

***ISAAC, DE JOSE LUIS GARCÉS: UNA REACTUALIZACION IRÓNICA DE  
LA NOVELA DE APRENDIZAJE***

KEYLIS LOREN MIRANDA JARABA

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA  
2014**

**ISAAC, DE JOSE LUIS GARCÉS: UNA REACTUALIZACION IRÓNICA DE  
LA NOVELA DE APRENDIZAJE**

KEYLIS LOREN MIRANDA JARABA

**Trabajo de grado presentado para optar al título de Profesional en Lingüística y  
Literatura**

Asesor:

EMIRO SANTOS GARCÍA

Magíster en Literatura Hispanoamericana y del Caribe  
de la Universidad del Atlántico

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

2014

## **DEDICATORIA**

*A Dios, por la semilla de superación y  
sabiduría sembrada en mí, a mis padres  
con mucho amor y agradecimiento por  
haberme dado lo mejor en la vida mi  
educación.*

## AGRADECIMIENTOS

*A Dios, por darme la sabiduría y la fuerza para culminar esta etapa académica y sembrar en mí el sentimiento y el amor por mi profesión para en el día de mañana proyectárselas a las personas que me rodean y que aman a sí mismo lo que hago.*

*A mis padres Dalis y Alberto, y mi hermana Dayreling, por confiar en mí y brindarme todo el apoyo moral y espiritual en el camino y primer andamio que quiero trazar y escribir en mi vida.*

*A mi familia, amigos y amigas por su apoyo sincero y confianza, con sus palabras de aliento y de fe en los momentos difíciles durante el proceso.*

*Gracias a mi asesor Emiro Santos García, quien me estímulo y ayudo a sembrar en mí el conocimiento, la curiosidad por investigar y la manera de ver el mundo con otros ojos y darle un mejor sentido a la realidad que me rodea.*

*A todas aquellas personas que me han acompañado durante mi proceso de enseñanza y conocimiento durante todos estos años de carrera y que estuvieron conmigo hasta el final de dicho proceso, a mis compañeros del grupo Erase una vez la tesis, es especial a Carlos Mario, Marta y Sandra quienes con su apoyo incondicional, apoyo y ayuda.*

*Y a la vida, por permitirme llegar a este punto, y cumplir con uno de mis objetivos y el inicio de otros que viviré con mayor intensidad.*

*Keylis Miranda Jaraba*

## INDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
<b>1. CAPITULO I</b>	
<b><u>ISAAC Y LA NOVELA DE FORMACIÓN</u></b>	
1.1. EL <i>BILDUNGSROMAN</i> O “NOVELA DE FORMACIÓN” EUROPEA.....	12
1.2. HUELLAS DE UNA ESCRITURA: HIPERTEXTUALIDADES EN <i>ISAAC</i> .....	23
<b>2. CAPITULO II</b>	
<b><u>UTOPIÍA Y CREPÚSCULO DEL SER: UNA LITERATURA DEL SILENCIO</u></b>	
2.1. CAMINO A LA TRANSPOSICIÓN: TRANSFORMACIONES Y PARODIZACIONES DEL LENGUAJE.....	34
2.2. ENTRE EL JUEGO DE ESPEJOS Y EL SILENCIO DEL ARTE.....	43
CONCLUSIONES.....	50
BIBLIOGRAFIA.....	52

## INTRODUCCIÓN

“Si un hombre cualquiera, incluso vulgar supiera narrar su propia historia escribiera una de las más grandes novelas que jamás se haya escrito”.

Giovanni Quessep, 1982.

Las creencias y las actitudes propias de la región del Sinú, escribe José Luis Garcés (1998) en *Crónicas para intentar una historia*, conformaron “una clase de hombre apegado a la tierra, mandón en su casa, que sabía distinguir entre la fiesta y el compromiso, que poseía una cosmovisión que fluctuaba entre lo mítico y lo real, y que guiado por la generosidad ictiófaga del río y la fertilidad del suelo, no lo acosaban preocupaciones mayores de subsistencia” (11). En esta aproximación a la “sinuanología” –término con el que Garcés se refiere al “estudio integral y organizado” del hombre sinuano (*El Tiempo*, 29 de mayo de 1996)<sup>1</sup>–, el autor monteriano<sup>2</sup> se cataloga como un escritor universal del Sinú, en la medida en que sus obras se concentran en la descripción de las problemáticas y preocupaciones del ser dentro del contexto de la modernidad: el desencanto con la realidad, la soledad y la marginación de los seres en su individualidad.

---

<sup>1</sup> La “sinuanología” es considerada por Garcés como una disciplina en construcción metodológica y temática que permite mostrar, valorar y revelar en forma crítica, la historia y la cultura del Sinú. A diferencia de la “sinuania”, que es el hecho cotidiano, es decir, la condición etnográfica del sinuano, del individuo nacido y ubicado en el valle del Sinú, perteneciente al departamento de Córdoba.

<sup>2</sup> Nacido en Montería (Córdoba) el 28 de agosto de 1950. Fundador del grupo literario y cultural “El Túnel”, que cuenta con tres líneas: taller literario, revista y periódico. Entre los libros de cuento que ha escrito están: *La efímera inmortalidad de los espejos* (1982), *Balada del amor final* (1986), *El abuelo Bijao y otros cuentos de Lao* (1995-2007) y novelas como *Los extraños traen mala suerte* (1982), *Entre la soledad y los cuchillos* (1985), *Ese viejo vino oscuro* (2005), entre otras.

José Luis Garcés ha sido influenciado por escritores como Jorge Artel, Manuel Zapata Olivella, Raúl Gómez Jattin y Jorge García Usta, centrando sus preocupaciones estéticas en el mundo del Sinú, mostrándonos la soledad y el aislamiento de seres que padecen el deterioro físico y espiritual. Algunos de sus personajes, sin embargo, buscan a través del erotismo una salvación transitoria, pero saben que finalmente serán aniquilados (cf. Tedio, 2010). Vemos así mismo en muchas de sus narraciones una insistencia en el aspecto psicológico de sus personajes: más que centrarse en relatos fantásticos o de compromiso social, el autor se nutre de un fuerte intimismo psicologista, como podemos ver en el personaje femenino de *Entre la soledad y los cuchillos* (1985), acosado por el envejecimiento después de una vida dedicada a la prostitución. José Luis Garcés recurre igualmente a variados elementos y técnicas narrativas de la tradición norteamericana y europea: el juego entre las voces de los narradores o el entramado de historias a partir de saltos espaciales.

