

Universidad Santo Tomás

Facultad de Filosofía y Letras

Trabajo de grado para optar a titulación de Licenciatura en Filosofía y Lengua Castellana

Grupo de investigación Fray Antonio de Montesinos

Literatura y Lenguaje

Asesora Myriam Jiménez Quenguan

Un contexto infernal: lectura de la novela *Satanás* de Mario Mendoza, desde los postulados

de *Obra abierta* de Umberto Eco

Daniela Agudo Canasteros

2022

*Agradezco el apoyo incondicional de quienes creen en mí, aun cuando me pierdo en este
infierno. Y a la vida gatuna, por acompañarme en cada una de estas palabras.*

“El infierno es vivir día a día sin saber la razón de tu existencia.”

Sin city

Tabla de contenido

1. Introducción	5
1.1. Presentación	5
1.2. Objetivos	6
1.3. Justificación	6
1.4. Antecedentes	9
1.5. Diseño metodológico	16
1.0. ECO	19
1.1. El arte en obra abierta	22
1.2. Cultura	27
1.3. El lenguaje de la obra abierta	36
Capítulo 2. Satanás	43
Satanás, la novela	52
Un contexto infernal	63
Conclusiones	71

1. Introducción

1.1. Presentación

El presente texto tiene como finalidad responder a la pregunta ¿cuáles son las características que posee la novela *Satanás* de Mario Mendoza, por las cuales se entiende como una obra abierta? Para llegar a dicho fin se abordará la novela *Satanás* de Mario Mendoza, allí se resaltarán la estética de la violencia y la construcción de la ciudad como un personaje intrínseco a las historias de Campo Elías, María, el padre Ernesto y Andrés. Con lo cual, se busca llevar a cabo la presentación de algunos signos que se distinguen dentro de la novela, como ejes que permiten la apertura del texto. Estos son principalmente el contexto en el que se desarrolla la historia y las referencias artísticas, en cuanto a la literatura como a la pintura.

La actual investigación se realiza con el objetivo de establecer cuáles son las características de la obra abierta, postuladas por Umberto Eco, que permiten estudiar la estructura de la obra literaria *Satanás*, como una novela caracterizada por su apertura de significado. Para ello, se tomará como marco teórico principalmente la publicación *Obra abierta* de Umberto Eco, que corresponde una recopilación de ensayos posteriormente complementados, con el estudio dedicado a la poética Joyce, y publicados 1962, los cuales fueron presentados por vez primera en el XII Congreso Internacional de Filosofía de 1958 bajo el título *Il problema dell'opera aperta*. Y la novela *Satanás*, novela que se constituye como la obra más reconocida del escritor colombiano Mario Mendoza, publicada en 2002 en Bogotá, la cual está compuesta por diez capítulos que narran las historias de Campo Elías, María, Ernesto y Andrés. Esta obra permitió visibilizar el estilo de escritura del bogotano, quien ha llegado a ser altamente reconocido. Y además, fue galardonada en el mismo año de su publicación, con el premio Biblioteca Breve.

Con la intención de responder a la pregunta anteriormente mencionada, este texto se dividirá en dos capítulos, en un primer capítulo, se abordará el término de obra abierta propuesto por Umberto Eco, con el objetivo de exponer los postulados de Eco en referencia a la obra abierta y su relación con la obra literaria. En el segundo capítulo, se abordará la novela *Satanás* desde las ideas previamente estudiadas y establecidas por Umberto Eco, con el objetivo de resaltar cómo la ciudad y la violencia se configuran como un factor común transversal a las historias allí narradas.

1.2. Objetivos

El objetivo principal de este estudio es establecer cuáles son las características que permiten reconocer la novela *Satanás* como una obra abierta, de este objetivo se derivan dos objetivos específicos; en un primer momento, reflexionar sobre qué es una obra de arte abierta desde la propuesta de Umberto Eco. En un segundo momento, señalar cuales son los signos presentes en la novela *Satanás*, del escritor colombiano Mario Mendoza que le confieren una estructura de obra abierta; en consecuencia, la fundamentación teórica de este texto se centrará principalmente en la teoría estética del pensador Umberto Eco presentada en *Obra abierta*.

1.3. Justificación

La pertinencia de abordar la novela como obra abierta surge en medida que es a partir de la década de los 60's que se ha masificado las experiencias tecnológicas, dando como resultado un nuevo paradigma para los seres humanos, en el cual todavía al día de hoy la humanidad se encuentra inmersa, y que ha dado como respuesta dentro del arte la creación una nueva técnica para presentar las ideas, cuyo fin es una mayor inclusión del receptor de forma activa y la mayor apertura del significado posible.

Ahora bien, dado que la actualidad aún está inmersa en un paradigma tecnológico en el que los signos son fácilmente navegables en la red, este estudio busca hacer una reflexión sobre la novela de un autor contemporáneo quien a través sus diversos textos ha trasmutado en busca de una obra capaz de incrementar los niveles de lectura de un país como Colombia, cuyo índice se encuentra entre los más bajos del mundo, en dicho proceso el autor colombiano se ha convertido en una figura altamente reconocida en la literatura colombiana.

La acogida que ha tenido Mario Mendoza tanto dentro de un público informal como dentro de los planes de estudio académicos, y las diferentes estrategias de las cuales se ha servido dicho autor para impulsar los niveles de lectura del país, le han dirigido, consciente o inconscientemente, a una apertura de su obra. Dicha apertura de la obra es tal que, sus textos han entrado a los planes de lectura de diferentes instituciones educativas, tanto en los colegios como las universidades, esto concuerda con la intención ya puesta sobre la mesa de aumentar los niveles de lectura de la nación. De allí, aparece una herramienta para el profesor de lengua castellana, quien puede despertar en sus alumnos el gusto por la lectura a través de un escritor como Mendoza y presentarle, según sea el caso del lector, otros autores complementando aquello que Mendoza deja en el tintero; para que haya así, entre los estudiantes, una apertura de signos o una semiosis ilimitada de la lectura.

En lo referente a la gran acogida que tiene el escritor dentro de la comunidad de lectores contemporáneos colombianos, es un fenómeno claramente reconocido, basta ver las repetidas participaciones en la feria del libro con un público que desborda los auditorios, la numerosa recepción de asistentes cuyas generaciones varían desde estudiantes de colegio, hasta adultos mayores y la consolidación de un público propio que le acompaña incluso dentro de los saltos entre novela urbana, cuentos, novela juvenil y más recientemente la inmersión a novela gráfica.

Ahora bien, su público lejos de ser homogéneo, está constituido por personas de todas las edades, género y vocaciones; por lo cual, se afirma que sus libros no están orientados a un grupo de académicos; por el contrario, está dirigido a quienes se dedican a diversas áreas del conocimiento, por lo cual, dentro de una esfera informal es fácil preguntar retóricamente ¿quién no referencia a Mario Mendoza en Colombia? Así las cosas, este texto apoya la idea de que Mendoza es uno de los escritores más importantes en Colombia actualmente, sino es el más importante.

En consecuencia, la importancia del trabajo de Mendoza radica en la consideración de que ha captado la atención de diversas generaciones, en las cuales ha impulsado un gusto hacia la lectura y dejado de manifiesto dentro de sus libros un compromiso social, al cual el mismo autor denomina una forma de resistencia civil.¹ Puesto que, a través de su obra, el escritor, presenta una literatura de la fuerza, consolidándose como un autor cuya búsqueda consiste en escribir la realidad de manera honesta y quizás algo cruda; además de exaltar el arte, especialmente la literatura desde la apertura de signos, como una medicina para enfrentar la adversidad y la vida misma, del mejor modo posible; de allí se sigue su eslogan *Escribir es resistir*.

Ahora bien, la novela *Satanás* corresponde a la primera novela galardonada, del escritor bogotano, por el premio *Biblioteca Breve 2002*; además, esta novela le dio gran reconocimiento al autor y tuvo una trasmedialidad²; de modo que, fue llevada en 2007 a la pantalla grande, de la mano del director Andy Baiz. La cinta cinematográfica fue ganadora del premio a Mejor Actor y Mejor Película en el Festival International *Des Espoirs Du Cinéma*, en Mónaco. En 2018 editorial *Planeta*, junto con Mario Mendoza y Keko Olano

¹ La idea de la literatura como una forma de resistencia civil hizo parte del conversatorio de Mario Mendoza en la Feria Internacional del Libro de Bogotá (2022).

² Se define como transmedialidad por (Valencia, Herrera, & Marín, 2020) a “las obras literarias cuando son presentadas en otros formatos, tales como películas, canciones, juegos digitales, cómics, etcétera. A este fenómeno se le conoce como transmedialidad, es decir, la difusión de una obra en sí a través de diferentes formas de comunicación.”

llevaron la historia al formato cómic, de donde nacería *proyecto Frankenstein*, en donde actualmente estos dos artistas desarrollan historias en formato cómic incluyendo herramientas de realidad aumentada.

De la importancia de esta novela se sigue que ha sido de gran discusión para la academia tanto nacional como internacionalmente; por ello, en los últimos cinco años, se encuentran diversos análisis literarios en formatos como lo son notas periodísticas, tesis, artículos indexados, podcast, entre otros.

1.4. Antecedentes

Mendoza se acerca a tres décadas de resistencia, en textos cuya vitalidad y juventud no se marchitan sino que se reinventan, explorando la literatura infantil con el *Mensajero de Agartha*, atravesando los umbrales de sus críticos al realizar trabajos mancomunados de cómics y explorando nuevos subgéneros; de tal manera el autor se ha librado de perpetuarse en una sola temática innecesariamente, y hace de sus literatura una filosofía de vida que es posible rastrear tanto en sus conferencias como en sus textos; así pues, esta idea de renovación la desarrolla en su escrito *La importancia de morir a tiempo*, a propósito de su inclinación por reinventarse, el autor expresa:

hay que morirse y punto hay que abandonarse, hay que hacerse a un lado, no evocarse, no sentir nostalgia, no ponerse a resucitar un cadáver que ya está putrefacto e inmundado. Lo que hay que hacer es celebrar ese nacimiento de ese otro y, por muy duro que sea, despedirnos y enterrar al que hemos sido del mejor modo posible. (Mendoza, *La importancia de morir a tiempo*, 2012, pág. 84)

Siendo así, lícito recordar que la finalidad de la obra, como ha manifestado el autor, es la de expresar una idea más por su fondo que por su forma, dado que el escritor no tiene una predilección por la academia a la hora de abordar la literatura. Si bien Mendoza fue formado en ella, pues estudió Filosofía en la Pontificia Universidad Javeriana, donde luego realizó su

maestría en Estudios Literarios, se desempeñó como profesor y periodista; en su experiencia con la academia cultivó la idea de una escritura capaz de ser comprensible de manera sencilla por el público, como un medio de reflejar su interés, más por el placer de la lectura que por el intelectualismo.

En este mismo orden de ideas Hoyos se expresa así:

parece existir una única esperanza en estas historias: la literatura misma. Se duda de todo lo demás, pero la creación literaria y la escritura son una forma de resistencia, una forma de sobrevivir. En la última página de sus libros siempre está *esa* frase, en caligrafía impresa del autor: “Escribir es resistir”, que sigue la idea romántica de que la vida se funde con la creación, o la vida misma es una obra de arte. (Hoyos, Mario Mendoza es un fenómeno editorial, 2018)

Como se ha evidenciado anteriormente, los ideales propuestos en las obras del autor, la participación activa del autor y su gran acogida, han dado como consecuencia una serie de diversos estudios de su obra dentro de la academia, en los últimos cinco años la novela *Satanás*, aparece en publicaciones tanto de coloquios, artículos de investigaciones y trabajos de grado, de diversas universidades en el ámbito nacional, como lo son la Universidad del Tolima, Universidad Pontificia Bolivariana, Universidad del Valle, Universidad San Buenaventura, Universidad Nacional y Universidad Santo Tomás. Y en el ámbito internacional como lo son los textos publicados en Pontificia Universidad Católica Del Ecuador, Universidad Internacional de Rioja, Universidad Católica que Santiago de Guayaquil, Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad de Cuenca, entre otros.

En dichos textos de investigación, se ha evidenciado una inclinación hacia la reflexión estética de la obra de Mendoza, autores como (Villamizar, 2019), (Betancourt & Narváez, 2021) y (Ramírez, 2021) abordan la obra del escrito bogotano desde la estética de la maldad, adicionalmente (Arévalo, 2021) hace referencia a la construcción de una identidad discursiva a través de tal violencia.

En lo referente a la estética de la maldad los autores se sirven de las reflexiones propuestas por diversos pensadores Betancourt y Narváez dirigen su atención al pensamiento existencialista de Sartre, mientras Villamizar y Ramírez retoman la propuesta de Arendt. En lo que refiere a la propuesta de Betancourt y Narváez abordan el estudio de la maldad desde la categoría sartreana *mala fe*, para dicho estudio centrarán su atención sobre el personaje del padre Ernesto, dado que los autores consideran que este personaje ejemplifica la existencia desde la *mala fe*; dado que, ésta hace referencia a un engaño a sí mismo.

Dicho engaño se ve reflejado en la novela *Satanás* con el sacerdote católico que, en lugar de seguir los lineamientos de su fe, se encuentra enamorado de una mujer y vive en contradicción con sus creencias. Ello lo exponen los autores, pues desarrollan la categoría sartreana de la siguiente manera:

la condición de mala fe, o lo que será para Sartre, una proposición en tanto que mentira. Sin embargo, en la filosofía de Sartre la reflexión no recae sobre la mentira en la condición más común, sino que, hay una preocupación por explicar la mala fe en virtud de un “mentirse a sí mismo” (Betancourt & Narváez, 2021, pág. 72).

En este orden de ideas, es posible afirmar que la reflexión realizada por Betancourt y Narváez, en torno a la maldad esta mayormente orientada a la pedagogía; de modo que, a través de dicho estudio se logra hacer un rastreo del existencialismo sartreano, y se propone la lectura de la obra *Satanás* como una herramienta para la enseñanza del concepto filosóficos existencialista como la mala fe.

Ahora bien, la propuesta de Villamizar gira en torno a la maldad presente en el accionar de Campo Elías, para ello desarrollar la estética de la maldad el autor afirma, “la maldad es concebida como aquellos comportamientos humanos que agreden, denigran y son de carácter de sufrimiento hacia alguien de manera física o verbal.” (2019, pág. 55) La anterior definición será enriquecida por la concepción de banalidad del mal de Arendt, quien es citada por Villamizar con el fin de exponer la relación entre el cuerpo y la maldad,

hablar de maldad en el cuerpo en aras de demostrar la capacidad del hombre para ejercer dominio sobre la sociedad, qué tan aptos son los sujetos para tomar decisiones en nombre de los otros y en este caso, cómo lo hace el personaje principal de la novela, acabar con vidas ajenas de manera tan cruel.

(...) concedo que resulta más fácil asumir que uno ha sido víctima de un demonio en figura humana (...) que no víctima de un fulano cualquiera, que ni siquiera está loco o es especialmente mala persona. (Villamizar, 2019, pág. 55)

Para Villamizar (2019) la maldad y el cuerpo están directamente relacionados y mediados por la sociedad, la cual ejerce una manipulación sobre el cuerpo que desencadena en maldad; dado que, son las experiencias sociales las que afectan la psicológica del individuo. Por tanto, influyen en los comportamientos que se dan en convivencia como bien se ve reflejado en el protagonista de la obra: Campo Elías.

En este mismo orden de ideas existe una tercera reflexión sobre la estética de la maldad, y es la propuesta de Ramírez, quien concuerda con Villamizar al retomar la teoría de Arendt en torno a la maldad,

cabe recordar que la maldad tiene dos acepciones principales: primero, como una condición o característica de algo malo (en contraste con lo bueno) y segundo, como una inclinación a realizar actos que son considerados malos al afectar a una o varias personas, haciendo alusión a una ausencia de moralidad. Hannah Arendt (Ramírez, 2021, pág. 25)

Ramírez relacionará el concepto de la maldad con el concepto de la violencia; dado que, como expresará a lo largo de su texto, la maldad se ejerce a través de los actos de violencia, la autora colombiana (2021), se sirve de los planteamientos de Žižek quien, según la autora, el filósofo esloveno distingue dos tipologías de violencia; el primero, aborda la violencia física (el hostigamiento y el asesinato) y la violencia ideológica (discriminación racial, sexual y económica). El segundo, la distinción entre violencia subjetiva, violencia objetiva (es anónima) y la violencia simbólica.

A partir de las diversas tipologías de la violencia se plantea una característica en común, la agresividad “de acuerdo con Bauer (2013, p.73) quien, desde la neurobiología y la medicina expone como las conductas agresivas aparecen más frecuentemente en personas sin vínculos sociales fuertes (p.74), que incluso son excluidas o humilladas por los otros.” (Ramírez, 2021, pág. 21)

A partir de lo anterior, Ramírez (2021) afirma que la novela *Satanás* ejemplifica la maldad a través de una violencia infringida a y por los personajes; la violencia subjetiva es infringida a María y Campo Elías, quienes fueron víctimas del desplazamiento forzado y violencia sexual o tras la participación en guerras extranjeras, respectivamente. Y la violencia infringida por estas personas se presenta, como consecuencia de las anteriormente mencionadas circunstancias, que impulsan a infringir dolor y muerte a quienes relacionan con sus sufrimientos, como ocurrió con María matando a sus violadores o con Campo Elías al masacrar a su círculo social. Adicionalmente, dentro de la historia violenta de María visualiza la violencia de género, herramienta que Mendoza utiliza para visualizar a través de su obra este tipo de violencia.

Así pues, es posible afirmar que para Ramírez (2021) la maldad y la violencia, que caracterizan la estética de la obra de Mendoza, provienen de la desigualdad social del contexto, que afectó a los personajes, dicha violencia se rastrea como una violencia a la que fueron expuestos.

Ahora bien, con la intención de abordar la violencia generada por los personajes de la novelas de Mendoza, Arévalo (2021) centrará su atención en los personajes y las construcciones identitarias de dichos personajes, de modo que evidenció que el actuar violento y criminal de los personajes es orientado por una forma de vida y un esquema narrativo que implica en los personajes una serie de características que incluyen: identidades discursivas, el encuentro con un sí mismo, manifestaciones disfóricas constantes e intensas,

estados de sin sentido movilizadores de la destrucción, representaciones de un sí mismo inaceptable y una violencia destructora.

