J. (2015). El cogobierno en la Universidad de Antioquia, 1970-1973: “Una victoria del movimiento estudiantil y profesoral”. *Historia y Espacio*, 11(44), 145–169. <https://doi.org/10.25100/hye.v11i44.1202>
- Arendt, H. (1967). *Sobre la revolución*. Revista de Occidente.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Bernal Villate, S., y Naranjo Patiño, D. (2021). El movimiento estudiantil en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 1971. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, 23(36), 271-289. <https://doi.org/10.19053/01227238.12750>
- Bustamante, V. (1999) *Amábamos tanto la revolución*. Editorial para la Democracia Radical-Corpades.
- Camus, A. (1978). *El hombre rebelde*. Losada.
- Cortázar, J. (1970). *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. Siglo XXI Editores.
- Eagleton, T. (1999). *La función de la crítica*. Cultura libre.

- Escobar, H. (2015). “El ‘yo’ escindido en *El dedo índice de Mao*: debilitamiento del ideal heroico revolucionario”. En *Juan Diego Mejía: hacia una estética «débil»*, pp. 43–63. Universidad Autónoma de Colombia.
- Gilman, C. (2012). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo Veintiuno Editores.
- Goldmann, L. (1975). *Para una sociología de la novela*. Editorial Ayuso.
- Greimas, A. (1970). *Semántica estructural*. Gredos.
- Kristeva, J. (1999). *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y psicoanálisis*. Cuarto Propio.
- . (2001). *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Kundera, M. (2004). *El arte de la novela*. Tusquets.
- Lodge, D. (2002). *El arte de la ficción*. Ediciones Península.
- Margulis, M., y Urresti, M. (1998). “La construcción social de la condición de juventud”. En H. Cubides, M. Laverde y C. Valderrama (Eds.). *Viviendo a toda: Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades* (pp. 3–20). Universidad Central y Siglo del Hombre Editores.
- Medina, C. (2002). *Al calor del tropel: La U.N. Crónica de una década*. Alquimia.
- Mejía Duque, Jaime (1976). El nuevo teatro en Colombia (1960–1975). *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, (26), 159–169. <https://doi.org/10.3406/carav.1976.2014>
- Mejía, Juan Diego (2003). *El dedo índice de Mao*. Norma.
- . (2016). *Soñamos que vendrían por el mar*. Alfaguara.

- Molano, A. (1994) *Trochas y fusiles*. Editorial Tercer Mundo.
- Nussbaum, M. (1997). *Justicia poética. La imaginación literaria y la vida pública*. Editorial Andrés Bello.
- Osorio, O. (2006). Siete Estudios sobre la novela de la violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva. *Poligramas*, (27), 85-108. <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co:8080/bitstream/10893/3090/1/Rev.%20Poligramas%2CN.25%2Cp.85-108.pdf>
- Prieto, J. (2017). La revolución teatral soviética. *Revista las puertas del drama*, (48). <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-48/la-revolucion-teatral-sovietica/#refmark-1>
- Quiroz Otero, C. (2003). *La Universidad Nacional de Colombia en sus pasillos*. Universidad Nacional de Colombia.
- Rama, Á. (Ed.) (1984). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Folios Ediciones.
- Rémond, R. (2017). “Una historia presente”. En A. Salmerón y C. Noriega (Eds.). *Pensar la modernidad política. Propuestas desde la nueva historia política* (pp. 51-69). Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- Rojas, R. (2018). *La polis literaria: El boom, la Revolución y otras polémicas de la Guerra Fría*. Taurus. <https://doi.org/10.4000/america.1896>
- Rosanvallon, P. (2003). *Por una historia conceptual de lo político*. Fondo de Cultura Económica.
- Sáenz, María Jimena. (2021) *Las relaciones entre el derecho y la literatura*. Editorial Marcial Pons.

- Samacá, G., y Calderón, S. (2015). Posibilidades interpretativas y nuevas fuentes para pensar la historia de la acción colectiva estudiantil en Colombia en los años setenta. En Á. Acevedo, S. Sánchez y G. Samacá (Comps.), ¡A estudiar, a luchar!: movimientos estudiantiles en Colombia y México, siglos XX y XXI (pp. 83-114). Editorial Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Sen, A. (2000). *Desarrollo y libertad* (J. M. Pemán, Trad.). Planeta.
- Sohn, G. (1976). *La novela colombiana de protesta social: 1924-1948*. [Tesis doctoral, Universidad de Oklahoma]. SHAREOK Repository. <https://shareok.org/bitstream/handle/11244/4135/7624372.PDF?sequence=1&isAllowed=y>
- Sosa, Y. (2018). La protesta estudiantil en la Universidad del Valle entre 1968-1971 y 2007-2011. Una lectura comparada. *Forum. Revista Departamento de Ciencia Política*, (13), 33-74. <https://doi.org/10.15446/frdcp.n13.69625>
- Steinbeck J. (1995) [1937]. *De ratones y hombres*. Edhasa.
- Trotsky, L. (1924). *Literatura y Revolución*. Proyecto Espartaco. <http://afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Trotsky,%20Leon/Trotsky,%20Leon%20-%20Literatura%20y%20Revolucion.pdf>
- Verzero, L. (2013). *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Biblos.
- White, J. B. (1973). *The legal imagination: Studies in the nature of legal thought and expression* (Expanded ed.). University of Chicago Press.
- Wellek, R., y Warren, A. (1985). *Teoría literaria*. Gredos.



UNIVERSIDAD
SANTO TOMÁS
TUNJA

VIGILADA MINEDUCACIÓN - SNIES 1732

Universidad Santo Tomás - Seccional Tunja
Facultad de Derecho
2026