Como novela, *Isaac* se inscribe en esta línea intimista que ha caracterizado gran parte de sus relatos. Publicada en el 2000, la novela cuenta, partiendo de un narrador testigo, la vida de Isaac, un joven humilde nacido en un pueblo caribeño llamado Lorca, que decide marcharse, primero a Barranquilla y luego a la Ciudad de México, movido por los hechos violentos experimentados en su pueblo, debido a las protestas estudiantiles de la década del 70 y 80 en el Colegio Simón Rodríguez. Apasionado por la literatura, piensa que a través de la creación literaria puede evadir sus problemas, sobre todo los que atraviesa en su vida emocional (no establece relaciones largas, sólidas, ni plenas con las mujeres), convirtiendo el quehacer literario en un encantamiento o en una posible salida. *Isaac* da cuenta de la educación sentimental de un personaje trivial e insatisfecho, algunas veces ridículo y otras

absurdo, que no encuentra lugar en el mundo, pero que está seguro de que a través de la literatura podrá conseguir que aquellos que lo desprecian lo valoren y respeten.

Al hacer una lectura irónica de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795-6), de Wolfgang Goethe, o *Grandes esperanzas* (1861), de Charles Dickens, la novela de Garcés se propone una reactualización del subgénero de la “*Bildungsroman*” europea, o “novela de formación”: novela que se conciben como la búsqueda narrativa de “un equilibrio entre la acción y la contemplación, entre la voluntad de intervenir eficazmente en el mundo y la aptitud receptora con respecto a este” (Luckas, 1970: 144). Las características de la “novela de aprendizaje” europea consisten en describir la formación integral de un individuo, que se desarrolla de forma gradual, lineal y cronológica, y en la que los personajes a su alrededor hacen parte del proceso, desempeñándose como maestros, compañeros o amantes (Fernández, 2002: 56).

En *Isaac*, sin embargo, Garcés se desprende de esta estructura lineal y compacta, así como de un final armónico y positivo entre la sociedad y el individuo, o del amor correspondido, al enmarcar a su protagonista como un sujeto anodino y situado en una madurez desencantada. Aunque Isaac vive por la grima de su propia brújula moral, interesado por definir y construir sus propios valores –opuestos a los defendidos por la sociedad en la que vive–, su deseo choca (o nace) con lo absurdo: el encuentro entre el “llamamiento humano” y el “sigilo irrazonable” (Camus, 1942). Vemos una degradación tanto del héroe clásico como del romántico, correspondiente este último habitualmente a artistas que ponen en pugna la representación de su mundo interior y el mundo exterior desde la búsqueda de un ideal estético.

Al ser una novela no muy conocida en el ámbito de la literatura nacional –a diferencia de su autor, que ha sido reconocido con premios como el Plaza & Janés de Novela (1985), el Primer Puesto del Concurso Nacional de Cuento Ciudad de Bogotá (1991), el Premio Nacional de Cuento de la Universidad Industrial de Santander (2007), o que ha participado en adaptaciones a la televisión como autor de dos obras de teatro y de los argumentos de las telenovelas *Caballo viejo* (1988), *Música Maestro* (1990) y *La 40, la Calle del Amor* (1992)– no hay trabajos sobre ella. Algunas investigaciones como las de Tedio (2010) y Gutiérrez (2011) han servido de referencia en nuestro trabajo –por el hecho de contextualizar al escritor dentro del campo de la literatura regional–, pero nos hemos encontrado aspectos que hayan sido trabajados, como la ironización de los subgéneros narrativos, el uso de la meta-novela y el silencio del arte.

El propósito de nuestra investigación consiste en estudiar cómo *Isaac*, de José Luis Garcés, configura una reactualización irónica de la novela de aprendizaje (o *Bildungsroman*) europea, a partir de las relaciones architextuales (o de claseidad genérica) e hipertextuales, la problematización del héroe novelesco y el absurdo del mundo moderno. Entendemos aquí el héroe novelesco, en palabras de Cardona (2006), como aquel que camina más allá de la ley. Una ley que “se insinúa como una estructura que no necesariamente es justa, y el empeño del héroe novelesco consiste en develar esas inconsistencias y lo paradójico de la relación ley-justicia [...]” (62). ¿Puede verse esto en el personaje de José Luis Garcés? Isaac es un ser contradictorio que busca crear un mundo desligado de lo establecido, luchando contra las adversidades y el infortunio, pero deviene muchas veces como “antihéroe”: su única arma es su interioridad. El héroe épico es

reemplazado por un hombre común y corriente, desencantado. Como afirma Bajtín (1989), “el héroe principal de la novela no debe ser ‘heroico’ ni en el sentido épico ni trágico de esa palabra: ha de reunir en sí mismo tanto rasgos positivos como negativos, bajos como elevados, cómicos como serios” (455).

Sin dejar de seguir los parámetros de la novela de formación, en lo que respecta a la concepción y descripción del personaje a partir de su niñez, adolescencia y madurez, el autor echa mano de la parodia y una visión irónica para mostrarnos que sólo el absurdo puede ser el punto final del sufrimiento, la soledad y el desamor. A pesar de que el protagonista intenta crear un mundo de acuerdo a sus necesidades, los hechos que allí se presentan se empeñan en impedir que obtenga la felicidad, conduciéndolo a la soledad. Tal como afirma Bravo (1997), “si lo real es una construcción siempre es posible percibirlo desde la negatividad, y desde esta perspectiva se coloca el pensamiento irónico” (89). Un estudio como el nuestro necesita tener en cuenta, pues, los procesos de ironización de la escritura de Garcés, al mostrar aspectos que no hacen parte propiamente de la novela de formación, como lo son la configuración de lo que llamamos “metanovela” (o puesta en abismo), la muerte del arte para crear y el fracaso de un “modelo” educativo basado en un ideal ilustrado.

Teórica y metodológicamente nuestro trabajo parte de una aproximación a la “trascendencia textual” de la novela (Genette, 1989), que consiste no en un estudio del texto en su singularidad, sino en su relación con otros textos, donde cobra “significancia”. Para Genette, existen varios tipos de relaciones transtextuales como lo son la “intertextualidad”, la “paratextualidad”, la “metatextualidad”, la “architextualidad” y la

“hipertextualidad”<sup>3</sup>. La novela de Garcés, en este sentido, reactualiza la “novela de formación” retomando las convenciones y características del subgénero (su architextualidad), manteniendo relaciones hipertextuales con obras como *Emilio o de la educación*, de Jean-Jacques Rousseau, *Los Años de Aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795) de Wolfgang Goethe, *De sobremesa* (1999) de José Asunción Silva, y *Cosme* (1979) de José Félix Fuenmayor.