Ahora bien, *Satanás* ha sido estudiado desde su implicación espacio territorio, para ello autores como (López, 2015), (Samaniego, 2019) y (Soledispa Abad, 2022) se sirven del sustento teórico de Michel Foucault y Jung respectivamente. Para Samaniego en medida que la novela habita en un espacio-territorio determinado, construye un inconsciente colectivo directamente relacionado con la cultura a la que responde. “La novela entonces, se muestra como un ejercicio psicológico estrechamente relacionado con la cultura colombiana contemporánea.” (Samaniego, 2019, pág. 57)

Para López, la reflexión del territorio está directamente relacionado con la reflexión ética del mal, en esta medida concuerda con los autores anteriormente mencionados.

Satanás presenta una reflexión ética sobre el mal contemporáneo, referido esto en el desarrollo argumental que tiene como trasfondo una Bogotá ominosa, poblada de desigualdades y fracturas sociales y en que todos los personajes son víctimas, aún el asesino que es el personaje eje de la construcción novelesca. (López, 2015, pág. 83)

El abordaje que se realiza López del mal, postula la tesis de una relación entre la maldad y la división social que ha sido determinante en la organización social de Colombia, orientando estas divisiones geopolíticas hacia una exclusión social. De allí se sigue que, la forma en que los personajes tratan de erradicar una situación personal es el movimiento a través del territorio.

La novela expone una polémica ideológica que traduce el malestar y la maldad de la división social a través de la exclusión territorial: el Norte y la Zona Rosa asociada al triunfo económico y al esparcimiento de las clases privilegiadas de Colombia; el Sur como lugar sin simbolización posible y el centro como el lugar de la crisis y la posibilidad del cambio y la dinámica a través de la peregrinación de los personajes, de Plaza Bolívar y de las iglesias de La Candelaria. Se observa en la disposición espacial de Mendoza una gran variedad de

territorios por los que circulan los personajes y heterogeneidad social para el acceso a ellos, más allá de que Mendoza configure literariamente el centro histórico de Bogotá como el locus de su narrativa. (López, 2015, pág. 84)

Por su parte Soledispa, presentará la ciudad para Mendoza como un personaje más dentro de la obra “Sobre las novelas urbanas de Mendoza, Bernal (2007) manifiesta que el autor posee un gran afán por friccionar el submundo de la ciudad de Bogotá, que aparece como personaje en sus narrativas.”. (Soledispa Abad, 2022, pág. 15)

Así pues, los términos de maldad y violencia tendrán incidencia en la construcción de la identidad de los personajes, cuya violencia y crímenes se transforman en una forma de vida basa en la inversión de los valores negativos en positivos.

En conclusión, los discursos construidos en torno a la novela satanás tienen en común una orientación a la búsqueda de la estética de la maldad y la estética de la violencia; además, se establece un punto en común, la sociedad como mediadora de dicha maldad. Ramírez vincula la maldad con la desigualdad social de los personajes, Villamizar afirma que la maldad está mediada por la sociedad, dado que, son las experiencias sociales las que afectan en la psicología del individuo y Arévalo señala que los personajes incorporaron la violencia a sus formas de vida; es decir, son violentos para identificarse. Por su parte, la postura de Betancourt y Narváez, se establece como una propuesta didáctica que permita analizar la violencia, característica de la sociedad colombiana, y el existencialismo dentro del aula.

Si bien se deja claro que dentro de la novela existe una estética de la violencia, para comprender su apertura es necesario remitirse a los postulados Umberto Eco, respecto a lo que corresponde la obra abierta. Por ello, se evidencian algunas de la reflexiones en torno a la obra abierta, Zalpa (2018) desde su reflexión deja de manifiesto que acción de la lectura requiere tanto de un lector ideal, que sepa seguir los caminos del texto, como de un autor ideal, que son la serie de indicaciones que del texto van dirigidas al lector. Lo anterior con el fin de evitar arbitrariedades de las interpretaciones del texto.

Idea con la que concuerda Ochoa (2017), quien además plantea la novela *Rayuela* como ejemplo de la obra abierta, en dicha comparación el autor manifiesta que Eco hace un mayor énfasis sobre la importancia del lector en la construcción misma del texto, motivo por el cual, es denominado cómplice al lector, lo que indica que no es solamente un simple espectador; debe involucrarse en la narración, de lo contrario la lectura quedará a medio camino. Por tanto, el lector debe convertirse en un personaje oculto pero concreto de la obra.

Siguiendo ese orden de ideas, Montoya (2021), retomando el pensamiento de Eco y define la estética, la cual es algo más que la fecha de aparición, sus antecedentes y los juicios sobre ella formulados. Por tanto, la estética es algo más en medida que se habla de una apertura, ambigüedad o multiplicidad de signos; así pues, la obra es un hecho comunicativo, que exige ser interpretado, por un ideal que siga los caminos trazados por la obra.

De lo anterior se sigue la pretensión de texto por abordar una estética de obra abierta, que, si bien no deje del lado la estética de la violencia, abarque una serie adicional de signos que evidencien su apertura y la posibilidad de la misma, de dar cuenta no solo de la violencia sino evidenciar como dentro de la escritura de *Satanás* se encuentran desarrolladas diversas categorías adicionales: como signo, contexto, axioma, onoma, etc.

1.5. Diseño metodológico

La presente investigación fue realizada mediante un paradigma de investigación cualitativa, esta determinación se da, teniendo en cuenta que la investigación parte de las teorías epistemológicas sobre las cuales se basan las diferentes ciencias así

el abordaje de los enfoques de investigación en el terreno de las ciencias sociales busca establecer cuáles son las ópticas que se han desarrollado para concebir y mirar las distintas realidades que componen el orden de lo humano, así como también comprender la lógica de los caminos, que se han construido para producir, intencionada y metódicamente conocimiento sobre ellas. (Briones, 1996, pág. 27)

En lo que refiere a la investigación cualitativa de las ciencias sociales o humanas, ésta se sirve de métodos epistemológicos como lo son la hermenéutica, la fenomenología, la semiótica, entre otras. De allí que, las conclusiones de este método investigativos se obtengan a través del diálogo, la interacción y la vivencia. Las cuales “se van concretando mediante consensos nacidos del ejercicio sostenido de los procesos de observación, reflexión, diálogo, construcción de sentido compartido y sistematización”. (Briones, 1996, pág. 30)

De allí; se sigue que, las hipótesis presentadas por este método se dan en dialogo, desde las realidades personales y socioculturales, a las investigaciones precedentes, por lo cual no generar una linealidad del conocimiento, sino que, en mayor medida traza una espiral de saberes.

Las hipótesis van a tener un carácter emergente y no preestablecido y que las mismas evolucionarán dentro de una dinámica heurística o generativa y no lineal verificativa, lo que significa que cada hallazgo o descubrimiento, en relación con ellas, se convierte en el punto de partida de un nuevo ciclo investigativo dentro de un mismo proceso de investigación. (Briones, 1996, pág. 41)

La investigación cualitativa, describe las características presentes en las obras y permite hacer una reflexión literaria, en medida que parte de los anteriores postulados y busca dialogar con las hipótesis precedentes. Ahora bien, dado que este texto tiene como objetivo realizar un estudio cualitativo de la estética cuyos principales objetos de reflexión son el signo y el contexto en el que se encuentra inmersa la novela. El estudio retomará la literatura comparada, con la finalidad de abordar un estudio semiótico y la tematología presente en la novela.

De lo anterior, se sigue la literatura comparada importancia de reflexión desde la literatura comparada; pues, ésta permite reflexionar sobre los aspectos sociales y culturales en los cuales emerge la obra de arte.

Literatura Comparada no se atiene ni a los estudios de carácter binario entre obras, autores o movimientos literarios, ni al canon de la tradición occidental, sino que está abierta a todo tipo de expresión literaria y cultural y a otras áreas del conocimiento, en búsqueda de un verdadero diálogo entre culturas. (Coutinho E. , 2016, pág. 20)

Por tal motivo, la literatura comparada permite en este texto una reflexión en los aspectos sociales y culturales, e incluso en otras áreas del conocimiento como medio de apertura entre otros signos, individuos o culturas; por ello, se toma como sustento teórico la *escuela americana*.

Tomando siempre como base el texto, pero teniendo en cuenta sus relaciones con el contexto histórico-cultural, la “Escuela Americana” aborda el fenómeno literario con una pluralidad de perspectivas, pero al mismo tiempo llama la atención hacia la importancia de una metodología científica, que no le permite incurrir en un simple sistema de cambios bilaterales (Coutinho E. F., 2004, pág. 244)

El objeto de estudio de esta investigación es la novela *Satanás* de Mario Mendoza, para dicho fin el cambio por el cual se optó fue: en primer momento, la revisión documental de lo que es la *Obra abierta* desde Umberto Eco; en segundo momento, se trabajaron las categorías: arte, signo y contexto. Y en tercer momento se puso en práctica la fundamentación de *obra abierta* y las categorías anteriormente mencionadas frente a la novela *Satanás*.

Esta metodología fue puesta en práctica, a través de dos capítulos, el primer capítulo **La obra abierta de Umberto Eco**, en el cual se aborda el término de obra abierta propuesto por Umberto Eco, con el objetivo de exponer los postulados de Eco en referencia a la obra abierta y su relación con la obra literaria, se dividirá en tres secciones, *Qué es una obra abierta*, *Qué implicaciones tiene el contexto para la apertura de la obra* y *Cuáles son las funciones del lenguaje de las que se sirve la obra abierta*. En el segundo capítulo, **Satanás, la novela**; se abordará la novela de Mario Mendoza desde las ideas previamente estudiadas y establecidas

por Umberto Eco, con el objetivo de encontrar un factor común transversal a las historias allí narradas, la ciudad, para ello se dividirá en cuatro apartados *El autor*, *El contexto*, *Historias narradas* y *Contexto infernal*.

1.0. ECO

En parte, el arte completa lo que la naturaleza no puede elaborar

y, en parte, imita la naturaleza

La poética, Aristóteles

Umberto Eco fue un italiano nacido en 1932 quien falleció en 2016, de quien se puede decir que no se destacó en una sola área, por el contrario, se visibilizó en diferentes áreas del conocimiento como lo son filosofía, semiología, lingüística, teoría de las comunicaciones, escritura de novelas, investigación para columnas periodísticas... Para no extenderse en este punto, la palabra más oportuna para describir la labor del italiano es afirmar que dedicó su tiempo a ser intelectual y el adjetivo más preciso con el cual retomar su labor intelectual es el de enciclopédico.³

Si bien presentar a Umberto Eco es decidir estudiar a un intelectual enciclopédico, el presente escrito por cuestiones de brevedad se centrará en Eco el filósofo, principalmente en su reflexión sobre la estética; además de retomar a Eco el semiólogo, como una herramienta para abordar la forma en que se presenta la estética literaria. El objetivo de este apartado consiste en abordar la teoría estética presentada en *Obra abierta* por el filósofo italiano, en donde se retomarán algunos aspectos lingüísticos.

Para la intención que aquí atañe, se hace necesario presentar la definición de signo dada por el filósofo italiano; así pues, el signo es todo aquello que el receptor reconoce, como algo que está en lugar de otra cosa, compuesto por un significante y un significado. O como lo sostendrá Eco de acuerdo a los postulados de Morris “una «cosa es signo solamente porque es

³ A través de los planteamientos de Eco se hace referencia al conocimiento enciclopédico como un conocimiento en el que la relación de significante - significado no es finita, sino que, por el contrario, el significado permite direccionar al individuo a un nuevo significante, el cual a su vez tendrá un significado y una relación con otro significante. En este orden de ideas, la relación significado - significante generará apertura del conocimiento mediante una red de signos cada vez más amplia. De lo anterior se sigue que Eco, hace referencia al postulado de Peirce conocido como *semiosis ilimitada*.

interpretado como signo de algo por algún intérprete»” (Eco, El signo, 1980, pág. 35) De lo anterior se sigue que, para llevar a cabo el proceso de significación un intérprete establece algo, en lugar de otra cosa bajo un acuerdo social, al estudio de los alcances de dicho proceso de significación se dedicará la semiología.

El estudio que realiza la semiología tiene por objeto los signos en cuanto transmisores de significación y no en cuanto signos especializados. Así lo retoma Eco de los postulados de Moris “«la semiología no tiene nada que ver con el estudio de un tipo particular de objetos, sino que se refiere a los objetos ordinarios (en cuanto y solamente en cuanto) participan en el proceso de semiosis⁴»” (Eco, El signo, 1980, pág. 35)

Así pues, es posible afirmar que un signo necesita un receptor que interprete el significado del mismo, esta idea otorga claridad sobre la visión que presentará Eco del arte como un signo que se actualizará con el intérprete, idea que será abordada más adelante en este texto. Ahora bien, para comprender la relación propuesta entre signo y arte resulta menester resaltar que los signos en los que pretende detenerse este escrito son los axiomas, aquellos signos cuya construcción los hace una idea completa. De tal forma es preciso mencionar la distinción entre *axioma* y *onoma* que desarrolla Eco en el texto *El Signo*.

Allí, además de definir el término signo, Eco realiza diversas clasificaciones de los signos. Teniendo en cuenta los intereses de este texto por retomar los signos literarios, la clasificación en la que se pretende reflexionar es aquella que se realiza según la unidad sígnica. En lo concerniente a clasificación como unidad sígnica, se evidencia un orden que va de unidad la mínima a la más compleja. Eco señala que dicha clasificación se encuentra cimentada desde la antigüedad a través de los postulados expuestos por Aristóteles, el *onoma* es un signo cuyo significado es dado por la convención que se tiene de una cosa, el *rema* es

⁴ El semiólogo hace referencia al término *semiosis* como el proceso de significación con el cual un signo dentro de su significado remite a otro signo, de donde la tarea de significación no se agota.

un signo que presenta una referencia temporal del objeto y el *logos* es un signo complejo cuyo significado es completo en sí mismo.

Con el fin de abordar los signos narrativos, y más adelante en el texto la novela literaria *Satanás*, el presente texto se servirá de signo desde la definición aristotélica y retomada por Eco de *logos*, lo que posteriormente lo estoicos llamaron *axioma* al diferenciarlo como un signo de sentido completo,

Los estoicos complicaron las cosas distinguiendo el significado del significante, denominando al significado *lekton* y subdividieron el *lekton* en completo e incompleto; lo que es significado por un nombre o por un *rema*, es un *lekton* incompleto, en tanto que la expresión /Sócrates es un hombre/ es un axioma, es decir, un *lekton* completo. (Eco, El signo, 1980, pág. 30)

Desde el punto de partida de la definición de *logos* o *lekton completo* este texto pretende analizar la obra de arte literaria *Satanás* como una unidad compuesta de signos, con miras a dicha tarea el presente capítulo se dividirá en tres apartados, en un primer momento se desarrollará el término obra de arte y la implicación que tiene ser una obra abierta para dicho término, en un segundo momento se enunciará qué se entiende por obra abierta en el campo literario y finalmente en un tercer momento se enumerarán algunas de las características de la obra abierta especialmente en literatura.

1.1. El arte en obra abierta

la obra de arte es un signo que comunica también la manera como está hecha.

Obra abierta, Umberto Eco

Se considera relevante para la tarea a realizar, partir de la definición de arte y obra abierta, dado que serán estos postulados sobre quienes versarán los postulados del texto, a continuación, se mencionará la distinción de obra abierta en significado y significante. Dado el anterior orden asignado se hace fundamental comenzar por la distinción que realiza Eco de la obra de arte.

Este apartado pretende conceptualizar el término arte, a partir de la obra publicada por primera vez en Italia en 1962 bajo el nombre *Obra abierta*. En dicho escrito el filósofo italiano afirma que se entiende por arte toda manifestación humana, producto de su tiempo que busca compartir un sentimiento o una idea mediante una estructura ordenada o desordenada de signos, bien sean sonidos, colores, formas, expresiones entre otros. En palabras de Eco:

una obra de arte es un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender (a través del juego de respuestas a la configuración de efectos sentida como estímulo por la sensibilidad y por la inteligencia) la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 33)

Se ha mencionado anteriormente que la obra de arte es un conjunto de signos ordenados o desordenados, que mediante un sistema permite transmitir una idea que el receptor entrarán a percibir, “la obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante” (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 15); de lo anterior es posible afirmar que, el autor de la obra de arte traza un camino con el cual tiene como finalidad llegar a compartir una idea con el receptor, y el método que utiliza para tal fin

se presenta como estructura interna de la obra; tal estructura se expresa tanto como una consecución de signos ordenados, como desordenados. Al respecto de lo que constituye una estructura de obra entrópica, se resalta la estructura que ha adoptado el arte contemporáneo en cuyo interior ha optado por una ruptura con las estructuras tradicionales previas.

Eco resalta cómo el autor de la obra de arte inmerso en su tiempo y en los avances científicos es partícipe de estos y representa conceptualizaciones científicas de su época, de modo que los avances científicos de la contemporaneidad han llevado al arte mismo a adoptar nuevas formas de entender el mundo y por ello de manifestarse artísticamente. Ejemplo de ello es la magnitud entrópica, que si bien es estudiada por la física tiene una representación artística dentro del arte contemporáneo. En este sentido el autor italiano indica que

el arte contemporáneo se ve en la necesidad de contar con el Desorden. Que no es el desorden ciego e incurable, el obstáculo a cualquier posibilidad ordenadora, sino el desorden fecundo cuya positividad nos ha mostrado la cultura moderna: la ruptura de un Orden tradicional que el hombre occidental creía inmutable y definitivo e identificaba con la estructura objetiva del mundo (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 40)

En el texto *Obra abierta* el autor presenta la entropía como una forma de medir el caos presente en la obra de arte, pero no como el propio caos del cual no emana nada, sino que es aquí una posibilidad fecunda, de la cual el arte contemporáneo se ha servido para romper con las estructuras artísticas tradicionales. Así se ejemplifican, por tanto, algunos casos en los que la obra le permite al autor una participación activa, de tal manera que el receptor de la obra determine el camino con el cual se va a desarrollar la obra.