Como ya hemos afirmado, estas relaciones se dan nucleadas desde la ironía y la parodia. La primera como constituyente formal de la novela: expresión de la hostilidad entre el sujeto y el objeto, entre el hombre y el mundo, que, lejos de borrar las diferencias, las reconoce como necesarias entendiendo sus propios límites y los ajenos (Luckás, 1916); y la segunda, como la forma en que un texto toma distancia de otro, dándole su propio estilo, es decir, toma la estructura de un modelo, degradando su forma original, para convertirlo en un texto “antiético” (Genette, 1989: 22-23)<sup>4</sup>.

Para llevar a cabo esta investigación, dividimos nuestro trabajo en dos capítulos. En el primero, titulado “*Isaac* y la novela de formación”, seguimos la trayectoria de la novela de

---

<sup>3</sup>Es la intertextualidad “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10); la metatextualidad, la relación crítica que tiene un texto con otro. Por su parte, la paratextualidad corresponde a la relación de un texto con otros textos de su periferia textual: títulos, subtítulos, capítulos desechados, prólogos, prólogos, presentaciones., etc.; la architextualidad la relación genérica o género literario: la que emparenta textos en función de sus características comunes en géneros literarios, subgéneros y clases de textos y la hipertextualidad según Genette, “toda relación que une un texto con otro B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (que llamaré hipotexto) en el que se inserta de una manera que no es la del comentario” (14).

<sup>4</sup> Para ello, nos afianzaremos en una perspectiva hermenéutica, que explique e interprete la complejidad del texto, la relación dialéctica que se da entre sujeto y mundo, así como la dimensión simbólica del lenguaje. “la hermenéutica se opone a toda hipóstasis de cualquier sistema de signos, que desembocaría en la eliminación de la función del lenguaje, consistente en decir nuestro ser-en-el-mundo, en elaborarlo lingüísticamente como un nuevo modo de ser-en-el-mundo” (Ricoeur, 1997: 92).

aprendizaje europea como subgénero narrativo e identificamos los elementos comunes en la conformación de su protagonista, mediante algunas transtextualidades presentes en la novela de Garcés. Y en el segundo capítulo, “Utopía y crepúsculo der ser: una literatura del silencio”, vemos la configuración irónica que propone la novela, al reactualizar las características y temáticas de las novelas de formación en un contexto latinoamericano, marcado por la violencia, el fracaso en la construcción de un Estado cohesionado y la secularización del arte, desembocando en una novela del silencio, del sinsentido de un universo narrativo marcado por la pérdida moral.

Nos proponemos con ello mostrar la forma como Garcés a través de su escritura le va a dar paso al debate y/o dialogo entre escritores y temáticas que han hecho parte de la novela europea, en el caso del *Bildungsroman*, para plasmarlos irónicamente en la modernidad y el Caribe colombiano, a través de la ironía de aspectos que no hacen parte de la novela de formación, utilizando negativamente el referente “real”.

## I

**ISAAC Y LA NOVELA DE FORMACIÓN**

“[...] la dicha y la desgracia son simplemente la acumulación gradual e insensible de hechos menudos y banales, de que lo pequeño y lo opaco son más propios del hombre que lo grande y lo radiante”.

Mario Vargas Llosa, 1975.

**1.1. El *Bildungsroman* o “novela de formación” europea**

El género de la novela de aprendizaje –o *Bildungsroman*– corresponde a un tipo de narración surgida en el siglo XVIII durante el predominio del idealismo alemán, cuya preocupación es el aprendizaje y la evolución de un personaje a lo largo de sus años de formación. Los orígenes del *Bildungsroman* han sido cuestionados en diversas oportunidades: se ha creído que el “descubridor” del género fue Wilhelm Dilthey; no obstante, algunas investigaciones, como la de Fritz Martini (1961), han puesto de manifiesto que el concepto de *Bildungsroman* existía mucho antes de que Dilthey lo popularizara. Esto, sin embargo, no impide que la definición más conocida sea la de Dilthey, que alude a una de las novelas de Goethe –*Los años de aprendizaje de Wilhelm Meisters* (1795-1796)– como el prototipo del género: “Me gustaría llamar novelas de aprendizaje a las novelas que componen la escuela de Wilhelm Meisters [...]” (Steinecke 1991: 9, citado por Fernández, 2002: 53).

Dilthey define de una forma detallada la novela de formación como un “tipo de novela donde el héroe, generalmente un niño o un joven, da pasos en la vida, busca almas relacionadas, experiencias, amistad y el amor, lucha con las duras realidades del mundo que lo hacen más maduro, y por esa multiforme vida, llena de experiencias encuentra y se da cuenta de esta tarea en el mundo” (Fernández 2002: 53). En la novela de aprendizaje los individuos se encuentran ante luchas con su “yo”, que los incitan a llevar la vida más allá de la simple idea de vivir. Los individuos inocentes y tímidos se convierten en hombres rebeldes, más maduros. En la novela *Isaac* (2000), de José Luis Garcés –si admitimos que establece vínculos con este subgénero–, un ejemplo está en la vida que lleva el protagonista homónimo, quien, desde el inicio de la narración, intenta vencer el anonimato, y por ello se traslada a otros contextos para lograr aceptación, tanto por la personas que lo rodean como por las mujeres por las que siente una atracción profunda: su gran sueño es ser un escritor.

El *Bildungsroman*, por lo demás, resulta del compendio de varios géneros: la novela sentimental, con su interés por la vida interior; la novela de viajes, donde el protagonista desea aumentar su conocimiento del mundo, y la novela satírica, en la que se presenta una visión crítica de la realidad (Fernández, 2002: 55). Estas novelas están estrechamente ligadas a las idea de formación, educación y cultura, reflejadas de cierta forma en la vida personal del individuo que construyen, incorporándolo dentro de un contexto específico. Es una idea que se fundamenta con el concepto de muchos críticos como María de los Ángeles Fontela (1996), Jeffrey L. Sammons (1981) y George Lukács (1978), que se han

visto en la tarea de definir el *Bildung*<sup>5</sup> –término traducido de diferentes formas como “novela de educación”, “novela de aprendizaje”, “novela de madurez”, “novela de iniciación”, “novela de formación”, o “novela de juventud”–, llegando a la conclusión de que ninguno alcanza a incorporar la temática de esta clase de novelas, porque toman como punto principal la vida de los sujetos, pero dejan de lado lo importante que puede ser la sociedad y el contexto dentro del proceso formativo.

Las novelas de aprendizaje toman como punto de partida la autonomía del sujeto, dejando de lado el papel que desempeña la sociedad dentro de la vida del individuo, porque, a pesar de que la sociedad hace parte de su proceso de formación, el individuo se mantiene en la iniciativa de seguir sus propias reglas, desligado de lo que se encuentra establecido. Por su parte, la novela de juventud y de madurez describe aspectos que van encaminados a lo personal, la conformación física, mostrar el punto de partida de la existencia del hombre desde que el protagonista nace hasta que se convierte en una persona adulta, describiendo una serie de aspectos y acontecimientos que están relacionados con sus acciones y cualidades y que lo van construyendo a medida que transcurre su proceso instructivo. A partir de aquí –y teniendo en cuenta las anteriores definiciones sobre cuál sería la denominación correcta para el género– se concluye que la denominación más apropiada es la de “novela de formación” por ir encaminada a la configuración de realidades donde se desarrollan personalidades de individuos específicos en su entorno. Es decir, la adaptación a una sociedad –que es muy determinante dentro de dicha formación–

---

<sup>5</sup> Palabra alemana que proviene de *Bild*, que significa “imagen” o “modelo”. Inicialmente, el término se refería tanto a la forma o apariencia externa de un individuo (*Gestalt o forma*) como al proceso de dar forma (*formatio*). Antes de que escritores alemanes del siglo XVIII comenzasen a utilizar el término, el concepto de *Bildung* tenía una significación religiosa: en la doctrina pietista se hablaba de *Bildung* para referirse a la transformación del cristiano mediante la gracia de Dios.

en etapas tan complejas como es la adolescencia y la madurez, otorgándose importancia al proceso de transformación del protagonista, como “una especie de movimiento en el que el sujeto va de la ignorancia al conocimiento y de la pasividad a la acción”. (Suleiman, 1983:65, citado por Fernández, 2002: 54).

Entre las temáticas y características que se destacan en las “novelas de formación”, para Salmerón (2002) estarían la construcción del proceso formativo del protagonista – juventud-adolescencia-madurez–; la constante tensión del personaje entre sus deseos, aspiraciones y las pocas oportunidades brindadas por la sociedad; la creación de una especie de “antihéroe”, que no alcanza su plenitud individual y su integración como miembro de la sociedad, y en algunos casos, la inexistencia de un final armónico o positivo, pues el personaje no logra realizarse por completo en los ámbitos de su vida y termina mostrando mediocridad, negativismo, una existencia sin brillo, chata y triste ante los resultados de la vida.

En *La novela de formación: una aproximación a la ideología colonial* (2002), Fernández Vásquez expone que en su forma clásica sus principales características radican en la evolución del protagonista y la actitud hacia el resto de la sociedad. Los motivos temáticos principales serían la iniciación romántica, el viaje a la ciudad, el narrador que traza una conexión entre quien cuenta la historia y el protagonista, el uso de la ironía, la relación entre los personajes que dentro de la novela de formación están subordinados a la trayectoria y educación del protagonista, ya sea que desempeñen la función de educadores, como mediadores entre la sociedad y el héroe, compañeros que actúan como “espejos” del

protagonista en sus logros y objetivos, o amantes que proporcionan una oportunidad para la educación sentimental del héroe.

Expuestos los orígenes y el significado de la *Bildungsroman*, veamos dos novelas que se catalogan como pertenecientes al género, para mostrar cómo se desarrolla el proceso de formación del personaje en cada una y cómo culminan sus historias de vida. Estas novelas son *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meisters*, de Wolfgang Goethe y *Great Expectations*, de Charles Dickens. La primera es considerada como el arquetipo del *Bildungsroman*. Publicada en 1976, cuenta la historia de Wilhelm Meisters, un joven burgués amante de la literatura que parece tenerlo todo para ser feliz: una posición acomodada, un futuro asegurado y el amor. Desea, así mismo, convertirse en actor de teatro, oponiéndose a los deseos de su padre, quien lo quiere iniciar en el comercio. Debido a un conflicto amoroso, sin embargo, Wilhelm queda sumido en un estado de desesperación que le lleva a arrojar al fuego todos sus poemas. Inicia un viaje por encargo de su padre para cobrar unas deudas, pero en el trayecto establece contacto con una compañía teatral en el castillo de Lotario, donde descubrirá la existencia de una agrupación secreta –la Sociedad de la Torre–, cuyos miembros han estado guiándole durante sus años de aprendizaje. Meister es un personaje al que se ve deambular por la vida, preguntándose por su sentido y el de la felicidad, resolviendo dudas gracias a sus encuentros con hombres inteligentes e intentando luchar contra la desazón que le atormenta. El final se encierra cuando Wilhelm es iniciado en los misterios de la Sociedad de la Torre, tan sólo después de decidir que asumirá el papel que le corresponde en la sociedad burguesa: “abandono el teatro y me acerco a los hombres cuyo trato despertará en mí una actividad pura y eficaz” (Goethe, 1967: 388).

La novela de Dickens, *Great Expectations*, publicada en 1861, cuenta la historia de Pip, un niño huérfano que vive con su hermana y su cuñado. Un día es invitado a visitar a la señora Havisham, una anciana rica y excéntrica, que se convertirá en su protectora. Más adelante, cuando Pip recibe una misteriosa herencia que le permite emprender un viaje a Londres para educarse como un auténtico caballero, piensa que su suerte se debe a la acción bienhechora de Havisham, quien pretende que contraiga matrimonio con su ahijada Estella, pero el protagonista descubrirá que su misterioso benefactor no es otro que Magwitch, el convicto al que ayudó a escapar cuando niño y que ha regresado de su exilio forzoso en Australia. En un principio Pip rechaza al convicto, pero luego se arrepiente de su actitud y se reconcilia con él, antes de que sea ejecutado. En la última escena, el narrador describe el reencuentro del protagonista con Estella y apunta la posibilidad de que contraigan matrimonio<sup>6</sup>.

En el año 2000, dialogando con estas producciones, el escritor monteriano José Luis Garcés publica una novela que desarrolla algunas de las características de la novela de aprendizaje, enfocándose en el desarrollo vital de su personaje-protagonista y describiendo los diversos aspectos que tienen que ver con su vida emocional, social e intelectual: sus

---

<sup>6</sup> Encontramos, así mismo, otras novelas que utilizan elementos de las novelas de formación para describir la vida de un personaje, no tanto en el aspecto social, sino también en lo que respecta a su físico, su parte espiritual y mental, y su posición ante los acontecimientos de la vida y la manera cómo se enfrenta a ella. Dentro de esta tenemos a Marcel Proust con su novela *En busca del tiempo perdido* (1908-1922) que narra el proceso de aprendizaje del protagonista, Marcel, un joven muy sensible perteneciente a una familia burguesa de París, quiere ser escritor, pero las tentaciones mundanas lo desvían de su primer objetivo; atraído por el brillo de la aristocracia o de los lugares de veraneo de moda, crece a la vez que descubre el mundo, el amor, y la existencia de la homosexualidad.

viajes, sus sentimientos, su gran pasión por la literatura y la escritura. *Isaac* pareciera cumplir a cabalidad con las características propuestas por este tipo de novelas que giran en torno al proceso formativo de un joven desde su adolescencia hasta su madurez, desarrollando su personalidad y un proceso formativo que se encuentra en constante tensión entre sus deseos y aspiraciones, principalmente por los intereses de la sociedad. Isaac es un “héroe” que desea ser un miembro responsable de la sociedad, pero que no alcanza totalmente su meta de plenitud individual.