Bajo esta estructura entrópica el arte contemporáneo le permite al receptor una mayor participación en el desarrollo y construcción de la idea final de la obra de arte, lo anterior crea una apertura de la obra mediante los conocimientos previos del lector. De este modo, Eco ejemplifica algunas composiciones musicales en las cuales en su estructura le permiten al intérprete seleccionar uno u otro tiempo, o incluso el orden de las notas musicales, resalta

además el teatro de Brecht el cual exige al espectador una participación activa, adicionalmente de estas menciones se pueden ejemplificar las obras con una linealidad no fija como sucede en la novela *Rayuela*, las obras de teatro de la improvisación, en incluso nuevos formatos de cine como la película presentadas en la plataforma Netflix en el año 2018 *Black mirror: Bandersnatch*.

Los ejemplos anteriormente mencionados y muchas otras obras tienen una cosa en común: rompen el formato tradicional fijo de la poética, inicio, nudo y desenlace. A esta ruptura Eco la llamara como una obra abierta en su forma, en término ségnicos se entiende que este tipo de obra hace referencia a un significante de la obra abierta; sin embargo, no es la única manera en que una obra de arte se presente como una obra abierta, se infiere que también existe un tipo de obra abierta en su significado y aquella que incluye su forma y su fondo de modo abierto.

Para abordar la obra abierta en cuanto forma y en cuanto contenido se retomará uno de los ejemplos anteriores, la obra de Brecht. Eco le dará un especial énfasis dado que no es solo su forma la que está construida de modo abierto, sino que además su contenido es también obra abierta; por ello el italiano menciona el trabajo del alemán como “el único ejemplo claro de llamamiento ideológico resuelto en obra abierta y, por consiguiente, capaz de traducir una nueva visión del mundo no sólo en el orden de los contenidos, sino en el de las estructuras comunicativas.” (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 18)

Así pues, la obra de arte es abierta en su significado en la medida que sus signos le permiten al receptor ser partícipe de la semiosis ilimitada, de modo que el signo al cual se está acercando será complementado por otros signos, permitiendo al receptor un significado más complejo en el cual entrarán a participar sus conocimientos anteriores con el objetivo de proponer una lectura de la idea que pretende transmitir el autor.

Ahora bien, la obra de Brecht es abierta en un doble sentido; el primero se refiere a su significante, pues en su forma permite una participación activa del espectador; el segundo se refiere a su contenido, pues lleva una carga significativa capaz de traducir una nueva visión del mundo, de la cual es el espectador es quien llega a las conclusiones finales. Por tanto, el semiólogo afirma, que “la dramaturgia brechtiana, en sus expresiones más rigurosas, no elabora soluciones: será el espectador el que saque las conclusiones críticas de lo que ha visto.” (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 37)

Así pues, lo que hace de la obra de Brecht una obra abierta no se trata únicamente de la ambigüedad de la narración, característica que comparte con otros artistas; por ejemplo, las obras de Kafka, sino que se confiere mayor importancia a una apertura de la finalidad de la obra, así el espectador es quien llega a las conclusiones. Al respecto de ello, Eco expresa que:

los dramas de Brecht terminan en una situación de ambigüedad (...); salvo que aquí ya no es la suave ambigüedad de un infinito entrevisto o de un misterio sufrido en la angustia, sino la misma concreta ambigüedad de la existencia social como choque de problemas irresueltos a los cuales es preciso encontrar una solución. La obra es aquí "abierta" como es "abierto" un debate: la solución es esperada y deseada, pero debe venir del concurso consciente del público. La apertura se hace instrumento de pedagogía revolucionaria. (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 37)

Por consiguiente, la obra de Brecht pretende postular una solución a una determinada crisis, solución que concierne directamente al receptor, dado que será éste quien deberá operar de acuerdo a su consideración. “En el fondo, la forma es estéticamente válida en la medida en que puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas, manifestando una riqueza de aspectos y de resonancias sin dejar nunca de ser ella misma”. (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 33)

De allí que, toda obra es abierta, en su significado, en cuanto deja de pertenecer al autor para comenzar a ser objeto de significado del receptor, es entonces consecuente que la

riqueza de la obra de arte sea su posibilidad de multiplicidad sin dejar de ser ella misma. Así lo manifiesta Eco:

En tal sentido, pues, una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo abierta, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original. (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 33)

Si bien no toda obra de arte en su forma se encuentra presentada de forma abierta, en la medida en que se generan diversas interpretaciones de la misma, se va creando la apertura de esta.

Finalmente, mediante este apartado se presenta la definición de arte como aquellas manifestaciones humanas cuyo propósito es transmitir una idea; para la cual, su autor se sirve de una estructura, dicha estructura puede compartirse con el receptor a través de estructuras tradicionalmente cerradas o abiertas de modo que no se ciñen a una linealidad y permita una apertura de formas. Adicionalmente toda obra de arte en medida en remite a un diverso número significados es abierta, dada la posibilidad de múltiples interpretaciones que en ella es posible encontrar.

1.2. Cultura

*El pasado y el presente se marchitan.
Y los he llenado y los he vaciado a los dos
y prosigo llenando lo que me espera en el futuro...
Canto a mí mismo, Walt Whitman*

El presente apartado pretende describir cómo la obra abierta, con especial énfasis en la obra literaria, se ve influenciada por el contexto cultural e histórico; para ello, el apartado tendrá dos momentos, en un primer momento se describe la relación de obra abierta con la cultura e historia y en un segundo momento el apartado hará mención a la importancia del contexto sociocultural para la significación de la obra literaria.

Dada la pretensión de manifestar las implicaciones del contexto socio cultural en la obra abierta, este texto partirá abordando cómo los conocimientos previos del receptor participan en la comprensión de la obra de arte como obra abierta, y cómo aquellos saberes previos del receptor no podrían ser comprendido sin tener en cuenta el contexto en el que se encuentran inmersos.

Así pues, la obra de arte se comprende como una unidad con una multiplicidad de interpretaciones abiertas, esto en medida que el significado de los distintos signos presentes en la obra edifica una semiosis ilimitada, en la que el receptor construye un significado a partir de los conocimientos previos de los signos que le ofrece la obra. Cada construcción de significado que se realiza sobre la obra permite una perspectiva original de la misma; así, la obra se va constituyendo de carácter abierto y se distancia de una única significación.

En ese mismo orden de ideas Eco destaca la obra abierta, dada su multiplicidad de significaciones, como estimulante; para ello retomar el planteamiento de Hegel:

Una idea parece entonces tanto más individual y estimulante "cuanto más numerosos pensamientos, mundos y actitudes se encuentran y entran en contacto con ella. Cuando una

obra presenta muchos pretextos, muchos significados y, sobre todo, muchas facetas y muchas maneras de ser comprendida y amada, entonces es sin duda interesantísima, entonces es una pura expresión de la personalidad". (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 35)

En consecuencia; la idea, finalidad de la obra, es más placentera y estimulante en la medida en que, sin dejar de ser ella misma, contiene múltiples facetas. Estas múltiples visiones a las que se refiere el filósofo alemán serán retomadas por el italiano, desde los saberes previos con los cuales se acerca el receptor a la obra. Dado que es la posibilidad de múltiples receptores lo que le confiere a la obra múltiples facetas.

Ahora bien, en medida que el receptor se acerca con sus saberes previos y propia emotividad a la obra de arte, el autor le confiere libertad a su pieza artística, pues ésta deja de ser suya; en tanto que, cada receptor va construyendo una apropiación individual de la misma. Sí bien, desde la obra el artista plantea y transmite una idea, será receptor quien a través de una serie de signos que se le presentan, edifique una respuesta a un tema específico propuesto por el autor. Lo anterior será propuesto por Eco, en tanto:

la obra se plantea intencionadamente abierta a la libre reacción del que va a gozar de ella. La obra que "sugiere" se realiza siempre cargada de las aportaciones emotivas e imaginativas del intérprete. Si en toda lectura poética tenemos un mundo personal que trata de adecuarse con espíritu de fidelidad al mundo del texto, en las obras poéticas, deliberadamente fundadas en la sugerencia, el texto pretende estimular de una manera específica precisamente el mundo personal del intérprete para que él saque de su interioridad una respuesta profunda, elaborada por misteriosas consonancias. (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 36)

Ahora bien, la obra de arte en sí misma cuenta con una apertura de texto la cual hace referencia a un entramado de signos que se van completando unos a otros, de modo que se remite necesariamente a los saberes determinados por parámetros tanto emotivos, como socioculturales del receptor y de la obra misma. Al respecto, Eco plantea que es el goce el cual incumbe en mayor medida a la apertura de la obra, así lo expresa: "Más allá de las

intenciones metafísicas o de la disposición de ánimo preciosa y decadente que mueve semejante poética, el mecanismo de goce revela tal género de "apertura"”. (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 36)

Por tal motivo es la emotividad el acercamiento que tiene el receptor a la obra, un medio de apertura del producto artístico y el goce estético según el cual el receptor construye un lazo emotivo del cual prosigue una individuación de la obra.

En lo que concierne a la apertura del texto dados sus influencias socioculturales, téngase en cuenta las diferentes perspectivas de un mismo tema que se puede generar al presentar una idea en diferentes sociedades; así, un tema como “la violencia” se puede desarrollar desde diferentes perspectivas, teniendo en cuenta las configuraciones históricas que a éste tema refieren; ejemplo de ello sería comparar los movimientos de la no violencia propuestos por Gandi en la India, la abstención de ser partícipes de las guerras mundiales de un país como Suecia, las posturas internacionales de los ataques cometidos por Rusia a Ucrania, incluso de forma más local, el periodo de violencia en Colombia cuyo estallido se ha venido presentando desde 1948, con el llamado *Bogotazo*⁵, hasta el día de hoy.

Así se sigue, que es determinante para la comprensión de un tópico ubicarlo de manera espacial, dado que los aspectos inmersos en una determinada sociedad, como los son los aspectos históricos, determinan parte de la comprensión de estos signos expuesto en una obra. Además, anteriormente fue mencionado un determinado periodo, comprendido por dos décadas; puesto que, cambiará la comprensión de las obras de arte de acuerdo a la época que se pretende abordar; lo anterior se evidencia en medida que, una obra de siglo XV no utilizará los mismos signos que una obra del siglo XXI. En el caso particular de las obras literarias, las más antiguas pueden incluir palabras que, dado que el lenguaje no es estático, se encontrarán

⁵ En la página distrital de Bogotá (Estupiñán, 2022) define el bogotazo como el levantamiento popular consecuencia del asesinato del candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948, considera que representan uno de los momentos más violentos de la historia de la ciudad. Debido a su gravedad y a los altos niveles de violencia, el gobierno decretó el Estado de sitio para poder hacer frente a los acontecimientos.

en desuso; motivo por el cual, el lector de siglos posteriores deberá rastrear el significado de dichos signos para entender el sentido completo de la obra.

De acuerdo a lo anterior, Eco demuestra los valores artísticos de diferentes épocas responden a eventos históricos que les determina un horizonte:

La obra conclusa y unívoca del artista medieval reflejaba una concepción del cosmos como jerarquía de órdenes claros y prefijados (...) refleja una ciencia para la cual lo real puede evidenciarse paso a paso sin imprevistos y en una sola dirección, procedente de los primeros principios de la ciencia, que se identifican con los primeros principios de la realidad. La apertura y el dinamismo barroco marcan precisamente el advenimiento de una nueva conciencia científica (...) el abandono del centro que necesitaba la composición, del punto de vista privilegiado(...). La "apertura" de los simbolistas decadentes reflejó a su modo un nuevo quehacer de la cultura que está descubriendo horizontes inesperados (...) (Eco, Obra abierta, 1992, pág. 40)

De lo anterior, es posible afirmar que la obra de arte se trata de una obra mediada por su tiempo, de tal forma que el receptor logra llegar en mayor medida al estado de goce con la obra, en tanto que conozca de forma enciclopédica los signos que la conforman, como lo son su contexto socio cultural; esto, con el fin no solo acercarse de forma emotiva, sino además comprender un panorama más general con la finalidad de reconocer a cabalidad los alcances de la misma; Así pues, para Eco

el arte hace afirmaciones sobre el mundo a través del modo como se estructura una obra, manifestando en cuanto forma las tendencias históricas y personales que en ella se han hecho primordiales y la implícita visión del mundo que cierto modo de formar manifiesta(...)

Por ello, no será aventurado encontrar en la poética de la obra "abierta" (y más aún de la obra en movimiento), de la obra que en cada goce no resulta nunca igual a sí misma, las resonancias vagas o precisas de algunas tendencias de la ciencia contemporánea (Eco, Obra abierta, 1992, pág. 40)

Por tanto, conocer el contexto socio cultural aporta claridad a la obra, así como la obra aporta claridad para conocer la época y el contexto de la misma. Como se ha mencionado anteriormente el arte contemporáneo responde a postulados científicos como son la teoría de la entropía, la teoría de cuerdas, las teorías de los multiversos, entre otras que por motivos de brevedad no entrarán en discusión dentro de este texto.

Sin embargo, dichos planteamientos científicos han tenido una repercusión en el modo en el cual se estructura el arte y la idea que el autor pretende transmitir con su obra, al ser parte de las vivencias del autor; ejemplo de lo anterior, son las películas *Mister nobody* o *Spider-Man: Into the Spider-Verse*, los movimientos artísticos del cubismo, surrealismo y demás vanguardias, entre otros; en las cuales se evidencia como las teoría de los multiversos se convierten en una herramienta para la construcción de la historia, alterando el orden establecido de la narración, mas no la idea que pretenden transmitir.

De allí que, el arte contemporáneo, al que hará especial mención el filósofo, propone una estructura desde la ruptura con los valores tradicionales artísticos; motivo por el cual, la configuración del arte contemporáneo posibilita rastrear obras que en su forma se construyen de un modo abierto.

Los valores estéticos no son algo absoluto que carece de relación con la situación histórica en su totalidad y con las estructuras económicas de una época. El arte nace de un contexto histórico, lo refleja, promueve su evolución. Esclarecer la presencia de estos nexos significa entender la situación de un determinado valor estético en el campo general de una cultura y su relación, posible e imposible, con otros valores. (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 29)

En ese orden de ideas, Eco hace mención a los valores estéticos como una serie de características que responden a un determinado contexto histórico, estos valores estéticos se presentan como un modo en el que la obra refleja el momento en el que es dada a luz; por ello, se puede evidenciar que en una determinada época diferentes obras y artistas comparten una serie de valores estéticos, ello en medida que responden a un mismo contexto. Así pues,

la crisis a la cual responde la obra de arte se comprende en medida en que ésta es producida en un determinado tiempo histórico y espacio cultural.

Para ejemplificar lo anterior se presenta *Scorpio city*, en medida en que la obra de Mendoza no podría comprenderse de modo abierto sin conocer el contexto de Colombia durante la década de los 70's, donde las desapariciones extraoficiales fueron consecuencia de persecuciones a periodistas y asociaciones de estudiantes universitarios. Estos conocimientos previos del lector le confieren la oportunidad de comprender una semiosis ilimitada de acontecimientos históricos y signos colombianos; de modo que, el autor ubicará espacialmente al lector en las calles y a su vez en la cultura bogotana, ambientará el texto mediante una serie de signos del panorama de la universidad pública (confiriendo significaciones políticas y culturales), y propondrá una actualización histórica de los acontecimientos de un pueblo que con cincuenta años de diferencia parecen seguir siendo vigentes.

En 1976, el movimiento estudiantil se hizo sentir con marchas y protestas callejeras que buscaban denunciar la ausencia de una auténtica democracia. El gobierno había desatado una persecución contra todos aquellos que comulgaran con ideas de izquierda. Los padres de Samuel eran profesores en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Bogotá, y además militaban en el Partido Comunista. En consecuencia, solían comentar en casa la realidad política nacional y hablar de lo sucedido durante las tomas de la Universidad por parte de las Fuerzas Militares, de los compañeros desaparecidos y de aquellos amigos que habían decidido ingresar a las filas de la guerrilla. El ambiente era tenso y una serie de llamadas amenazantes les indicó que los organismos de seguridad del Estado los tenían fichados y estaban detrás de ellos para detenerlos o matarlos (Mendoza, Cobro de Sangre, 2004, pág. 18)

Ahora bien, la obra de arte no solo plasma estos signos de forma consciente; es más, Eco afirmará que son más los signos inconscientes que se producen en la obra a causa del momento histórico y cultural en la que se concibe la obra:

el arte, en cuanto estructuración de formas, tiene modos propios de hablar sobre el mundo y sobre el hombre; podrá ocurrir que una obra de arte haga afirmaciones sobre el mundo a través de su propia argumentación (...); pero de hecho, ante todo, el arte hace afirmaciones sobre el mundo a través del modo como se estructura una obra(...) Así, en el modo de describir un objeto, de romper una secuencia temporal, de extender una mancha de color, puede haber tantas afirmaciones sobre nuestras concretas relaciones de vida como nunca se encontrarán en un cuadro conmemorativo o una novela de tesis. (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 26)

A causa de lo anterior, Eco afirma que el arte no puede desvincularse de un contexto histórico y cultural dado que incluso de forma inconsciente la obra de arte transmite mediante sus signos rasgos que el autor está presenciando en su tiempo, de los cuales se puede servir el artista como medio para comunicar de forma más acertada la idea que desea transmitir. Dado que “La primera cosa que una obra dice, la dice a través del modo en que está hecha” (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 26)

Ahora bien, las afirmaciones que realiza el arte tienen como finalidad plasmar, tanto una interpretación de la realidad, como la posible solución de la crisis a la cual se enfrenta el autor en su época. En virtud de lo anterior, el análisis estético de Eco además de señalar el arte como una estructura de signos ordenada por un autor, resalta la pretensión final del artista de darle forma a una determinada idea, cuya finalidad consiste en resolver una crisis presente en el contexto histórico y cultural. De allí que el filósofo resalte la pretensión activa del arte, el cual asume un compromiso con la crisis a la cual se enfrenta su contexto, por esto el autor italiano manifiesta:

Así el arte contemporáneo está intentando encontrar(...) una solución a nuestra crisis, y la encuentra del único modo que le es posible, bajo un carácter imaginativo, ofreciéndonos imágenes del mundo que equivalen a metáforas epistemológicas, y constituyen un nuevo modo de ver, de sentir, de comprender y de aceptar un universo en el que las relaciones tradicionales se han hecho pedazos y en el que se están delineando fatigosamente nuevas posibilidades de relación. (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 16)

De lo anterior se sigue que el arte como respuesta a la crisis de su época, ofrece desde su apertura de significado, la construcción de un nuevo modo de ver, de sentir, de comprender y de aceptar el universo; modo que no será revelado por el autor, sino que este incitará al receptor a su construcción. En cuanto al carácter propositivo de la obra de arte mencionado por Eco, en mención a la obra literaria colombiana es posible ejemplificar el compromiso del artista, con su época a través de la novela *Lady masacre* publicada en 2013, en dicha obra su autor Mario Mendoza narra la historia de Frank Molina un detective privado, quien tiene el trabajo de investigar el asesinato del excongresista Ignacio Pombo.

A medida que Mendoza va narrando la historia de Molina, también va dejando una memoria de las grandes críticas que ha hecho desde el periodismo como los documentos de Daniel Mendoza Leal o Daniel Coronel, sobre la corrupción de la rama político en Colombia, puntualmente al fenómeno denominado parapolítica. El autor bogotano menciona dicha idea de la siguiente manera:

Si el crimen seguía esa línea iba a ser muy difícil dar con el autor o los autores intelectuales, porque podía ser cualquiera. Además, como si fuera poco, un jefe paramilitar⁶ había hablado de un cónclave, de una especie de sociedad secreta conformada por siete nombres prominentes de la alta sociedad colombiana, siete rostros secretos que eran en realidad los jefes mafiosos del país. Para los colombianos no era difícil imaginarnos que estos senadores,

⁶ María Fernanda Murillo en su texto *La parapolítica en Colombia: otro elemento del poder público*, definirá el paramilitarismo como: “el reconocimiento nacional a una serie de grupos armados privados financiados por los grandes industriales, empresarios, comerciantes y ganaderos que se encargan de realizar las funciones que las fuerzas militares del Estado legítimamente consolidadas no ejecutan” (Murillo, 2008, pág. 143)

representantes a la Cámara, alcaldes, gobernadores y demás retenidos en el proceso que se bautizó como la “parapolítica”, eran solo los mandos menores y medios, los peones del tablero, mientras las fichas importantes se mantienen aún en la sombra. (Mendoza, Lady Masacre, 2013, pág. 24)

En dicho orden de ideas Mendoza, no muy lejano a la realidad colombiana, de donde dirigentes como quienes se encuentran hoy día presos debido a que sus campañas de elección popular fueron financiadas con dineros del narcotráfico. En palabras de Murillo

Los senadores de Cambio Radical, Jairo Merlano, Rubén Darío Quintero, el representante a la Cámara Muriel Benito Revollo y el ex gobernador Miguel Ángel Pérez, están presos por presuntos nexos con los paramilitares por obtener votaciones elevadas en zonas de su control. (Murillo, 2008, pág. 145)

En consecuencia, Mendoza señala la crisis a la cual es inmediata la cultura colombiana de su época, como una invitación a sus lectores para reflexionar sobre las elecciones políticas, sin que este sea el tema principal de su obra. *Compatible con las ideas de Mendoza, en 2022 se publicó en la plataforma de streaming Netflix, Juanpis González- La serie*, donde curiosamente los personajes Ignacio Pombo y Juan Pis González Pombo no sólo comparten apellidos, además de los nombres de los personajes, ambas obras comparten su intención por señalar a través del arte la crisis de valores en la política colombiana, a tal punto que las dos obras presentan como los mandatarios corrompen el proceso electoral, gestionan desde las cárceles y vulneran el sistema judicial.

Por motivos de limitación del texto, no se ahondará más en el anterior ejemplo; dado que, este estudio cumple con su finalidad de dejar de manifiesto que la obra abierta, en este caso las obras de Mendoza, pretenden abordar la crisis de su tiempo. En consecuencia, queden esbozadas otras consideraciones que podrán ser desarrolladas en futuras investigaciones, como lo puede llegar a ser, un estudio comparativo entre las narraciones del bogotano y los filmes audiovisuales, propuestos en este capítulo.

1.3. El lenguaje de la obra abierta

Como conclusión a este primer capítulo, el tercer apartado pretende presentar el análisis realizado por Umberto Eco del lenguaje poético al respecto de obra abierta. Para ello se desarrollarán dos momentos; en el primer lugar se abordará la función del lenguaje dentro de la obra literaria; y en un segundo lugar, se abordará la implicación de la poética de estética en obra abierta. Dados los intereses de este texto centraremos la mira en la obra literaria.

Al abordar la obra literaria, el semiótico italiano presenta la relación existente entre la estructura del lenguaje, del cual se sirve la obra de arte, y la apertura de la obra; por lo tanto, la pretensión de este apartado es responder desde la perspectiva del lenguaje “en qué características estructurales se funda esta apertura.” (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 48) de la obra abierta literaria.

Con anterioridad se ha indicado que se refiere a la apertura de una obra como aquella obra de arte que puede ser reinterpretada en cada uno de los acercamientos, “es típico de la obra de arte proponerse como fuente inagotable de experiencias que, centrándose en ella, hacen emerger siempre nuevos aspectos de la misma”. (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 48) Esta forma inagotable de experiencia, sucederá para la obra escrita al entenderse ésta como una obra de arte.

Adicionalmente, con anterioridad se ha afirmado que, esta interpretación de la obra tiene una relación directa con el contexto histórico cultural y el acercamiento emocional del receptor. Así lo ilustra el escritor italiano,

la expresión, en sí misma, posea todos los requisitos para significar en abstracto la situación que de hecho significa cuando yo la comprendo; la expresión es un puro montón de términos convencionales que requieren, para ser comprendidos, una colaboración por mi parte y exigen precisamente que yo haga converger sobre cada

término una suma de experiencias pasadas que me permiten aclarar la experiencia en acto” (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 51)

De lo anterior, se sigue que de la misma manera que el emisor transmite un mensaje al receptor, el autor de la obra transmite su idea al lector, lo que requiere un trabajo de interpretación por parte del lector. Así pues, la apertura se establece como “la condición de todo goce estético, y toda forma susceptible de goce, en cuanto dotada de valor estético, es "abierta"”. (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 57)

Con el fin de abordar la caracterización del lenguaje estético se partirá de la definición de lenguaje; así pues, el semiólogo italiano entiende el lenguaje como una organización de estímulos. “Tal como comprendieron los lingüistas,” el lenguaje no es un medio de comunicación entre muchos; es "lo que está en la base de toda comunicación"; mejor aún, "el lenguaje es realmente el fundamento mismo de la cultura. (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 50). Por lo tanto, para llegar a la comprensión de la apertura de la obra de arte y la incidencia que el contexto cultural e histórico tiene en ella, se requiere abordar la comprensión del lenguaje en el que la obra se fundamenta. De allí que, la finalidad del estudio del lenguaje en este apartado, es encontrar la fundamentación estructural del lenguaje estético.

Una vez que se ha delimitado el concepto que se tiene por lenguaje, para emprender la descripción del lenguaje estético, Eco toma como punto de partida la clasificación de las funciones del lenguaje. De acuerdo con el propósito con que se comunica una idea el mensaje que es transmitido puede ser emitido, según sean las funciones que cumple de forma: referencial o emotiva⁷, Así lo expresa el italiano:

considerando el reparto indicado como el resultado de una indagación ya evolucionada, preferimos referirnos a una dicotomía puesta de moda hace unos cuantos decenios por los estudiosos de la semántica: la distinción entre mensajes de función referencial (el mensaje

⁷ El italiano se sirve de la clasificación propuesta por el lingüista Jakobson, para proponer la distinción del lenguaje referencial o emotivo.

indica algo unívocamente definido y, en caso necesario, verificable) y mensajes de función emotiva (el mensaje mira de suscitar reacciones en el receptor, de estimular asociaciones, de promover comportamientos de respuesta que vayan más allá del simple reconocimiento de la cosa indicada). (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 51)

Ahora bien, la reflexión sobre obra abierta se debe realizar desde el estímulo estético, el cual no puede entenderse estrictamente desde el mensaje referencial, o aquel mensaje que comparte una información; ni desde el ámbito emotivo, aquel mensaje cuya información produce en el receptor una comprensión emotiva de la información. Determinar el lenguaje estético en una sola función se queda corto en relación a la capacidad del lenguaje estético; sin embargo, la estética si se servirá de esta clasificación para determinar algunas de sus funciones.

A dicha distinción, Eco asocia directamente la función denotativa con la referencial y la función connotativa con la emotiva. “Se verá que el mensaje referencial puede entenderse como un mensaje de función denotativa, en tanto que las estimulaciones emotivas que el mensaje ejerce sobre el receptor (...), se perfilan en el mensaje estético como un sistema de connotaciones dirigido y controlado por la misma estructura del mensaje.” (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 51)

El mensaje que se transmite, desde la función referencial, busca ser un sistema dirigido y controlado; con el fin de evitar al máximo las ambigüedades propias del lenguaje. De esta forma, puede existir cierta unidad de campo de modo que, la palabra “cien” signifique, dentro del contexto que se busca, una parte de la cabeza ubicada entre la frente y la oreja y no una distinción numérica. Esta idea la manifiesta Eco de la siguiente manera:

El lenguaje literario, con el fin de transmitir el mensaje que ha buscado su emisor se sirve de la gestión orientada, lo que le permite al receptor que su mensaje disminuya su ambigüedad y llegue de forma más certera al receptor. “El lugar, el momento en que pronuncia la frase, el

auditorio al que se dirige, le garantizan cierta unidad de campo.” (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 53)

Ahora bien, se parte de delimitar el campo referencial que está abordando la obra literaria con la finalidad de que el escritor pueda direccionar el significado, que ha sido finalidad de su discurso; lo anterior puesto que, la tarea de delimitar la operación comunicativa es a la cual se llamará de manera primitiva estética. Así pues, la estética, en forma primitiva, será definida por el semiólogo italiana de la siguiente manera:

el receptor se siente inducido, ante este mensaje, no sólo a identificar un significado para cada significante, sino a detenerse en el complejo de los significantes (en esta fase elemental: a saborearlos como hechos sonoros, a darles una intención como "materia grata"). Los significantes remiten también —por no decir principalmente— a sí mismos. El mensaje resulta autorreflexivo. (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 53)

Por tanto, la esfera significativa es fundamental para la estética, de modo que los significantes permiten una apertura del significado cuyo principal sentido remite a la tarea autorreflexiva, de esta manera interviene tanto la función referencial como la función emotiva. Por lo cual es lícito afirmar que, la estética se construirá tanto en función referencial como emotiva. En palabras de Eco “Al llegar al umbral de la consecución estética, nos damos cuenta de que la esteticidad no está de la parte del discurso emotivo más de cuanto lo esté en la del discurso referencial” (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 55)

Ahora bien, dado que el lenguaje estético no se agota en la función referencial, ni en la función emotiva; pero si retoma características propias de cada función, en el caso de la función referencial el lenguaje estético se servirá de la unidad de campo, y en el caso de la función emotiva el lenguaje estético busca que los signos interpelen en los recuerdos del lector de modo que le lleve a una autorreflexión. Ahora bien, con el fin de ahondar en la

caracterización propia del lenguaje estético, el semiólogo parte de la denominación sígnica, por ello indica que el signo más cercano será el denominado ícono⁸,

el signo estético es el que Morris llama signo icónico, en el cual la referencia semántica no se agota en la referencia al denotatum, sino que se enriquece continuamente, cada vez que es disfrutado, gozando su insustituible incorporación al material de que se estructura; el significado vuelve continuamente sobre el significante y se enriquece con nuevos ecos (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 55)

Dado que el ícono se conoce como aquel signo que tiene semejanza de algún tipo con el referente, este signo resulta ambiguo si no está vinculado con otros signos que le permitan consolidar un campo sugestivo, de esta manera dentro de la estética aislar un significante para referir unívocamente resulta una tarea estéril, el signo estético, por tanto, es una consecución de signos encaminados a un mismo campo sugestivo.

En el estímulo estético, el receptor no puede aislar un significante para referir unívocamente a su significado denotativo: debe captar el denotatum global. Todo signo que aparece coligado a otro, y recibe de los otros su fisonomía completa, denota vagamente. Todo significado, que no puede ser aprehendido si no es vinculado a otros significados, debe ser percibido como ambiguo. (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 55)

El proceso de comprensión de los signos estéticos, para Eco se realiza en dos tiempos. En un primer momento, el signo es multiforme y deja al lector todo un espectro de significación abierto, dado que se parte de íconos, los cuales comprenden una sola parte de su referente. “Ello hace que el referente sea multiforme y no unívoco y que la primera fase del proceso de comprensión deje al mismo tiempo saciados e insatisfechos por su misma variedad.” (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 56)

En un segundo momento, el lector se enfrentará nuevamente a dicho signo de una manera más completa, dado que el significado se le presenta como un significado global de una serie

⁸ Signo que por virtud de su naturaleza refiere o denota su objeto, posee una o algunas de las propiedades del objeto que representa.

de signos, en el caso de la obra narrativa pasa del acercamiento de una palabra (icono) al acercamiento de una frase cuyo significado está completamente construido (sema) enriquecido por experiencias. De dicho proceso signífico se funda la apertura de la obra literaria dado que el lector, realiza una segunda lectura donde el conjunto le va a permitir una segunda mirada partiendo de un signo que en un primer acercamiento se había dejado en segundo plano.

De aquí que volvamos por segunda vez a la expresión originaria, ahora enriquecidos por un sistema de referencias complejas que inevitablemente han suscitado nuestro recuerdo de experiencias pasadas significados que, a su vez, serán ya inicialmente diferentes de los del primer contacto, porque la complejidad del estímulo permitirá automáticamente que la nueva recepción tenga lugar siguiendo una perspectiva diversa, según una nueva jerarquía de estímulos. El receptor, dirigiendo de nuevo la atención al complejo de estímulos, llevará ahora al primer plano signos que antes había considerado de paso, y viceversa. (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 56)

Ahora bien, puede ocurrir que en una primera lectura sienta un acercamiento placentero a la obra y en una segunda lectura ya no sea de mi agrado, o bien que realice tantos acercamientos a la obra que no pueda encontrar agrado en ella, ante este fenómeno, Eco indica que se debe realizar una cuarentena de la obra para permitirme nuevamente asombrarme con ella. En caso que pasada la cuarentena la obra ya no produzca en mí sensación de agrado, esto puede significar que entre la obra y el lector (junto con sus circunstancias) ya exista un punto en común que permita congeniar.

En este caso, sería inexacto afirmar que la obra ha muerto o que los hijos de nuestro tiempo están muertos para la comprensión de la verdadera belleza: éstas son expresiones ingenuas y atolondradas que se fundan en la presunta objetividad e inmutabilidad del valor estético, como dato que subsiste independientemente del proceso de transacción. En realidad, para ese

período dado de la historia de la humanidad (o de nuestra historia personal), se han bloqueado algunas posibilidades de transacción de la comprensión. (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 57)

Con respecto a esta reflexión Eco indica que no es propio de la estética investigar los motivos por los cuales tanto al individuo como a la humanidad no poseen la facultad de congeniar con una obra ante ello se encargaría la psicología, la antropología o ciencias más afines a los cambios culturales. Lo que corresponderá a la estética según Eco es la apertura del texto desde la relación cognitiva entre autor-lector.

La apertura es, por consiguiente, bajo este aspecto, la condición de todo goce estético, y toda forma susceptible de goce, en cuanto dotada de valor estético, es "abierta". Lo es, como se ha visto, aun cuando el artista tienda a una comunicación unívoca y no ambigua. (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 58)

Por consiguiente, la apertura será la característica fundamental, tanto del valor estético como del goce. Por consiguiente, la definición estructurada de la estética es una estructura compuesta tanto por significados denotativos como connotativos (o como fue descrito anteriormente emotivos y referenciales) que coexisten de tal manera que permiten aportar una apertura al texto, cuyo proceso de interpretación dará como resultado el goce del lector.

un procedimiento análogo a los fines de una definición de la estructura del efecto estético: un conjunto dado de significados denotativos y connotativos se funde con valores físicos para constituir una forma orgánica. Ambas formas, si se miran bajo su aspecto estético, se revelan abiertas en cuanto estímulo a un goce siempre renovado y cada vez más profundo. (Eco, *Obra abierta*, 1992, pág. 58)

Como conclusión a este apartado, la caracterización del lenguaje estético, según Eco, es aquel cuyo proceso sígnico está conformado por íconos, y por tanto que se presenta al receptor como un conjunto de signo organizados tanto en función referencial como en función emotiva, direccionados por una unidad de campo que determina el direccionamiento

de la idea presente en el texto y cuya disposición permite que el texto contenga una apertura de la obra, que en su proceso de interpretación da por efecto el goce del lector.

Capítulo 2. Satanás

*Cada vez que uno desciende a los infiernos,
uno sabe que desciende a los infiernos para construir algo.
Mario Mendoza*

La novela *Satanás* se constituye como la obra más reconocida del escritor colombiano Mario Mendoza, publicada en 2002 en Bogotá, está compuesta por diez capítulos que narran las historias de María, Ernesto, Andrés y Campo Elías. Esta obra permitió visibilizar el estilo de escritura del bogotano. Fue galardonada en el mismo año con el premio Biblioteca Breve.

Además de una inclinación filosófica, como se ha otorgado aquí la licencia de llamarlo, la obra de Mendoza es también alegoría a su propia vida, la cual renace en la literatura. Muy joven el escritor sufrió de peritonitis gangrenosa tan agravada que los médicos le desahuciaron, en dicha adversidad fue donde el encuentro con el libro *Cuentos de hadas francesas*, y muchos otros después de este, le permitieron abrir la puerta al mundo de las letras y encontrar esa fuerza interior que lo llevaría a convertirse en un icono para la literatura colombiana actual; por ello, en la entrevista con Marlon Becerra el bogotano afirma: “la literatura me salvó la vida, me dio vida” (Becerra, Entrevista a Mario Mendoza, 2014).