Isaac vive en un pueblito llamado Lorca, descrito como una “pequeña ciudad fluvial de cierto movimiento comercial, habitada por negros, mulatos e inmigrantes sirios y libaneses” (Garcés, 2000: 8). Vive con su madre, Isabel, y con su hermana, Rosario, pero para cumplir con su meta de ser un gran escritor se muda a la ciudad de Barranquilla y más tarde a México, donde vivirá los violentos enfrentamientos estudiantiles, mientras estudia literatura en varias universidades. Al tiempo, asume duramente la muerte de su madre y de su primo, así como la recurrencia de los fracasos amorosos lo convierten en un hombre triste y afligido. El refugio en la escritura, por lo demás, consiste cada vez más en la necesidad de aceptación por parte de los *otros*, de ser reconocido por lo que hace y no por su menguada apariencia física. Progresivamente esto irá ocurriendo: las mujeres, que al principio lo miraban como un muchacho corriente, empezarán a tener mayor atención con él cuando se enteren de sus logros en la escritura.

Hay en esta novela, pues, varios puntos de convergencia con el subgénero de la novela de aprendizaje, especialmente la falta de acoplo del protagonista con el contexto que lo rodea, en este caso el pueblito de Lorca, del cual tendrá que alejarse para escapar de los conflictos de estudiantes por el escaso inmobiliario y el mal estado de la edificación. Esta

problemática de aceptación entre el protagonista y la sociedad puede verse cuando, después de las muchas críticas a su apariencia o importancia, *Isaac* decide cambiar el concepto que las personas tienen de él: “Se decía que él debía avanzar, que si algunas muchachas se burlaban de él por su estampa de flaco y por el sudor de sus manos, ya obtendría la revancha. Sería un hombre culto, leído, y ellas tendrían que venir a él, a pedirle explicaciones, a solicitarle favores para tareas o investigaciones. Y, así obtendría respeto” (15).

Esta falta de aprobación, como hemos dicho, cambiará durante el transcurso de la novela, cuando el personaje comience a tener éxito literario. Recurrencia temática también presente en el *Bildungsroman* clásico, donde la “acomodación del héroe no es percibida como una claudicación, ni lleva aparejada [...] la destrucción de su identidad. Antes bien, el enfrentamiento entre la sociedad y el individuo aparece en este tipo de relato como una etapa necesaria para la maduración del protagonista” (Fernández, 2002: 65). Esta es una perspectiva que se relaciona con la descripción del personaje construido por Garcés: su sentimiento de no encajar y su necesidad de acudir a la literatura como una forma de sublimación personal. Hay en el protagonista, ciertamente, un desencanto del mundo, de la realidad a la que se enfrenta. De ahí que pretenda volverla más agradable, acomodándola a sus intereses y haciéndola más digna de ser vivida.

Es así como, de acuerdo con Lukács (1916: 234), el héroe novelesco se caracteriza por el extrañamiento del mundo –y el tema de la novela como género es la vida problemática del individuo–. El héroe parte de ese “extrañamiento” para conocerse y busca la aventura para ser probado por ella, o para ser aplastado por el desconcierto. El mundo se convierte

así un factor importante en la construcción del individuo, que ayuda a su total realización o al más rotundo de los fracasos (en un desequilibrio entre lo que realmente quiere hacer y lo que verdaderamente terminan haciendo). Es el caso de Rosario, uno de los personajes de la novela. Joven de pocas palabras, criada en el silencio, siente apatía por las concurrencias: la única manera para ella de resolver sus problemas y no tener que rendirle cuentas a nadie es estar encerrada en su casa. Vive un mundo habitado dentro de cuatro paredes –para Rosario, enfrentarse al mundo puede ser peligroso–, ensimismándose y levantado barreras que la conducen a la soledad.

Es necesario, por otra parte, resaltar el proceso de formación del protagonista, que se orienta hacia un objetivo concreto: ser escritor. Isaac adquiere la educación necesaria mediante una carrera profesional y una maestría en literatura Latinoamericana. “Los estudios le permitieron a Isaac entrar en contacto con otros autores. Varios profesores, y los tuvo de calidad, le sugirieron lecturas. Y, a decir verdad, él estudió como un obseso, pues no solo estaba en juego su conocimiento sino también su vanidad. [...] En la biblioteca de la universidad, en su cuarto, o en reuniones con condiscípulos, y todas esas lecturas las confrontaba en el aula de clase, lo cual le dio seguridad y autoestima (30-31).

La afición artística que presenta el personaje, propiciada por mentores y libros favoritos, lo guía en su proceso académico, pero a su vez emocional:

Escribió su primer cuento. Lo tituló: *Aura, la de los pájaros*. Se lo leyó a Gualberto Rodríguez, su mejor amigo. Y Gualberto se encargó de divulgarle a todo el curso que Isaac había escrito un interesante cuento de amor [...] el cuento salió publicado con una

diagramación, en donde una mujer semidesnuda emergía de un bosque rumbo a una playa solitaria. Isaac sintió la primera oleada de orgullo de su vida. Algunos estudiantes lo invitaron a unas cervezas. Las muchachas del curso comenzaron a mirarlo con otros ojos. Lo que él quería; sacarse la maldita timidez de hombre acomplejado (31).

En las “novelas de formación” el mundo femenino se convierte en indispensable para el protagonista: su vida sentimental es crucial para desarrollarse completamente, como lo vemos en personajes como el Julien Sorel de *Rojo y Negro* (1830), de Stendhal, o en el Frédéric Moreau de *La Educación Sentimental* (1869), de Gustave Flaubert. Ambos son jóvenes ambiciosos que intentan cambiar su posición social enamorándose de mujeres como la señora de Rénal o Madame Arnoux, pertenecientes a la clase alta: luchan por su amor para convertirse en grandes hombres. La vida de esta clase de “artistas” de sí mismos se construye cuando empiezan a sentir la necesidad de encontrar la felicidad en una mujer ideal. Una búsqueda que en este tipo de novelas formativas casi siempre queda inconclusa.