De allí se sigue una pasión inagotable de Mendoza con la escritura, esta obra toma un carácter representativo del contexto en medida que el autor bogotano adquiere un compromiso con su entorno.

Las obras de literatura muchas veces son representaciones de ciertos entornos y momentos en los que se inspira el autor. Es así como muchos lectores llegan a conocer una realidad específica al leer una novela; de la misma manera, muchos investigadores utilizan como referencia una obra literaria para enfatizar algo que un novelista describe con buen detalle. (Salcedo, 2016, pág. 95)

La literatura no abandona al lector, espera por ser encontrada-reconocida al abrir una página más; fue así como en un reencuentro de Mendoza con las letras en su época estudiantil

y a suerte de no equivocarse decide tomar abordaje en la nave de la literatura en lugar de embarcar en la medicina. Es posible afirmar que la decisión de Mendoza por las letras fue influenciada por dos detonadores; en un primer momento, su experiencia de acercamiento a las letras a la cual hará algunas referencias en sus obras; en un segundo momento, por la posibilidad de contar con un gran maestro, Eduardo Jaramillo. Cabe resaltar que tal fue la brillante y apasionada exploración literaria de aquel maestro, que orientó hacia la literatura colombiana a tres grandes figuras contemporáneas: Ramon Cote, poeta reconocido por su texto *Poemas para una fosa común*; Santiago Gamboa, escritor de *Perder es cuestión de método*; y, el ya mencionado Mario Mendoza, quien cuenta al momento con dieciséis novelas publicadas, dos libros de cuentos, diez volúmenes de la novela juvenil *El mensajero de Agartha*, cuatro textos alternativos, seis cómics y es además ganador de tres premios literarios.

Sus diversas obras narrativas habitan los paisajes bogotanos, son grandes descripciones de lo urbano y por tanto referencian la historia de un pueblo que ha sido marcado durante un largo tiempo por la violencia interna.

lo que se busca resaltar en esta misma novela, no es el papel protagónico de la violencia y el conflicto en Colombia, ni la “dura realidad” que se suelen exponer en las novelas, sino los contrastes. Contrastes existentes entre la violencia y la tranquilidad, o por ejemplo, entre el miedo y la esperanza. (Salcedo, 2016, pág. 99)

En la obra literaria de Mendoza la literatura se presenta de manera sacramental, aquello a lo cual acudir en medio de la desesperanza; es así que, a lo largo de sus textos los personajes principales tienen una inclinación hacia las letras, por lo que recurre a la figura del humanista, al cual el escritor nadaísta (Arango, 2016) denominará profeta de la acción, que transita las calles bogotanas. En cuanto a la localización de sus personajes Hoyos manifiesta:

Los personajes de Mendoza habitan todos el mismo paisaje urbano: la Universidad Nacional, la calle 45, el barrio Las Nieves o Egipto; son estudiantes de Literatura, de

Sociología (siempre de la Nacional), pero también profesores que ven su cátedra como algo que puede cambiar vidas, o mostrarles a sus alumnos la importancia y eficacia de la acción como complemento de las lecturas literarias. (Hoyos, Mario Mendoza es un fenómeno editorial, 2018)

Aunque, no todos en su accionar resisten, algunos personajes parecen sucumbir a la malignidad, como es el caso de Campo Elías, un excombatiente de Vietnam eclipsado por *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde*, quien llega al punto de sentirse personaje del texto de Stevenson y termina apelando a la psicología del personaje más que al sentido común. Como si hubiese una cierta perversidad en la obra de Stevenson *El loco Tafur* también sitúa dicho interés intelectual y sigue un camino similar al de Campo Elías, en la obra *Relato de un asesino* (Mendoza, 2011) éste obsesionado con la escritura y abstraído de la realidad, pierde la razón y tal como lo anuncia su título comete un crimen atroz.

Si bien, las referencias literarias que realiza Mendoza a lo largo de sus obras señalan una amplia gama de literatura universal y apela a grandes exponentes artísticos, el lugar común en el que confluyen los personajes es lo local; a causa de ello la topografía del autor evidencia una frecuente escritura sobre su ciudad natal, pero ésta se trata de una Bogotá fuera de foco donde lo irrelevante se convierte en lo importante y en lugar de evadir algunos espacios se focaliza en ellos. De tal manera el autor retoma calles poco enaltecidas y barrios con historias grises, allí, con el fluir de las palabras se van presentando turbias oleadas de realidad. Mendoza afirma cómo su acercamiento con la ciudad le fue llevando cada vez más a direccionar la mirada en aquellos espacios ignotos: “sin proponérmelo, un poco cegado por el exceso de proximidad, yo me iba hundiendo cada vez más en el país residual, en el país de los desechos, en la gran llaga humana que aumentaba su infección y no dejaba de supurar” (Mendoza, *Relato de un asesino*, 2011, pág. 147).

Es así como al haber estado cegado ante lo que es una cotidianidad para otros, el escritor pretende ponerlo de manifiesto y varios de sus personajes realizan a lo largo de sus textos la transición de la zona de confort a la llaga humana, lo que permite ver la cara oculta de lugares y realidades, ejemplo de lo anterior es la imagen vislumbrada de San Victorino en la obra *Buda blues*, un sector altamente comercial y transitado, del que muchas veces se ignora la precariedad y pobreza con la que conviven a diario sus habitantes:

me condujeron a pocas cuadras, justo en pleno mercado de San Victorino, entre vendedores de cucharas de palo y payasos que anunciaban almuerzos populares, e ingresamos a una casa polvorienta a punto de derrumbarse... Un olor que sólo pude descifrar más tarde (el olor penetrante de la basura descompuesta, el que despiden las canecas, los basureros y los botes públicos donde la gente arroja cáscaras de frutas, pedazos de carne, latas de atún y papel higiénico usado) se extendía a lo largo de la edificación y me hacía imposible respirar con normalidad. (Mendoza, *Buda Blues*, 2009, pág. 19)

Tanto en *Buda Blues* como en la gran mayoría de sus obras, Mendoza retoma el movimiento y la multiplicidad de la ciudad buscando abordar las diferentes caras que esta presenta, confiriéndole vitalidad a la literatura. La ciudad parece ser el personaje principal de la obra del escritor, característica que comparte junto con otros autores de finales del siglo pasado y principios de este siglo, a los cuales se les ha denominado generación MCondo⁹, autores para quienes “la ciudad no es telón de fondo: es protagonista que arrastra y condiciona las vivencias de los personajes hasta arrojarlos al abismo” (Betancour, 2007, pág. 333). No cabe duda que para el escritor de *Satanás*, la ciudad y especialmente Bogotá tiene tal o mayor importancia que los protagonistas de sus obras.

Además, el escritor ha afirmado un compromiso social que se ve reflejado en la presentación de temáticas invisibilizadas y en la pretensión del incremento de los niveles de

⁹ Moreno-Duran acuñó el término “generación trashumante” para definir los autores, aludiendo al carácter cosmopolita de este grupo de autores, pero una de las denominaciones más extendidas los ubica... como generación McOndo, nombre con el que se pretende ironizar del mundo ficcional de Gabriel García Márquez (Betancourt Mónica, 333)

lectura en el país; es menester recordar que el autor se empleó como profesor *de James Madison University* en el estado de Virginia, Estados Unidos, empleo en el que no continuó dada su intención de regresar a su país natal, al tener en mente una responsabilidad social como escritor con su tiempo y su lugar de procedencia. Esta idea la sostiene en la entrevista con la Revista *Rolling Stones* (Durán, 2021) y se afirma tanto en su participación activa como colaborador de la *Revista Bacanika*, una revista social cuyo objetivo es comunicar entre los jóvenes contenido cultural; como en su participación como columnista del periódico *El Tiempo* uno de los diarios de mayor circulación en la historia de Colombia.

En conclusión, es posible afirmar que el concepto de literatura de este autor, se centra más en la experiencia que en lo académico. De allí que, en sus conferencias, el escritor colombiano manifiesta que la literatura que propone es una actividad vivencial en la que prima el fondo sobre la forma de la narración y que por esto no se trata de una actividad erudita o de la elite letrada, sino que por el contrario se trata de una actividad transversal a los estratos socioeconómicos; por consiguiente, considera de mayor valor que dentro de un conversatorio un escritor sea presentado por una persona del común que haya incluido en su cotidianidad la lectura de sus textos, en lugar de un alto estudioso que presenta ideas ajenas a la realidad.

El escritor de *Satanás* es uno de los autores colombianos más reconocidos hoy día tanto por los jóvenes como por la crítica en general. En los últimos años, además de presentar numerosas publicaciones, el escritor bogotano ha dialogado en diferentes formatos como entrevistas, podcast, canciones... algunas de estas son: entrevista en la revista *Rolling Stone* (2021), *el Podcast de Alejandro Marín* (2021), *el podcast de Literatura y Cultura Pare-Dro* (Hoyos, 2021), *Marlon Becerra Entrevistas* (2016), *Marco de Los PettitFellas* (2017), entre otras.

También ha participado de diferentes simposios, conversatorios desde los realizados con estudiantes universitarios hasta diálogos con el ex presidente Juan Manuel Santos, a propósito del libro producto de la firma de la paz con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia FARC; ferias del libro y otros conversatorios cuyas memorias es posible retomar hoy día a través de las diferentes bases de datos en internet.

Del amplio material que se puede encontrar en las bases de datos, se sigue la afirmación de que existe un amplio público para dicho autor, en lo que respecta dicho público la autora Paula Andrea Marín Colorado resalta la participación en el espectro literario actual del autor Mario Mendoza a través de su investigación *La novela colombiana reciente ante el mercado: Críticos contra lectores, los casos puntuales de Mario Mendoza, Jorge Franco y Santiago Gamboa*. Dicha investigación se realiza al tener al alcance archivos digitales de búsquedas literarias e historiales de ventas en librerías. De tal investigación se sigue la afirmación de que Mendoza es uno de los autores colombianos más leídos en la actualidad, junto con Jorge Franco y Santiago Gamboa.

Ahora bien, las estrategias de reconocimiento de estos autores en especial de Mendoza, no se limitan a la publicación de textos, sino que participan de los espacios de diálogo, así el reconocimiento del autor se instaura de manera directamente proporcional a la participación activa del escritor bogotano en conferencias y simposios; los cuales, a su vez, han legitimado el reconocimiento de un público cada vez más amplio. En palabras de Marín, “las editoriales han construido un método de difusión y distribución a gran escala que ha permitido a estos escritores ser ampliamente influyentes dentro del público lector, los medios de comunicación y los eventos culturales y académicos.” (Marín Colorado, 2012, pág. 18)

De allí se sigue, un amplio reconocimiento por parte del público y una tendencia en la cual el autor se ha convertido en un foco de estudio para las instituciones educativas y universidades. Bien sea promovido por parte de los estudiantes o de los académicos, debido a

que dado su alto reconocimiento se sigue la necesidad de hacer parte de los planes de estudios de educación secundaria; o de objeto de estudio en trabajos de educación superior, como es este el caso. Así lo expresa la autora:

las instituciones educativas también reconocen a estos tres escritores: por un lado, sus obras (sobre todo, las de Franco y Mendoza) aparecen en los planes lectores de los estudiantes de bachillerato de varios colegios bogotanos y, por otro, los estudiantes de Literatura de tres universidades (Nacional, Javeriana, Andes) los mencionaron (en un estudio realizado en 2002) cómo los escritores colombianos actuales que más conocían y habían leído, por intermedio de la recomendación o comentarios de sus profesores (Gómez, 49- 58). (Marín Colorado, 2012, pág. 18)

Como se ha mencionado anteriormente en este texto, Mendoza no tiene una pretensión académica; sin embargo, en cuanto el autor empieza a ser más leído y reconocido, también entra dentro de la lupa de la academia. A causa de esto, es natural que aparezcan críticas de quienes sostienen que sus textos se tratan de una escritura menor, fácil o digerible. La crítica ha desviado la actualización de los textos y se han quedado realizando lecturas desde los parámetros intelectualistas. No obstante, la misma orientación de Mendoza deja en evidencia que no escribe para un público de élite, sino que, en su pretensión de abordar una temática, escribe para la sociedad colombiana, por lo cual no desconoce que se dirige a un público con bajo índice de lectura, no solo eso, además logra retenerlos.

se puede explicar por qué los valores estéticos de estas últimas novelas conectan con el horizonte de expectativas de este grupo de jóvenes lectores (estudiantes de bachillerato, universitarios o profesionales recién graduados) en cuanto a los temas que prefieren (actuales, cercanos) y a su identificación con una forma de contar que privilegia la rapidez de la narración sobre la reflexión de la descripción y la efectividad de la información sobre la ambigüedad del lenguaje. (Marín Colorado, 2012, pág. 24)

Así pues, el autor decide adaptarse al lector en lugar de exigirle que sea éste quien se adapte al texto, lo que posiblemente es la causa que le permite llegar a una mayor cantidad de lectores. Cabe “enfaticar que los autores de esta generación (McOndo) no están preocupados ni por generar una imagen hispanoamericana de exportación, ni mucho menos, de escribir para la galería internacional, esta es quizás la idea más contundente que propusieron” (Betancour, 2007, pág. 333)

En contraposición a la alta influencia en su público lector, es menester recordar que dentro del reconocimiento de Mendoza no todas son caras amables, pues se presentan autores que han manifestado públicamente no estar de acuerdo con los galardones que le han sido otorgados a éste, dichos autores realizan comentarios que versan de forma crítica sobre el estilo con el cual son narradas sus obras; así lo expresa Salcedo:

Mario Mendoza ha sido criticada por algunos (por ejemplo, la crítica de Bada-Hansen (2011), de Marín (2012)), por considerarse “típico y esperado”, lo que sucede al finalizar la misma, partiendo del título y las pistas “poco ocultas”, de lo que pasará. (Salcedo, 2016, pág. 96)

Un ejemplo de ello, es el texto *Amok se escribe sin hache: Satanás, de Mario Mendoza*, publicado por el autor Bada-Hansen en donde se afirma que la obra de Satanás es una obra predecible, la cual narra los sucesos más desde la perspectiva televisiva o cinematográfica que narrativa. A ello hace alusión de la siguiente manera:

Y a propósito: algo que se trasluce bastante claro a lo largo de esta novela es que hay una voluntad decidida de contarla a partir del presupuesto cinematográfico ¡Luz, cámara, acción!, por si acaso la lee un alevín de Quentin Tarantino decidido a hacer una Pulp Fiction ambientada en Bogotá, para que quede claro que aquí se van a lavar los trapos sucios del Mal. (Bada-Hansen, 2003, pág. 111)

A partir, de los postulados que se han mencionado con anterioridad en este texto, es posible indicar; por un lado que, la crítica del autor español se limita a versar sobre la estética

académica de la cual el bogotano ha manifestado no seguir sus lineamientos, limitándose a señalar como erróneo el modo con el cual Mendoza se permite narrar la obra; cuya pretensión ha sido en mayor medida, contar la historia de María (estudiante presidiaria del escritor) y Campo Elías (compañero universitario del autor), más como una suerte de memoria social que como una narración estilística. A razón de que la vivencia de María no es ajena a la realidad de cientos de colombianas y la aparición de un *spree killer* era un evento no antes visto en la larga historia de este desangrado país.

Por otro lado, el español parece señalar que es una historia que ya ha sido contada, cuya narración está orientada por el film de Quentin Tarantino, desconociendo la reflexión presentada por Umberto Eco (1987) en su conferencia sobre *Cultura popular y comunicación* en la Universidad de Puerto Rico, donde lejos de subestimar los medios de comunicación por su forma de producción y consumo mediático, el italiano retoma la poética griega o aristotélica que no confería distinción de supremacía entre la obra repetitiva y la obra innovadora, pues las dos permanecían dentro de la categoría del arte. Ahora bien, si a lo que refiere la crítica aquí es deslegitimar el texto *Satanás* al ser una obra reproducible, en contraposición se afirma que el arte no es ajeno a la reproducción; ello se ejemplifica en voz de Eco con la obra *Hamlet* (con el debido distanciamiento en las diferencias de las dos obras), la historia no era desconocida en su época, pero al día de hoy continúa siendo actualizada por el lector.¹⁰

De lo anterior se evidencia que, la crítica que desfavorece a Mendoza ha demostrado recaer una y otra vez en desvirtuar su forma de escritura realizando el análisis de la obra desde el espejo retrovisor, donde hasta el siglo XIX toda producción artística era labor de la elite letrada, quienes determinaban el canon literario, lo que desfavorece el crítico español en su estudio académico es la mayor razón por la que los lectores se acercan al autor y sienten

¹⁰ Walter Benjamin en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* aborda la actualización de la obra de arte, en el mencionado texto el autor alemán hará una reflexión más política que estética, motivo por el cual no se abordará ampliamente su teoría en este estudio.

mayor afinidad con sus textos. Ahora bien, del otro lado de la crítica autores reconocidos dentro de la tradición literaria como María Mercedes Carranza y Camilo Hoyos, le confieren una lectura positiva a los textos de Mendoza, motivo por el cual es posible afirmar que dentro de los lectores de Mendoza existen también académicos que siguen con agrado sus publicaciones.

Satanás, la novela

*el arte no ha hecho sino aceptar esta situación y tratar
—como es su vocación— de darle forma.*

Obra abierta, Eco

La novela *Satanás* de Mario Mendoza narra cinco historias de personajes que parecen tener en común estar viviendo el mismísimo infierno terrenal: Ernesto un sacerdote perseguido por sus demonios en posesiones demoníacas y confesiones de asesinatos, quien pretende renunciar al servicio sacerdotal para casarse con una mujer. María una huérfana con deseos de estudiar y salir adelante que en su afán de cambiar de vida resulta perteneciendo a una banda de asaltadores que la llevarán al peor escenario. Andrés un joven artista con un don que parece ser más una tortura, quien se reencuentra con su amor de la universidad y va siendo tentado por la autodestrucción. Y Campo Elías un excombatiente de la guerra de Vietnam que no encuentra su lugar en el mundo ni logra afianzar ninguna relación hasta que estalla.