Este anhelado mundo femenino puede evidenciarse en la novela de Garcés. Desde muy joven, Isaac centra la mayor de sus fuerzas en cortejar mujeres maduras, como “iniciadoras” o “maestras”, como “protectoras”. “Todo su interés estaba centrado en las mujeres corpulentas, se excitaba mirándolas cuando por las tardes las veía caminar por la calle setenta y dos con sus vestidos de medio paso. Algunas, eludiendo la vigilancia de doña Águeda, fueron a parar a su cuarto de estudiante, a otras las llevaba a algunos hotelitos del paseo de Bolívar, y cuando eso sucedía le tocaba restringir los desayunos y

las gaseosas de la noche” (33-4). Tal idea de protección femenina o mecenazgo sentimental es confirmada ante el rechazo por las mujeres delgadas: “Las flacas eran una caña, un simple junco. El junco pensante, no protegían ni a su sombra. En cambio, las voluminosas soportaban cualquier crisis. Impartían seguridad desde el primer instante. Tenían las alas amplias y gordas, y podían cobijar al más inquieto polluelo. [...] la simpatía por las mujeres acuerpadas era tal vez, el deseo de acaparar el universo”. (100-1).

Existe así mismo, en cuanto a las “novelas de formación”, un aspecto importante respecto al papel de lo femenino. Si bien en estas producciones el final armónico se presenta como la consecución del amor ideal –realizado en el matrimonio–, la novela de Garcés toma distancia al mostrar únicamente a las mujeres como objetos de deseo sexual, utilizadas para obtener méritos estéticos: hacer de ellas el tema principal de su novela, tomando como escuela sus propios sentimientos, fracasos y aventuras sexuales. De aquí que se pase de un final armónico a otro marcado finalmente por el desamor y la soledad. Isaac no encuentra la felicidad completa, a pesar que por su vida han pasado mujeres como Yilda, Felicia, Fabiola, Martha, o la mujer que le robó el corazón, Daniela. Con estas mujeres no entabla ningún tipo de relación duradera; ninguna lo satisface ni llena sus expectativas, entregándose a la soledad y el desencanto: “Pero él en verdad no se cree más que una hoja flotando en el viento, un hombre que siente que cada día le crece más una insatisfacción que se le derrama por el alma y el cuerpo. Por ello, su felicidad, quizá, es permanecer eternamente insatisfecho. Sabe que nada perdurable ha hecho en literatura. Que lo suyo son prácticas livianas. Respeta los libros, adora a las mujeres, simpatiza cada vez más con la soledad” (121). Vemos aquí la

insatisfacción del personaje, cómo no encuentra un asidero en ninguna de las cosas que lo rodean, ni siquiera en las que más ama hacer.

En las novelas de formación podemos observar así como todos los acontecimientos están relacionados entre sí, apuntando a un solo fin, girando en torno a la historia interna de un carácter, en una especie de “historia interior”, como la llama Salmerón (2002: 45). Todas las etapas del protagonista, tanto sus realizaciones, frustraciones, anhelos o errores son aspectos que hacen parte de su vida y del proceso de su formación. Personajes como Isaac encuentran en la lucha constante por la libertad, la búsqueda de un mundo perfecto, que se acople a sus ideales, para brindarle importancia a lo único que los mantiene vivos en el mundo y es la lucha por lo imposible, por la felicidad en un espacio donde no siempre es posible.

## **1.2 Palimpsestos o las huellas de una escritura: hipertextualidades en *Isaac*, de José Luis Garcés**

En el apartado anterior definimos el *Bildungsroman*, o “novela de formación”, como una narración centrada en la “historia interior” del protagonista, teniendo en cuenta elementos como la educación académica y el sentimiento amoroso. Presentaremos ahora una aproximación al proceso de “aprendizaje” de Isaac, tomando como eje las relaciones intertextuales de la novela de Garcés con algunas obras de Rousseau, Goethe, Proust, Joyce, Silva y Fuenmayor, entendiendo *intertextualidad* como la “relación de copresencia entre dos o más textos, es decir eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1962: 10).

Podemos observar cómo en *Isaac* el narrador en tercera persona se apoya en la estructura de los tratados románticos sobre la educación moral, las “novelas de formación” dieciochescas, la novela psicológica y la ficción autobiográfica moderna, para recrear la evolución del individuo, evidenciando el paso de la “ignorancia” al “conocimiento”, la importancia de las experiencias afectivas y la existencia de un propósito educativo. En el *Emilio o de la educación*, de Rousseau, por ejemplo, encontramos ya un interés por estudiar los diferentes momentos de la experiencia humana. Dividido en cinco libros, en los tres primeros recorre desde el nacimiento hasta los quince años de edad del protagonista epónimo (la exploración del ambiente, la adquisición de lo útil, el perfeccionamiento del juicio); en el cuarto, la etapa comprendida entre los quince y veinte años (la crisis de la pubertad, la educación de las pasiones o la conciencia), y en el quinto, la adultez, el matrimonio, y la educación de Sofía, la “mujer ideal” y futura esposa de Emilio.

Como en Rousseau, *Isaac* sigue la trayectoria vital del personaje, introduciendo sus ideas sobre el hombre y la educación. Tiene en cuenta su educación académica y sentimental, así como la opresión de la sociedad, que somete a los individuos: “[...] más el objeto, que al principio parecía al alcance de la mano, huye con una velocidad que no podemos seguir, [...] y cuanto más corremos tras la felicidad más se aparta de nosotros” (Rousseau, 2000: 72-3). Tanto en *Isaac* como en *Emilio* sus protagonistas sufren cambios emocionales, se cuestionan, experimentan pasiones. Es lo que le sucede a Emilio cuando entra en la etapa de la adolescencia, donde empieza a sentir la necesidad del amor: “Tan pronto como el hombre necesita una compañera, ya no es un ser aislado,

ni está solo su corazón. Con esta nacen todas sus relaciones con su especie [...]; la inclinación del instinto es indeterminada; un sexo es atraído hacia otro; este es el movimiento de la naturaleza. La elección, las preferencias, el cariño personal; son producto de las luces, las preocupaciones y la costumbre [...]" (279). *Emilio*, sin embargo, es un tratado pedagógico en el que su autor se preocupa por mostrar los intereses y capacidades del niño y su papel dentro del contexto de formación, mientras que la de Garcés es una novela enfocada en las conductas, aspiraciones y problemáticas de un personaje novelesco. Mientras la primera se preocupa por mostrar lo que deben hacer los individuos, la segunda critica las ideologías y visiones de mundo de uno de ellos.