Para exponer a cabalidad las historias narradas en la novela de Mendoza este texto se divide en tres momentos; en un primer momento, desarrollará brevemente los infiernos que narran estas cinco historias; en un segundo momento, se desarrollan como punto la estética de la violencia de las historias de estos personajes y; finalmente, se expondrá los motivos por los cuales en el contexto de las historias lleva a dicha violencia.

Este texto parte de las consideraciones de apertura de la obra de Eco quien menciona el contexto de la obra como uno de los ítems necesarios para una comprensión global del significado de la obra, es así como *Satanás* exhuma diversos demonios de un pasado común a la sociedad colombiana; de modo que, a través de la novela el lector se convierte en una joven mujer participe de una triada de ladrones que con destreza y aplicaciones ilícitas se apropian de algo que no es suyo... ¡María!

La aparición de este personaje en la novela es presentada por el escritor en un primer momento mediante metáforas que revelan una irradiación energética y aún inexperta; así es descrita por Mendoza: “Una luz intensa y joven nace desde arriba, desde las tejas transparentes del techo y las altas aberturas que hay en los muros, y se desparrama a todo lo largo de la plaza de mercado.” (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 11)

De tal manera se presenta María, una joven a la cual el conflicto interno colombiano la dejó huérfana tras una toma guerrillera en su pueblo, en donde sus padres fallecieron; sin embargo, ella y su hermana lejos de ser acogidas por los programas de bienestar infantil, resultan prolongadas en el conflicto trabajando para sobrevivir en un batallón de las fuerzas armadas; hasta que, finalmente ambas niñas deciden fugarse, y en dicho caos se separan pues una emprende la fuga primero que la otra.

María llega a Bogotá escapando de la violencia, allí se convierte en una mujer quien decide rebuscarse la vida vendiendo tintos en la plaza de mercado, pero su verdadero propósito es estudiar una carrera universitaria que le permita establecerse. De esta manera el bogotano nos describe a María

Es una mujer blanca, de caderas anchas y muslos firmes, ojos negros y largos mechones ensortijados del mismo color, una cabellera abundante recogida atrás en una coleta agreste y salvaje que contrasta con la finura de sus rasgos, con la delicadeza de su boca y con el diseño rectilíneo de su nariz aguileña. Mide un metro con setenta centímetros y eso la obliga a sobresalir. (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 12)

Así, transcurre la vida de María, hasta que un día es interpelada por Pablo y Alberto, dos conocidos del entorno en que vive, quienes le proponen un “negocio” en el que requieren la participación de una bella mujer, como lo es María, para robar altos ejecutivos conduciéndolos bajo el efecto de la escopolamina. La joven mediada por la ilusión de un cambio acepta entrar en dicho negocio; sin embargo, este personaje, luego de uno de sus eventuales encuentros con altos ejecutivos se topa con un taxista quien junto con el copiloto

la violan, generando así un cambio en el personaje. De tal modo, la motivación de María se convierte en buscar venganza. “—Quería vengarme, padre, sabía que el odio iba a carcomerse las entrañas de por vida. No podía seguir viviendo hasta no cobrarles lo que me habían hecho.” (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 167)

María logra dar con el paradero de sus agresores, con la ayuda de Pablo y Alberto, ellos contratan sicarios para que así la joven pueda darle fin al asunto al localizar y asesinar a los violadores. Al finalizar dicho suceso María decide no continuar asaltando a los ejecutivos, “—Quiero dejar atrás todo esto, Pablo, tú me entiendes, ¿verdad? Llevar una vida distinta, cambiar, ser la persona que soy en realidad.” (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 130) Por tal motivo, se retira del apartamento, no sin antes conocer a una persona, Sandra, quien le dará un a luz de esperanza, por lo cual es movida a reflexionar acerca de su dirección en la vida, lo que la lleva a hablar con su guía espiritual el padre Ernesto, con quien se confiesa.

También. durante este texto el lector encarnará en la vida de un artista con un don tortuoso que permite que prime la fogosidad de un instante sobre la vida misma y el sentido común; Andrés, quien es un joven artista plástico, que luego de aceptar realizarle un retrato a su extravagante tío Manuel. se da cuenta que el arte le permite encontrar en sus cuadros una visión reveladora de la muerte. Este artista define la tarea del retrato “no se trata sólo de representar una cara, sino de pintar la energía que la habita, el paso del tiempo, el cúmulo de experiencias que hay dentro de ella, sus opciones más cobardes y también las más osadas.” (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 24)

Así pues, el joven pintor decide realizar un retrato de su tío con un remolino de colores en el cuello, su tío no entiende porque realizó el retrato de esta manera, el pintor tampoco lo entiende, pero se siente desgastado, mareado y cansado, por lo que decide descansar. Días después su tío lo llama con la duda del motivo por el cual lo ha pintado con ese extraño remolino en el cuello y le cuenta que le detectaron cáncer en la garganta.

Porque la vida se nos va haciendo rostro, continúa diciéndose Andrés, y tanto nuestra debilidad más vergonzosa como nuestra sobreabundancia de fuerza van quedando reflejadas en el brillo de los ojos, en la manera de torcer los labios para sonreír, en los pliegues diminutos que forma la piel en el centro de la frente, en la luz que ilumina las mejillas o en la opacidad que ensombrece de manera siniestra todo el conjunto. Por eso en el arte del retrato hay algo de adivinanza, se trata de armar el mapa de una vida, es un trabajo para cartógrafos y clarividentes. (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 24)

Luego de dicha clarividente experiencia, Angélica su exnovia le llama también solicitando que le haga un retrato, Andrés se niega a retratarla, pero Angélica insiste y finalmente el pintor acepta retratarla. En medida que Andrés va trazando el retrato de aquella mujer a la que quiso tanto, va recordando el daño que él le causó al terminar su relación de manera imprevista, pues su razón para no continuar en dicha relación fue continuar con la pintura que estaba siendo obstruida por su relación sentimental. Angelica no tomó esa decisión de la mejor manera, terminó retirándose de la universidad y cayendo el libertinaje y la autodestrucción

En los ojos hace un gran esfuerzo por capturar la expresión nostálgica de ella, su inclinación a una melancolía abstracta, sin objetivos, sin referente, pero al mismo tiempo una fortaleza que en lugar de invertirse en propósitos nobles y positivos, termina volviéndose contra ella misma y autodestruyéndola. Es una fuerza que no puede salir de su mentalidad introspectiva, que no permite una manifestación externa, y que por lo tanto deja de ser una virtud para volverse más bien un dispositivo suicida siempre a punto de estallar. (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 46)

Andrés vuelve a sentir ese malestar físico que eclipsa su pintura y guía los trazos perdiendo el control tanto de su obra como de su cuerpo, el retrato de Angélica resulta con erupciones en la piel de la cara; motivo por el cual, Angélica decide contarle que tiene VIH, que dicha enfermedad está en su cuerpo, desde un tiempo después de terminar con Andrés pues finalizar su relación la llevó a un periodo sin rumbo.

Al conocer el diagnóstico médico de Angélica, el pintor movido por las pasiones decide estar cada vez más cerca de ella hasta el punto que permite la posibilidad de compartir su enfermedad, “Luego se recuesta sobre la espalda de Angélica, respira con la boca abierta y comienza a recordar lentamente que se llama Andrés y que acaba de suicidarse sin conocer aún los resultados definitivos.” (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 146)

Ante el poco racional actuar de Andrés, Angélica se aleja y Andrés busca un faro que oriente su actuar en su tío Ernesto, sacerdote en la ciudad de Bogotá, a él le cuenta las preocupaciones que está teniendo ante la vida y su ocupación de artista, el padre Ernesto le recuerda a su sobrino que, como artista, de una posición social privilegiada, tiene el deber de hacer de su infierno arte.

Estás parado en una pirámide social, sobre los hombros de millones de personas. Por eso estás en la obligación de rendir cuentas sobre tu talento, eres responsable ante la sociedad por los beneficios y privilegios que has recibido. Así pienso yo... Tú no eres sólo tú. Tú eres tu gente, tu pueblo. Te llamas Juan, Ignacio y Beatriz, tienes cinco años, veinte y setenta, eres ama de casa, abogada, secretaria, lechero y mecánico. (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 208)

Las palabras del padre Ernesto transforman los sentimientos desoladores de Andrés en una energía creadora, mientras el lector va teniendo la sensación de convertirse en un sacerdote de católico de orientación política de izquierda quien desde que inició su carrera sacerdotal ha buscado ayudar a las comunidades menos favorecidas. El padre Ernesto un sacerdote cuya historia comienza a ser narrada desde el evento en el cual recibe una confesión de un padre de familia quien, viviendo en la pobreza extrema, bajo graves condiciones de hambre, decide dirigirse a la iglesia donde se encuentra asignado el padre Ernesto para confesar que prefiere matar a sus familia, esposa e hijos, antes de verlos morir de hambre.

El sacerdote intenta disuadirlo y buscar mecanismo en los cuales pueda apoyar a la familia, pero el hombre sale sin recibir la ayuda del sacerdote, éste siente que la situación está guiada por una presencia maligna. “—Mientras ese hombre hablaba con voz profunda y

atormentada, sentí de pronto una presencia maligna, una corriente malvada y perversa dentro de la iglesia.” (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 29)

Más tarde ese mismo hombre regresa a iglesia con un cuchillo y con sangre en su vestimenta a contarle al sacerdote que lo había hecho, que le había servido la confesión para hacer realidad su intención, señala que el padre es el autor intelectual de la muerte y el hombre el autor material, el hombre toma nuevamente el cuchillo para cortarse la garganta allí pero el padre lo detiene, la policía llega y se llevan al hombre.

No sé qué está pasando (...) Han llegado aquí personas que sueñan con crímenes atroces o que parecen poseídas, en trance, como si fueran otros. Lo peor de esta situación es que me estoy volviendo hipersensible a la maldad y al sufrimiento. Me afecta la pobreza, la mendicidad, toda esa muchedumbre de hambrientos y menesterosos que recorren las ciudades sin tener un techo para refugiarse ni una cama para reposar. (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 176)

Sin embargo, el sacerdote no se librará aun de esa corriente malvada que entró a su iglesia, Ernesto es buscado por una madre preocupada le dice al sacerdote que su hija está poseída, pues esta se está comportando de manera frenética y los exámenes psicológicos y psiquiátricos no han revelado ninguna anomalía. El sacerdote al encontrarse con la joven cara a cara ve en ese delirio un ser que conoce sus pecados más profundos, que lo juzga y lo culpa del asesinato de la familia, de vivir en pecado con una mujer y de engañar a su comunidad.

—¿Hablan de mí?

—Sí, padre.

—¿Qué dicen?

—Que tiene miedo, que sabe que va a perder, que es un cobarde.

—Qué más.

—Y que está sucio, que está en pecado. Pero yo sé que todas son calumnias, padre, no vaya a pensar que nosotras creemos esas cosas de usted.

...

—Eso también lo dijeron las voces, que usted era un hombre débil y que había sucumbido a la tentación.

—¿Eso dijeron?

—Sí, padre, dijeron que su fe había fallado y que no sería sacerdote por mucho tiempo.

(Mendoza, Satanás, 2002, pág. 154)

Dicho encuentro lleva al padre a tomar una decisión de una vez por todas y afrontar el “pecado” que escondía a su comunidad; pues estaba tentado por la carne, pero sobre todo se había enamorado de aquella mujer quien se dedicaba a ayudar en las cuestiones de la iglesia, Irene. El sentimiento que le profesa Ernesto a Irene es tan grande que decide renunciar a su cargo sacramental y formar una familia.

Así pues, Ernesto toma la decisión y renuncia, se dirige al despacho de su superior comenta que aquella joven está pasado una situación que requiere la intervención de otro sacerdote dedicado al tema de exorcismo demoníaco y que él no solo se aparta del caso de la posesión sino que además ya no continuará ejerciendo como sacerdote, aunque su superior lo persuade para que se tome un tiempo para pensarlo con claridad, Ernesto renuncia, consigue un trabajo en el área de la ciencias sociales y se despide de su vida clerical. Con motivo de compartir la decisión tomada por Ernesto cita a sus protegidos María y Andrés, les presenta a Irene y les cuenta sus intenciones de formar una familia con ella, si bien los dos jóvenes quedan perplejos ante la situación, celebran la felicidad de Ernesto y deciden salir a celebrar al conocido restaurante *Pozzetto*, donde las historias confluyen con la de Campo Elías.

Campo Elías es un excombatiente de la guerra de Vietnam cuya historia está narrada en gran medida bajo el género epistolar; allí se presenta un hombre solitario, mezquino quien vive con su madre en una relación conflictiva luego de que su padre se suicidara. Mendoza describe al personaje de la siguiente manera:

estatura mediana, flaco, recio, corte militar en el cabello y una edad difícil de precisar, una de esas personas que puede estar entre los treinta y cinco y los cincuenta años. Además, hay un aire extraño en el individuo, una especie de desadaptación general que lo delata: la mirada extraviada, las manos inquietas sobre la mesa, un tic en el labio superior y la vestimenta ligera (zapatillas deportivas, pantalón de paño y camiseta recortada a la altura de los hombros) que no encaja con la profesión que pregona. (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 160)

Este personaje está cursando sus estudios de licenciatura en inglés y se desempeña como profesor particular de lengua extranjera; además, está obsesionado con el libro *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mister Hyde*, de Robert Louis Stevenson. “No lee por entretenimiento o distracción, sino de una manera febril, intranquila, buscando en cada párrafo la confirmación de un futuro inmediato que debe cumplirse inevitablemente. Sabe que está llamado a convertirse en un ángel exterminador, pero quiere que el libro le dé la prueba irrefutable de su destino” (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 218)

Dicho personaje tiene una serie de relaciones conflictivas especialmente con las mujeres, desde su madre a quien culpa acérrimamente de la muerte de su padre y la trata con desprecio, a tal punto que llega a infligir violencia física y a buscar un sicario para que la asesine. La mala relación con las mujeres no es sólo con su madre, es en general con las mujeres que lo rodean, las vecinas, incluso a las mujeres a las que invita a salir.

—Si esto es muy poco para ti, es mejor que te vayas. Puedo terminar mi comida solo.

Se levantó, cogió el bolso y salió a la calle. Descansé. El problema de todas estas imbéciles es que no han conocido la necesidad, el hambre, la ausencia durante días de un mendrugo de pan o de un vaso de agua. Sus ínfulas de grandeza revelan su bajeza. (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 107)

Campo Elías es un personaje turbio y desadaptado quien está convencido que la humanidad se encuentra en un desequilibrio, por ello las personas no tienen lo que merecen,

que la lucha de clase ha dado privilegios no merecidos a unos pocos; además, está convencido que él, al comprender esa situación es llamado a hacer justicia

—Qué buena expresión. El amor de Dios... No sé si estamos hablando de la misma persona. A ese Dios suyo sólo lo conocen los privilegiados como usted, el dos o el tres por ciento de la población. El resto conocemos el desdén, la ira y el maltrato de un Dios sordo y despiadado. (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 228)

El excombatiente de Vietnam se dirige a la casa de su estudiante donde conversa con Matilde la madre de la joven, a quien le indica que ya no podrá continuar con las clases y como si una chispa se encendiera dentro de sí golpea Matilde, amarra sus extremidades y le tapa la boca con cinta. Campo Elías enfurece por todos sus poco afortunados eventos y culpa al mundo por su desventura “Todos somos responsables de lo que nos sucede a todos.” (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 225), golpea a su empleadora hasta dejarla inconsciente.

La realidad y la ficción se confunden y la voluntad de lo que Campo Elías llama “el ángel exterminador” sobrepasa al académico brillante y retraído y empieza a controlar los pasos del profesor, se dirige a la habitación de su estudiante Maribel quien escucha música y no se ha dado cuenta de lo que sucede en la sala de estar. Descubre a su profesor en su cuarto y empiezan a conversar al respecto de la novela.

—Es que hay algo que no entiendo. El mal no es mal desde siempre, desde el comienzo. El demonio era un ser celestial (...)

—Satanás no es más que una palabra con la que nombramos la crueldad de Dios. No hay un bien supremo, Maribel. Tenemos una divinidad bicéfala, de dos rostros. ¿Recuerdas que Stevenson habla de dos gemelos? Somos el experimento de un Dios cuya malevolencia y vileza se llama Satanás. (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 226)

Las afirmaciones del profesor se vuelven cada vez más sombrías, la niña asustada trata de disuadir a su profesor de finalizar la charla, pero éste continúa y enfurece cada vez más.

“—Vas a conocer el otro lado. No todo es comodidad, dinero y festejos, Maribel. Hay un lado oscuro, una zona de sombra que debes atravesar. Yo te voy a ayudar.

—El infierno es aquí y ahora.” (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 226)

La ira represada del militar estalla en golpes contra la adolescente, la identifica como el enemigo, la amarra, la ultraja, la golpea, rompe su ropa, lanza comentarios inapropiados, se estimula mientras ve el sufrimiento de Maribel y finalmente la apuñala repetidas veces hasta que la joven indefensa muere sobre su cama. El ex militar sale hacia la sala donde estaba la madre de Maribel, Matilde con intención de asesinarla.

¿Quería mucho a su hijita? Pues voy a ayudarla para que se encuentre con ella.

El cuchillo sube y baja cuatro veces. El soldado elige dar muerte al enemigo con cuatro puñaladas certeras y letales: dos en el corazón y dos en la región abdominal, en el hígado. (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 229)

Pese a que Campo Elías detona con la idea de recriminar la injusticia que tiene que soportar la gran mayoría de la sociedad, esos que están relegados a ser la masa trabajadora; este personaje demuestra que no tiene ninguna intención en ayudar a los menos favorecidos. Pues, ante la colaboración, hacia los desplazados, que propone la comunidad en la cual reside, se manifestaba con desprecio y descaro:

—Si no pueden sobrevivir es mejor que se mueran.