Así mismo, la novela de Garcés dialoga intertextualmente, como hemos visto más arriba, con *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meisters*, de Goethe, y con *En busca del tiempo perdido*, de Proust, en lo que respecta a la pasión y proyección de sus personajes con respecto al camino formativo que desean tomar para sus vidas: sus protagonistas están inmersos en la pasión por un arte. El joven Wilhelm, por ejemplo, quiere ser actor de teatro: su pasión no sólo se limita al amor por las tablas, sino por lo que la puesta en escena produce. Pasión que empieza a los doce años, durante una Navidad, cuando su madre le regala un teatro de marionetas:

Mi interés era ahora saber cómo se podía hacer todo aquello. Ya sabía que los muñecos no eran los que hablaban; también suponía que no se movían por sí mismos. Pero, ¿por qué todo esto era tan bello?, ¿por qué parecía que ellos hablaban y que se movían con vida propia?, ¿dónde podían estar las luces y la gente?... Todos

estos misterios me inquietaban tanto que deseaba cada vez más ser a la vez el encantado y el encantador, deseaba esconder mis manos bajo el telón participando en la representación de la obra y al mismo tiempo disfrutar de la ilusión” (Goethe, 1931: 22).

Por su parte, el joven Marcel, en *En busca del tiempo perdido*, se inclina por la lectura y la escritura. A través de esta pasión siente como las historias hacen parte de él, cómo se introducen en su propia vida:

Y media hora después despertábame la idea de que ya era hora de ir a buscar el sueño; quería dejar el libro, que se me figuraba tener aún entre las manos, y apagar de un soplo la luz; durante mi sueño no había cesado de reflexionar sobre lo recién leído, pero era muy particular el tono que tomaban esas reflexiones, porque me parecía que yo pasaba a convertirme en el tema de la obra, en una iglesia, en un cuarteto, en la rivalidad de Francisco I y Carlos V (Proust, 1999: 9).

Wilhelm y Marcel defienden sus deseos como parte constitutiva de su vida. Combaten por conseguir lo que tanto anhelan, a pesar de lo difícil que pueda llegar a ser su realización. Personajes que, no obstante, a diferencia de Isaac, cuentan con una posición acomodada –sus familias son de la alta burguesía y cuentan con gran prestigio– y que tienen que luchar por su realización personal en medio de las adversidades de clase, como no ocurre con Isaac, que es apoyado incondicionalmente por su madre. En el caso de Wilhelm, su padre no está de acuerdo con que se encamine hacia el teatro, sino que se realice en el mundo pragmático del comercio: “A la mañana siguiente, al saludar Wilhelm a su madre, ésta le reveló que su padre estaba muy disgustado y que en breve iba a prohibirle

sus visitas diarias al teatro. –Aunque yo misma voy a veces al teatro –continuó–, ahora debo maldecirlo, pues tu desmedido apasionamiento por esta afición perturba la tranquilidad de mi hogar. Tu padre me repite siempre: ¿qué utilidad tiene? y ¿cómo se puede perder así el tiempo?” (10).

Debemos resaltar, igualmente, que la niñez de Isaac, a diferencia de la de Wilhelm y Marcel, es bastante dura: desde los cuatro años tiene que lidiar contra las adversidades económicas y la desdicha de tener un padre mujeriego e irresponsable que lo engendro en el vientre de una mujer inocente que había creído en sus palabras. El narrador lo presenta como “un señor de pantalón kaki que llegaba los diciembres con una bolsa de papel donde cargaba camiones, aviones y espadas de plástico. Después de los siete años, el padre no regreso, y cualquier día se supo que vivía en una finca situada al pie del cerro de piedra verde con otra mujer” (Garcés, 2000: 8). El abandono y la soledad experimentados por Isaac lo hunden en una realidad donde la única forma de sobrevivir es apoyándose en su madre. Esta, por su parte, con el deseo de protegerlo, no lo deja salir solo de la casa, aumentando su miedo hacia el mundo.

Isabel, su madre, le habla de cosas malas que, si las veía, se le introducirían en los sueños, provocándole pesadillas: “– ¿cosas malas? –De miedo. Cosas que dan miedo. – ¿Y a usted no le dan miedo? –A mí, no; pero a ti sí.” (12). El miedo de Isaac frente al miedo, provocada en gran parte por las prohibiciones de la madre, explica su carácter vulnerable: no está acostumbrado a enfrentarse al peligro o a lo desconocido. Como el Stephen Dedalus del *Retrato del artista adolescente* (1916), de Joyce, es un joven sensible en busca de algo que motive su alma, pero que en principio experimenta el miedo y el rechazo. En el caso de

Dedalus, su apariencia física es distintiva: usa lentes y su aspecto da la impresión de ser un intelectual, convirtiéndole en su adolescencia en un muchacho más decidido en su modo de pensar, llegando incluso a ser la fuente de respuesta para sus demás compañeros del Colegio y la Universidad. Pero, así como se convierte en una gran intelectual, comienza siendo la burla de sus compañeros de salón:

Por fin se marchó de la puerta y Wells se acercó a Stephen y le dijo:

–Dinos, Dédalus, ¿besas tú a tu madre por la noche antes de irte a la cama?

Stephen contestó:

–Sí.

Wells se volvió a los otros y dijo:

–Mirad, aquí hay uno que dice que besa a su madre todas las noches antes de irse a la cama.

Los otros chicos pararon de jugar y se volvieron para mirar, riendo.

Stephen se sonrojó ante sus miradas y dijo:

–No, no la beso.

Wells dijo:

–Mirad, aquí hay uno que dice que él no besa a su madre antes de irse a la cama.

Todos se volvieron a reír. Stephen trató de reír con ellos. En un momento, se azoró y sintió una oleada de calor por todo el cuerpo.

[...] Trató de pensar en la madre de Wells, pero no se atrevía a mirarle a él a la cara. (Joyce, 1995: 10)

Isaac también es tímido en la relación con otros niños o jóvenes de su edad: cada vez que sale con su primo, Abel, quiere que éste entable conversación en su lugar. No participa, por lo demás, de las reuniones sociales; sólo le interesa la literatura. Esto puede evidenciarse cuando en Lorca se desata un hecho violento en el colegio Simón

Rodríguez, donde estudió el bachillerato: los estudiantes organizan una huelga para protestar por el escaso mobiliario y el mal estado de la edificación. No asiste a las reuniones, ni participa en la pegada de los carteles, tampoco en las confrontaciones violentas posteriores: “En su conciencia algo le decía que la huelga era justa, pero también algo adentro le insistía en que los estudiantes estaban pisando tierra peligrosa: eso lo llenó de miedo. Así se estaba descubriendo él: un pasional para las mujeres, pero un evasivo para los compromisos o para las palabras definitivas” (23).