—Pero de qué está hablando usted.

—De que somos muchos, señora, hay exceso de población, y lo mejor que puede pasar es que se mueran unos cuantos.” (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 102)

Así, parece que la única clave para entender a este extraño¹¹ El personaje es la lectura de la novela de Stevenson, de donde Campo Elías se da licencia para acabar con las vidas de algunos, al llamarse a sí mismo el “ángel exterminador”. “El ángel exterminador, el guerrero

¹¹ Se utiliza el calificativo de extraño en este texto dado que, si bien Colombia ha sufrido diferentes tipos de violencia, de los cuales se desprenden torturas y asesinatos, no es común dentro de la historia un asesino *spree killer*.

que debe purificar al mundo de todos sus pecados. Debo cumplir con mi misión. No puedo fallar.” (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 233)

Con ello en mente, Campo Elías se limpia la sangre, sale de la casa de su alumna y se dirige hacia el apartamento de su madre, donde al ver a la anciana jala del gatillo casi sin ningún remordimiento.

Mete la mano entre el saco, desenfunda el revólver cargado, lo pone frente al rostro de su madre y le dispara en la cabeza sin dudarlo, con el brazo firme. La anciana se desploma sin hacer ruido con un agujero en la parte alta de la frente, justo en el nacimiento de su cabellera plateada y llena de canas. (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 232)

Inicia una incendio en la cocina y sale hacia uno de los apartamentos de sus vecinos solicitando llamar a los bomberos cuanto antes, las jóvenes le permiten pasar toman el teléfono y antes de pueda ser contactado el cuerpo de bombero Campo Elías les dispara, primero una de las universitarias, luego a su acompañante y finalmente a la joven que se encontraba en la habitación. Sale al pasillo se encuentra donde se encuentra a la vecina quien antes había iniciado el fondo para los desplazados le apunta la pone de rodillas la maltrata verbalmente y finalmente también le dispara. “Siente que el mundo, por fin, empieza a equilibrarse y a vencer el caos que lo administra y lo gobierna.” (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 230)

Luego de aquel enfrentamiento, decide ir por una última cena al reconocido restaurante *Pozzetto* y al terminar su plato salta sobre los demás comensales y les dispara con la agilidad de un militar bien adiestrado.

Campo Elías recuerda los rostros del pintor y del sacerdote. Niega con la cabeza, se sonríe y dice:

—Bienvenidos al infierno.

Los mata primero a ellos y luego a sus dos acompañantes. (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 239)

Finalmente, cuando responden al llamado de emergencia y acuden al restaurante los policías Campo Elías se suicida.

Un contexto infernal

Al analizar la obra de Mendoza como una obra abierta este capítulo propone desarrollar los alcances de la apertura de la novela en relación al contexto sociocultural, y la lectura de la ciudad como un contexto infernal en el que se desenvuelven los personajes.

Las novelas de Mendoza están ambientadas en esa parte de la ciudad que es invisible¹² “¿No bastaba una caminata por la ciudad para darse uno cuenta de que estaba deambulando por entre círculos infernales?” (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 175). Sus personajes, los habitantes del averno han sido afectados por la misma vida, atrapados por la desesperanza y fundamentados en corrientes existencialistas. Cabe recordar que, que el texto de Betancourt y Narváez (2021) amplían en mayor medida esta temática, pues señalan la postura existencialista del autor dentro de la obra Satanás.

En la historia de María versa una curiosa razón de ser; si bien, la historia de este personaje no le es ajena a un grupo de mujeres y niños víctimas de la guerra, el escritor Mario Mendoza conoció a la María de carne y hueso en uno de los talleres impartidos por él, de la mano de *Bibliored* en las cárceles distritales. La historia de María es la de muchas mujeres en este país, y puntualmente es la historia de una de sus estudiantes de la cárcel El Buen Pastor de la ciudad de Bogotá. Motivo por el cual, el autor considera pertinente narrar su historia para encontrar catarsis social en la historia de su estudiante. Así pues, la historia realiza una labor de memoria, pero en medida de la presencia de la apertura, el lector puede ir construyendo una significación más rica de acuerdo con su propia experiencia.

En medida que la historia no le pertenece únicamente a María o a Mendoza, el proceso en que el autor abre un proceso de semiosis ilimitada, en palabras de Eco (1992), la historia de María permitirá al lector un recorrido infinito de signos. Proceso en el cual, mientras el lector

¹²Invisibles se ha denominado a un grupo de habitantes que están fuera del sistema y viven en el espacio público, sin sistema de salud, sin cuenta bancaria.

va acercándose a la historia de María, y se da a la tarea de comprender el contexto colombiano, como un medio para generar la apertura de significado de la obra, encontrará una serie de eventos en cuya narración, desde la apertura de la obra le direccionará a otro evento de la historia colombiana, signo que le remitirá a otro signo, hacia el infinito.

María es una mujer huérfana de la guerra, evento que durante más de medio siglo ha desangrado su país; así pues, el lector cuya experiencia sea cercana al desplazamiento o conozca en su círculo social una persona desplazada, irá visualizando una historia con un entramado de significados más grande y complejo de lo que a simple vista es presentado en el libro; pues, el episodio de la toma guerrillera en el pueblo no es solo la historia de una niña a la cual le es arrancada su familia, su pueblo y su vida, misma para convertirla en una desplazada; sino que, es la historia de más de 4.9 millones de personas¹³ que a diario son expulsadas a la fuerza de sus hogares.

La escena en la que explica la toma guerrillera del pueblo de María evidencia, la reflexión de Eco (1992), quien menciona que el lenguaje de la obra abierta está determinado tanto por la función emotiva, como la función referencial; de modo que, hacer una primera lectura de la *toma guerrillera* puede ser un simple acontecimiento que se comunica de forma referencial. Sin embargo, si el lector de la *toma guerrillera*, que ha tenido una cercanía durante su vida con una *toma guerrillera* o con un atentado a manos de la guerrilla, tendrá una percepción diferente del texto. Para este lector la *toma guerrillera* puede significar ausencias, violencia, desplazamiento... entre otros signos que se le son conferidos, en su memoria, mediante la función emotiva.

Por si fuera poco, María se encuentra frente a otro evento desgarrador que le llena la vida de desesperanza y le marca un antes y un después; el abuso sexual dentro de un taxi a manos

¹³ Más de 2,2 millones de víctimas de desplazamiento en Colombia han avanzado hacia soluciones duraderas - Colombia.

de dos hombres. De tal manera, el personaje desciende por los umbrales del abismo, hasta que finalmente se encuentra con una ciudad infame e infernal.

Por lo anterior, brevemente se describe la implicación que tiene el texto para el feminismo, pues esta misma situación trata de ser visibilizada con la popular arenga “un violador en tu camino”, propuesta por un grupo feminista en Chile y de amplia acogida en Latinoamérica.

De esta manera, la novela de Mendoza genera una apertura, evidenciando una sociedad de grandes problemas sociales, de la lectura se sigue que, una mujer que viaja sola no está a salvo. Tristemente esta idea se materializa en un sin número de denuncias, como si se hubiese pasado por alto la historia de María, a finales del mes de abril de este mismo año una joven salió de una discoteca en chapinero y fue abordada por algunos hombres en un taxi quienes abusaron sexualmente de ella, al igual que le sucedió a una mujer en 2021 que movilizándose en un taxi fue drogada y profanada.

Así pues, la novela de *Satanás*, esta mediada por una estética de la violencia, como se ha mencionado con anterioridad en relación a la investigación de Ramírez (2021), quien expone la estética de la violencia presente en la novela *Satanás*; de modo que, dicha estética permite al escritor denunciar acciones deplorables que son cometidas a diario en contra de las mujeres dentro del contexto colombiano. Dicho tipo de estética consiste en la obra abierta en la que hace hincapié Eco (1992), puesto que la obra deja de ser un mero conjunto de signos y comienza a ser una proposición a la cual el lector debe reaccionar, ya no frente a la novela, sino frente a la sociedad.

La estética de la violencia, permite establecer una relación icónica entre *Satanás* y la ciudad. Se afirma que cumple con la característica de ícono; pues, Eco (1992) quien se sirve de los postulados de Peirce, afirma que, todo signo es un ícono cuando cumple con representar a un objeto, especialmente por semejanza con el objeto. Por consiguiente, en la novela de Mendoza *Satanás*, la ciudad aparezca transversalmente dentro de todas las historias

de los personajes como la corruptora que seduce al pecado. Puesto que, son las condiciones sociales que se desarrollan dentro de la ciudad, las que corrompen a los individuos y los llevan a actuar de modos inconcebibles; en el caso de María, se convierte en estafadora debido a que la ciudad no le da una oportunidad de vida digna, la misma ciudad la corromperá a punto tal de convertirla en asesina, a causa de la violencia que le ha infringido.

A partir de lo anterior, se evidencia que el lector sigue encontrando en la historia de 2001 rasgos sociales de Bogotá y actualiza la historia, característica propuesta por Eco (1992) para que se dé la apertura de la obra. El lector de Mendoza más allá de horrorizarse con la historia, la siente cercana y se prepara para deambular por esa zona oscura. Así pues, la estética que propone Mendoza está enmarcada dentro de la maldad, y representada los espacios oscuros y sucesos deplorables, consecuencia de la violencia subjetiva a la cual, **este texto ha mencionado como un contexto infernal**, y hace mención Ramírez. (2021)

Ahora bien, la historia del padre Ernesto está enmarcada dentro de la estética de la maldad, la cual, ha sido desarrollada con anterioridad por Betancourt y Narváez (2021), vislumbra una fundamentación a través del existencialismo sartreano, su relación directa con la categoría de la *Mala fe*, puesto que el padre Ernesto se miente a sí mismo, aceptando el celibato dentro de la comunidad religiosa católica y profesándole amor a Irene.

Además de ello, el padre Ernesto se encuentra perseguido por la decadencia de una ciudad que se dibuja bajo la ya mencionada, estética de la violencia **erigiéndose como el infierno de los personajes**. El sacerdote presencia el recorrido de un hombre que guiado por los valores cristianos vive en la miseria y ve a su familia poco a poco morir de hambre; hasta que, dicha miseria le lleva a considera lícito matar a su familia, para finalizar el sufrimiento, proponiendo la muerte como solución a la vida.

Bajo esa misma estética, es narrada la historia de Andrés, personaje cuyo talento y su vocación lo lleva a la anticipación de la muerte de sus seres queridos, su tío Manuel y

Angélica. Dos personajes enfermos que no sólo se presentan el cáncer y el VIH; sino que, además representan una sociedad enferma, cuyos valores están destruidos y se han dejado arrastrar por el demonio de una ciudad que ofrece toda clase de perversiones. El tío Manuel ejemplifica toda falta de moral, en el funeral de la madre, al presentarse con dos prostitutas.

“a las tres de la tarde, cuando estaba reunida la familia completa en los jardines del cementerio para darle el último adiós a la abuela, el tío apareció súbitamente, como un fantasma que se acercaba haciendo equilibrio entre las tumbas. Venía flanqueado por dos mujercitas con minifaldas de cuero, escotes vulgares y maquillaje exagerado, que lo sostenían entre risas y largos jadeos. El tío estaba vestido con unas bermudas de tierra caliente, una camisa de flores de colores brillantes y unas zapatillas deportivas. Lo más sorprendente de la imagen era que traía un walkman con los respectivos audífonos en las orejas, y que tarareaba constantemente una melodía con la voz ronca y fangosa. La gente enmudeció y nadie supo cómo responder ante una situación semejante. El tío llegó hasta el ataúd abrazado a las dos zorras que no dejaban de reír, se soltó por unos breves instantes de sus tentáculos pegajosos, sacó una rosa roja de uno de los bolsillos traseros de las bermudas, hizo una pirueta graciosa, arrojó la flor sobre el cajón y dijo: —Adiós, vieja.” (Mendoza, 2002, pág. 42)

Así pues, la enfermedad de los personajes que se narra en Satanás, se convierte en un ícono del degeneramiento de la vida, **con una tendencia hacia el pecado, Manuel retrata la lujuria y la soberbia; Angélica la lujuria y la ira que nubla su raciocinio.** De tal modo, se evidencia que hay una ruptura de los valores familiares que repercute en los valores sociales.

¿Qué es lo que pasa en este país que parece irremediablemente condenado a la ruina y la desdicha? ¿Por qué no mejoramos, por qué no avanzamos? ¿Qué complot siniestro nos tiene hundidos en el desorden generalizado, en la corrupción y en la entropía social? ¿Por qué los políticos y los grandes empresarios continúan ordeñando la nación sin darle un respiro, sin otorgarle una posibilidad para reorganizarse y buscar la redención? ... lo peor es que yo soy proporcional al país: sólo tiendo a empeorar. (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 155)

Por consiguiente, se evidencia que Mendoza orienta el campo del lenguaje al cual pretende hacer referencia remitiéndose al contexto histórico del conflicto colombiano. Con la intención de direccionar al lector, mediante un lenguaje emotivo, hacia un cambio moral de las premisas colombianas, la novela toma dos hechos desgarradores de la historia de Colombia, con el fin que el lector reflexione de estos actos.

Las filmaciones que hizo la televisión sobre los tanques del ejército disparando a la fachada principal, los batallones entrando a sangre y fuego, la masacre de los jueces y de los más altos juristas del país, la carnicería, la cantidad de desaparecidos que quedaron registrados en fotografías y en informes de telediarios y que fueron detenidos para ser interrogados, hombres y mujeres que nunca regresaron para dar testimonio de las brutales torturas a las que fueron sometidos. ¿Dónde estaba entonces el presidente? (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 155)

Por otro lado, se hace mención a una catástrofe ambiental que hubiera podido tener una menor incidencia sobre la población si el mandatario de la época hubiera tenido una mayor atención y precaución, se refiere pues como una cierta memoria nacional a la tragedia de la avalancha que sepultó el pueblo y los habitantes de Armero. “Una niña que, mientras iba muriendo sin que los organismos de socorro pudieran hacer nada por ella, contaba ante los micrófonos y las cámaras sus sueños, sus anhelos, sus aspiraciones, el amor incalculable que sentía por la vida.” (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 155) De modo que le queda al Lector la oportunidad de una reflexión activa, sobre el futuro político de la nación que arremete contra su pueblo, de la misma manera que el tío contra su propia familia, **¿acaso se podrá revertir este pecado y transforma el infierno en paraíso?**

Para finalizar este apartado se retoma la historia de Campo Elías, cuya historia se narra completamente bajo la estética de la violencia y la maldad, el excombatiente se presenta como un hombre cuyo propósito no es claro, cuya vocación es la guerra, sus relaciones con las mujeres son fallidas desde la interacción con su madre en adelante. A causa de las disposiciones sociales en las cuales se presenta el personaje se genera una reacción violenta,

seguida a la aparición “del ángel exterminador”, **Campo Elías se siente llamado a castigar a los pecadores de esta zona infernal, lo que llevará a historia a un final catastrófico.**

—si usted tuviera que pintarme, no podría pintar sólo lo que está viendo. Tendría que intuir y vislumbrar a otro hombre que hay en mí.

—¿Usted cree?

—Tendría que pintar una combinación de dos identidades, como si fuéramos unos gemelos bipolares, como si yo estuviera presenciando en un espejo mi imagen deformada.

Andrés hace el ejercicio mental de imaginar un retrato del desconocido. Su cerebro le trae rápidamente una imagen alarmante: sangre, humo, sudor, muerte, disparos entrando en la carne saludable del hombre y dejando en ella agujeros imborrables.

(Mendoza, Satanás, 2002, pág. 161)

La idea de que el arte permite evocar una catarsis social, proviene desde la antigüedad cuando fue propuesta por Aristóteles y continúa siendo vigente a través de los textos del escritor bogotano, como se ha desarrollado anteriormente Mendoza tiene la pretensión de que sus textos desarrollen temas sociales por ello, menciona en su conferencia de prensa en la Feria Internacional del Libro de Bogotá FILBO “De alguna manera la lectura de ese dolor sana.” (2022)

Me queda frente, aún puedo recomponer el camino. Me lanzaré a la vida con los brazos abiertos. Voy a dejar de esconderme y de sentir vergüenza por aquello que debería más bien enorgullecerme. Ella se merece lo mejor de mí. Y si todo esto llega a ser un error, no me importa; vivir intensamente nunca será un motivo de arrepentimiento. (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 209)

Ahora bien, Mendoza más allá de presentar una estética de la violencia se sirve de diferentes herramientas, funciones del lenguaje, referencias históricas y signos, con la finalidad de que el lector reflexione sobre diversas temáticas y reaccione de forma activa; de

allí se sigue su eslogan *Escribir es resistir*. Pues “No estamos solos, nos debemos a la comunidad”. (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 208)

Para concluir, este apartado evidencia que cada uno de los personajes de la novela son alcanzados por sus pecados y castigados, en medida que las circunstancias sociales les han violentado o les han permitido violentar a otros. María tras un sinfín de puerta cerradas busca un camino fácil para alcanzar una vida digna, guiada por la avaricia estafa a otros, pero está en el infierno y en dicho infierno es castigada por dos agresores. A Angélica la ira le nubla el juicio y decide vengarse mediante la lujuria, y su castigo finalmente la alcanza a través de una enfermedad de transmisión sexual. Andrés soberbio por su arte abandona hasta a su ser amado y a cambio es sentenciado a ver morir a la mujer que amó. El padre Ernesto tras engañar a su propia comunidad y desear más la vida laica que sacerdotal nunca alcanza la plenitud de amar a una mujer. Y Campo Elías a quien la envidia por aquello que poseían los otros y la pereza de cambiar su propio contexto, lo lleva a una matanza en la que él mismo impondrá su castigo y perderá la vida.

Conclusiones

Para concluir este texto, este apartado se expondrán tres temáticas desde las cuales se puede hacer un estudio complementario de la apertura de la obra de Mendoza. De allí que, se abordan tres ideas principalmente; en un primer momento, se mencionan las diferentes referencias que dentro del texto permiten una apertura de significados por parte del autor; en segundo lugar, se abordarán las cuestiones sociales que permiten una apertura de significado desde el conocimiento de hechos históricos y en tercer momento se expondrá las ideas de movimiento con las cuales el autor ha ido evolucionando en sus actuales obras.

Este texto concluye con la consideración de *Satanás* como una obra abierta dado que su narrativa construye íconos como lo son: la violencia, la ciudad y los personajes. Los cuales, mediante la interpretación de signos, que realiza el lector, conllevan a un proceso de semiosis **ilimitada**. De este modo, la novela remite a diversas características socioculturales: pinturas, libros, lugares, eventos históricos, entre otros. Signos que requieren que el receptor complemente su lectura, y en dicho proceso, lo dirigen a través de otra serie de signos adicionales fuera del texto. Participando del proceso de semiosis.

Como se mencionó en el apartado anterior, María se presenta como el signo de la violencia contra la mujer, la enfermedad se relaciona con una sociedad que parece sufrir una enfermedad terminal que lejos de optar por un tratamiento desconoce la enfermedad, por ello es tarea del arte retratar la violencia que no solo es ficcional, pues dos de las historias sucedieron y es mediante la estética de dichas violencias que el autor busca, no solo retratar sino comenzar a tratar el malestar que aflige a la sociedad colombiana.

Ahora bien, es una obra abierta dado que su narrativa pretende ser una pedagogía moral y crear una respuesta activa dentro de sus lectores, en medida que cuenta con una vigencia en la actualidad, pues los temas que aborda continúan siendo cercanos al lector y este puede

generar empatía con los personajes y situaciones, al punto de que lo direccionen a tomar una determinada opinión de los sucesos.

El 2020 ha traído consigo una rúbrica que no hubiésemos imaginado, pero que en la historia de la humanidad no ha sido nuevo: guardar distancia; de allí que muchos de nosotros hayamos tenido que sentarnos frente a frente con nuestros demonios, torturarnos por la sinceridad de la soledad y enfrentar una situación sin escapatoria ante los más profundos sentimientos que nos carcomen desde dentro, de este enfrentamiento se nutre este texto y los sentimiento de angustia que pueden aparecer en ciertas situaciones, permiten que el lector actualice la lectura de la obra.

Como fue abordado por Eco, la principal característica de apertura de una obra consiste en que haya un punto en común con el lector, Mendoza (Becerra, 2016) afirma que lo que motivo la escritura de la novela fue el encuentro con Campo Elías, su compañero de clases, quien preguntó por él, el mismo día de la masacre, motivo por el cual el autor de la novela considera que al haber sido testigo indirecto de la masacre de *Pozzeto*, tenía la tarea de narrar la historia y de allí surgió la novela. A lo que luego adicionaría la historia de María su estudiante reclusa en la cárcel del buen pastor.

“Escribir es resistir”, promulgan en cada uno de sus textos el escritor bogotano, pero no es solo la lectura la forma de interpelar al lector, en el caso de *Satanás* se evidencia con el personaje Andrés que la obra toma el arte como una forma de resistencia o si se quiere de esperanza; sino que la propia apertura es dada mediante múltiples ambientaciones de las situaciones desde múltiples cuadros.

Ejemplo de ello, se evidencia en la presentación clima de la ciudad de Bogotá desde un acomodado estudio de arte es presentado con *San Francisco en el desierto* de Giovanni Bellini, en cuyo cuadro se representa la vida de un asceta, mientras San Francisco se aleja para entrar en comunión con dios y la naturaleza, Andrés hace su propia renuncia que más

tarde el libro evidenciará que su renuncia es al amor de Angélica, con el fin de perfeccionar su pintura. De la misma manera, la enfermedad que consume a Angélica es revelada a través de la visualización de *Persefone* de Dante Gabriel Rossetti, en donde al remitirse al mito de Perséfone se puede vislumbrar cuál fue el error cometido por Angélica.

De tal manera, Mendoza va construyendo un universo de significados en que las referencias artísticas, y también referencias literarias le sirven para encaminar una unidad de significación dentro de la obra; herramienta que le sirve para acentuar el campo signico, dado que la obra no se narra de forma lineal, sino que son presentadas las historias de los cuatro personajes entrecruzadas, cada una evidenciando una forma distinta la ciudad, desde diferentes géneros (hombre, mujer), clases sociales (María clase trabajadora, Andrés clase privilegiada, Campo Elías clase media, Ernesto clerical) y profesiones (vendedora, artista, profesor, sacerdote).

Su único punto de convergencia es la violencia, cada personaje se ve afectado o efectúa, una diferente tipología de violencia diferente (sexual, económica, psicológica, física) hasta que finalmente confluyen en la misma ciudad, afectados por el mismo tipo de violencia, la masacre de *Pozzeto*.

Por tal razón, los personajes se configuran íconos de los sucesos que les violentan, como es el caso de María quien narra la historia de muchas personas a quienes, a diario, la sociedad viola sus Derechos Humanos, les confiere unas condiciones precarias y además deben sobrevivir ante contextos altamente agresivos que les impone otro tipo de normas sociales que de no ser cumplidas le acarrearía consecuencias únicamente en ese sector de la población. Ejemplo de ello son, los pagos de habitaciones al diario, los comentarios soeces que debe aceptar para conseguir el alimento, la vinculación a pandilla, entre otras.

Los íconos, en un primer momento le aportan una información al lector y en un segundo momento permiten que el lector puede remitirse a otro signo para completar un significado

compuesto, el cual será más complejo en medida que el lector se remita a una mayor cantidad de signos, lo que lo lleva a través de la semiosis ilimitada.

Ahora bien, la apertura signos hacia otras obras compuestas de signos sucede en la novela a través de las pinturas, de los íconos y de las referencias a otros textos, como abre bocas a los sucesos posteriores, así se evidencia con la mención a *El enigma de las brujas* de Fray Leopoldo Santos, el propio padre Ernesto introduce “Según recuerda el sacerdote, varias de las hechiceras capturadas exponen allí en sus declaraciones el triunfo definitivo de satanás y su reinado sobre el planeta” (Mendoza, *Satanás*, 2002, pág. 171) como preámbulo a un desgarrador final en donde triunfa el deseo de satanás por exterminar. Estos son solo tres de los muchos ejemplos que aparecen dentro de la narración de *Satanás* y que quedan abiertos en este texto a una posible continuación de la investigación.

Además, dentro de una posible continuación del texto queda por abordar la intención de resistencia civil que promulgan sus textos y la cual afirma Mendoza en su conferencia FILBO (Mendoza, 2022), donde además sugiere que hay una relación directa entre el estudio de la estética y el estudio político del texto, pues manifiesta que donde se pone el acento a la reflexión estética es también donde se está realizando una reflexión política.

Estás parado en una pirámide social, sobre los hombros de millones de personas. Por eso estás en la obligación de rendir cuentas sobre tu talento, eres responsable ante la sociedad por los beneficios y privilegios que has recibido. (Mendoza, *Satanás*, 2002, pág. 208)

Lo anterior se evidencia dentro de la novela *Satanás* y otros de sus textos, dado que hay una notoria predilección de sus personajes por políticas de izquierda y las causas sociales. Con lo cual el autor se muestra interesado por realizar una pedagogía mediante sus textos, que le permita denunciar problemáticas sociales, orientado hacia la apertura de conciencia de sus lectores, desde la sensibilidad estética. En el caso de *Satanás* será a través del personaje del padre Ernesto donde Mendoza comparta dicha afinidad política, con sus lectores:

el padre Ernesto ha sabido ganarse en corto tiempo el afecto y la admiración de los vecinos humildes del sector. Entre sus camaradas y sus superiores se caracteriza por ser un sacerdote de avanzada, con tendencias políticas de izquierda que lo obligan siempre a trabajar con la población de las clases sociales menos favorecidas. (Mendoza, Satanás, 2002, pág. 30)

Así las cosas, dentro de dicha perspectiva política entra en juego un grupo de la población a los cuales se les ha denominado como los invisibles, este grupo de personas ha inspirado una apertura estructural de la narrativa de Mendoza. Pues los invisibles hacen referencia a aquellos grupos de personas que habitan espacios públicos de forma nómada, cuya existencia ha sido olvidada por el sistema, no poseen seguros médicos, direcciones de residencia, teléfonos móviles... viven al día.

Dicha idea, cobró forma para el escritor bogotano, como lo ha afirmado en diferentes entrevistas, luego de la visita realizada por Mendoza a la India el escritor se ha mostrado asombrado por estas comunidades nacientes que viven con todas sus pertenencias al hombro y que habitan espacios comunes con muchas otras familias, viviendo en carpas, andenes o apartamentos abandonados. Pues estas comunidades están en países pobres, pero hacen parte también de los países más desarrollados como Estados Unidos o Francia.

Esta estructuración, fue nombrada como “ciudades en movimiento”, y constituye el punto de partida del más reciente proyecto del escritor bogotano: la novela gráfica. De la cual la primera publicación, fue la adaptación de *Satanás* en 2018, y ha continuado con una serie de volúmenes en torno a un mundo apocalíptico donde los personajes deben estar en continuo movimiento para sobrevivir, el cual es reconocido como *proyecto franckestein*. Así pues, el movimiento del que ya hacía mención Umberto Eco empieza a manifestarse en las nuevas narrativas de Mendoza, quien además saca jugo a las nuevas tecnologías para que sus libros tengan signos claramente abiertos a través de la realidad aumentada.

Ejemplo de lo anterior fue su libro recientemente presentado en la Feria Internacional del Libro de Bogotá *Los fugitivos*, en cuyo texto con la ayuda de los dispositivos inteligentes se

pueden encontrar imágenes en movimiento, secciones adicionales en formato de audio narradas por Mendoza y estructuras en tercera dimensión, que lleva a la obra a una apertura mayor en medida que la novela gráfica está siendo narrada a través de los espacios, los colores, las estructuras, la ingeniería y la forma en que todas estas ciencias interpelan al hombre que debe ponerse en un continuo movimiento.

Por su parte, el cambio de formato de novela a novela gráfica corresponde a la mencionada intención de maximizar los alcances de la lectura en Colombia, dicho cambio de formato comenzó con el proyecto del cómic de *Satanás*, donde la misma historia se narra a través de signos diferentes, más visuales.

Este texto, y las herramientas aquí utilizadas no bastarían para desarrollar la apertura y el movimiento en el cómic de Mendoza, pero si lo esboza como un posible trabajo futuro dado que hay allí una serie de características, diferentes a la de la novela, que le confieren una apertura de la obra diferente a la que fue desarrollada en la novela,

Finalmente, este trabajo investigativo se concluyó de manera satisfactoria, dado que permitió realizar una reflexión literaria en torno a la estética, la cual a medida que se fue desarrollando; también posibilitó una reflexión en torno a la sociedad del autor, llevando a la reflexión a orientarse hacia la estética de la violencia. Adicionalmente luego de desarrollar este trabajo investigativo, la novela de Mendoza se presenta como una obra pedagógica que permite reflexionar tanto en ámbitos académicos como informales sobre las nociones morales con las cuales se examina la estética de la violencia allí desarrollada.

Textos referenciados

- Arango, G. (2016). Gaítan. In G. Arango, *Obra abierta* (pp. 87 - 92). Medellín: Corporación Otra parte.
- Arévalo, L. F. (2021). Negación de la identidad discursiva, violencia y criminalidad: aproximación semiótica e interdisciplinaria. *Escritos* 29, 307-325.
- Bada-Hansen, R. (2003). Amok se escribe sin hache: Satanás, de Mario Mendoza. *Estudios de Literatura Colombiana*, 110 - 112.
- Becerra, M. (2014). Entrevista a Mario Mendoza. *Entrevista con Marlon Becerra*.
- Becerra, M. (2016). Mario Mendoza 2016 Parte 2 (Marlon Becerra Entrevista). *Marlon Becerra Entrevista*.
- Betancour, M. (2007). Mario Mendoza y Santiago Gamboa en el panorama de la generación McOndo: obsesiones e inconsistencias. *Valor y Palabra*, 333 - 344.
- Betancourt, J., & Narváez, S. (2021). *Literatura y filosofía. Propuesta de secuencia didáctica para la comprensión de libertad y mala fe en el existencialismo sartreano a partir de la novela satanás de Mario Mendoza*. Guadalajara de Buga: Universidad del Valle.
- Bobes, M. d. (2017). Teorías literarias de Umberto Eco. *cuadernos del norte*, 32 - 41.
- Briones, G. (1996). Características comunes a las diversas modalidades de investigación. In C. Sandoval, *Investigación cualitativa* (pp. 22 - 52). Bogotá: Instituto colombiano de fomento de la educación ICFES.
- Coutinho, E. (2016). El "nuevo comparatismo" y el contexto latinoamericano. *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*, 20 - 28.
- Coutinho, E. F. (2004). La literatura comparada en. *VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS*, 237-258.
- Durán, R. (2021). "Es quizás la oligarquía más violenta del continente", Mario Mendoza. *Rolling Stone*.
- Eco, U. (1980). *El signo*. Barcelona: Editorial Labor S.A.S.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, S.A.
- Estupiñán, K. (2022, Mayo 29). *El día que Bogotá cambió para siempre*. From bogota.gov.co:
<https://bogota.gov.co/mi-ciudad/gestion-publica/que-es-el-bogotazo-esto-ocurrio-el-9-de-abril-de-1948>
- Hoyos, C. (2018). Mario Mendoza es un fenómeno editorial. *Semana*.
- Hoyos, C. (2021). Camilo Hoyos conversa con MARIO MENDOZA. *Pare Dro, podcast de Literatura y Cultura*.
- López, D. S. (2015). Los territorios de la violencia en la novela policial y la narcoliteratura latinoamericana: Mario Mendoza, Peter Elmore y Alejandro Páez. *Aisthesis*, 81-109.
- Marín Colorado, P. A. (2012). La novela colombiana reciente ante el mercado: críticos contra lectores. Los casos de Mario Mendoza, Jorge Franco, y Santiago Gamboa. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 17 - 49.
- Marín, A. (2021). Mario Mendoza en El Podcast de Alejandro Marín. *El Podcast de Alejandro Marín*.
- Mendoza, M. (2002). *Satanás*. Bogotá: Planeta.
- Mendoza, M. (2004). *Cobro de Sangre*. Bogotá: Editorial Seix Barral, S.A.
- Mendoza, M. (2009). *Buda Blues*. Bogotá: Planeta.

- Mendoza, M. (2011). *Relato de un asesino*. Bogotá: Planeta.
- Mendoza, M. (2012). *La importancia de morir a tiempo*. Zaragoza: Titivillus.
- Mendoza, M. (2013). *Lady Masacre*. Zaragoza: Titivillus.
- Mendoza, M. (2022). Mario Mendoza y los detalles inéditos detrás 'Los Fugitivos'. *Kien y Ke*.
- Montoya, J. J. (2021). Eco estético. In B. E. Velásquez, *Los ecos de Eco* (pp. 48 - 70). Medellín: Instituto tecnológico metropolitano.
- Murillo, M. F. (2008). La parapolítica en Colombia: otro elemento del poder público. *Derecho y realidad*, 141 - 159.
- Ochoa, J. M. (2017). La poética de la obra abierta y el lector cómplice. *Universidad Autónoma de Manizales*, 34 - 38.
- Pacurucu, L. P. (2017). *La violencia como estética y temática en la obra Satanás de Mario Mendoza*. Cuenca : Universidad de Cuenca.
- PettitFellas, L. (2017). Marco [Recorded by L. PettitFellas]. Bogotá, Cundinamarca, Colombia.
- Ramírez, E. (2021). *La violencia, la maldad y la redención en las novelas colombianas de Mario Mendoza: Satanás (2002) y Cobro de sangre (2004)*. Bogotá: universidad internacional de la rioja.
- Salcedo, L. (2016). REPRESENTACIONES DE LA REALIDAD COLOMBIANA EN LA OBRA SATANÁS, DE MARIO MENDOZA. *Sextante, Escuela Naval de Suboficiales A.R.C. "Barranquilla"*, 94 - 102.
- Samaniego, E. (2019). *El arquetipo de la sombra, el doble y el mal en la novela Satanás, de Mario Mendoza*. Quito: PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADO.
- Soledispa Abad, C. C. (2022). *El espacio de la ciudad como personaje marginal en la novela posmoderna*. Guayaquil: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.
- Valencia, B. J., Herrera, C., & Marín, L. (2020). Impactos del semillero artes, intermedialidad y educación (AIE): Asesorando una propuesta sobre la transmedialidad en Satanás de Mario Mendoza. *REVISTA DE INVESTIGACIÓN TRANSDISCIPLINARIA EN EDUCACIÓN, EMPRESA Y SOCIEDAD –ITEES* , 165 - 178.
- Villamizar, J. (2019). El concepto de maldad en la novela satanás de Mario Mendoza. *Memorias III Simposio Nacional en Estudios Literarios y II Coloquio Nacional de Enseñanza y Promoción de la Literatura Infantil* (pp. 54-56). Ibagué: Universidad del Tolima.
- Zalpa, G. (2018). Los paseos literarios de Umberto Eco. *Caleidoscopio*, 149 - 150.

Trabajos consultados

- BACCA, A. P. (4 de Diciembre de 2020). "Fui eso: el compañero de clase del asesino de Pozzetto". *El tiempo*.
- Diaz Granados, S. (2016). Entrevista Mario Mendoza. *LAUD ESTÉREO*.
- Eco, U. (1987). Umberto Eco: Cultura popular y comunicación. *Universidad de Puerto Rico*.
- Mario, M. (2022). Mario Mendoza y las nuevas formas de narrar desde la literatura. *El Espectador*.
- Mendoza, M. (2022). Únete a la conversación con Mario Mendoza sobre Bitácora del naufragio | FILBo 2022 | . *El espectador*.
- Miranda, B. (2 de febrero de 2019). Qué fue la "Masacre de Pozzetto" que estremeció a Bogotá hace 32 años. *BBC*.
- Moreno, F. R. (2011). Análisis Estructural e Interpretativo de los textos literarios: Satanás. *repositorio.unal*, 16 - 46.
- Rodríguez, L. E. (2011). Campo Elías Delgado enloqueció, mató a su mamá y en la cena llenó un restaurante de sangre. *Carcacol*.