Isaac y Stephen comparten situaciones similares con respecto a cómo son catalogados por la sociedad, pero también en la manera cómo, con el transcurso de los años, se convierten en sujetos cuestionadores, con más fuerza para enfrentar la realidad. Así, con el cambio de Stephen a una la escuela jesuita llamada Clongowes, pasa de ser un niño tímido, temeroso, a convertirse en un joven que asiste a la Universidad, dejando de ser un apasionado católico, para convertirse un rebelde que sigue su propio instinto por la verdad:

Su alma se acababa de levantar de la tumba de su adolescencia, apartando de sí sus vestiduras mortuorias. ¡Sí! ¡Sí! ¡Sí! Encarnaría altivamente en la libertad y el poder de su alma, como el gran artífice cuyo nombre llevaba, un ser vivo, nuevo y alado y bello, impalpable, imperecedero. Se arrancó nerviosamente de la roca porque no podía ahogar por más tiempo la llama de su sangre. Sentía las mejillas abrasadas y que en la garganta le palpitaba un canto. Y sus pies, ansiosos de errar, pugnaban por partir hacia los confines del mundo. ¡Adelante! ¡Adelante!, tal era el grito de su corazón. El atardecer descendería sobre el mar, la noche caería

sobre las llanuras, y la aurora brillaría ante el errabundo y le mostraría campos extraños y colinas y rostros (151).

Cuando ya es adulto, Isaac, por su parte, experimenta un cambio radical: la angustia y el deseo de salir, de huir de su pueblo, lo llevan a trasladarse, por medio de becas, a las universidades de Barranquilla y México, donde consigue enfrentarse al mundo por sí solo. Conoce a escritores, se convierte en un excelente profesor que enseña desde su propia experiencia de vida sobre cómo afrontar las adversidades, si bien todavía la vida no le ha dado la felicidad buscada: “Debe aceptarse que este vínculo laboral sustrajo a Isaac, en parte, de las cosas dolorosas que le habían sucedido. [...] Le encontró cierta justificación a la vida. Sus clases eran escuchadas con entusiasmo por sus alumnos y por estudiantes de otros cursos que se agolpaban en la puerta del aula para oír sus disertaciones” (66-7).

Debemos señalar, no obstante, que el puente intertextual entre la tradición de la novela europea a la que pertenecen Goethe, Rousseau, Proust y Joyce, y una novela como *Isaac*, de José Luis Garcés, se da en Colombia con dos obras precursoras de la novela de Garcés: *De sobremesa* (1925), de José Asunción Silva, y *Cosme* (1927), de José Félix Fuenmayor, que tienen como centró narrativo la figura del “artista”. Ambas novelas nos trasladan de la novela romántica, caracterizada por héroes vitales, a la novela moderna y vanguardista, que desarrollan las consecuencias del fracaso y la búsqueda fallida del ideal. La impotencia del héroe moderno, por ejemplo, radica en su incapacidad para la acción eficaz, en la decepción de no alcanzar el ideal. Estos héroes

viven “tramas en las que nada sucede”, como afirma Melich (1998). “Sonámbulos, exiliados, espacios de anonimato, prisioneros de una lógica incomprensible, los personajes de la novela moderna viven en un mundo sin centro en el que no es posible responder a la pregunta ¿quién soy? Viven en un universo sin identidad. El ‘yo’ se les hace insoportable y su disolución, la disolución del sujeto, significa una defensa ante la amenaza de la sociedad” (Melich, 1998: 173).

José Fernández, protagonista de *De sobremesa*, cree al principio en el amor y el arte, pero el erotismo al que se entrega desenfrenadamente le deja una sensación de vacío: no sirve como escapatoria de la realidad ni como forma de alcanzar la belleza absoluta:

Un cultivo intelectual emprendido sin método y con locas pretensiones al universalismo, un cultivo intelectual que ha venido a parar en la falta de toda fe, en la burla de toda valla humana, en una ardiente curiosidad del mal, en el deseo de hacer todas las experiencias posibles de la vida, [...] vino a abrirme el oscuro camino que me ha traído a esta región oscura, donde hoy me muevo sin ver más en el horizonte que el abismo negro de la desesperación y en la altura, allá arriba, en la altura inaccesible, su imagen, de la cual, como de una estrella en noche de tempestad, cae un rayo, un solo rayo de luz. (89).

Al dejarse arrastrar por la insatisfacción del lujo, del deseo y la pasión sexual, Fernández desemboca en una dimensión pesimista, en muchos sentidos trágica. Es una situación parecida a la experimentada por Cosme en la novela de Fuenmayor –sin el componente del derroche y los lujos aristocráticos–. El fracaso se ve reflejado en su vida en el amor, la familia, la sociedad y el trabajo, evidenciándose especialmente en el paso por muchas mujeres con las que no tuvo contacto físico; sólo relaciones idealistas:

“Mientras tanto Cosme no reposaba sin desazón, imbuido de inquietud por la fantasmagoría punzante de un amor sin esperanza. Se reconocía loco de remate por la señorita Tutú, y contemplaba mohíno y lloroso las circunstancias fatales –él se las creaba– que le vedarían siempre, siempre alcanzarla” (Fuenmayor, 1979: 109). En *Isaac*, los tópicos de la pasión desenfadada y el amor idealizado hacen eco. Como ocurre con Silva y Fuenmayor, en Garcés se va a revelar a un personaje insatisfecho, que escapa de los hechos violentos ocurridos en su pueblo, y a pesar de ser un hombre que, después de muchas dificultades, encuentra el amor y el reconocimiento social e intelectual, descubre su insuficiencia. Porque de alguna forma:

A Isaac nunca le ha interesado la felicidad. Para él, la felicidad, no es más que una expresión de la rutina. Otra forma de la monotonía. Tal vez, por quererlo, algunos de sus amigos creen que puede ser perfecto. ¿Qué es ser perfecto? [...] Pero él en verdad no se cree más que hoja flotando en el viento, un hombre que siente que cada día le crece más una insatisfacción que se le derrama por el alma y el cuerpo. Por ello, su felicidad, quizá, es permanecer eternamente insatisfecho. Sabe que nada perdurable ha hecho en literatura. Que lo suyo son prácticas livianas. Respeta los libros, adora a las mujeres, simpatiza cada vez más con la soledad (121).

Esta visión podría resumirse en uno de sus “encuentros” amorosos. Daniela, una de las mujeres con las que sale, lo rechaza y le prohíbe que la siga. Isaac, en vista del desplante, llega a la conclusión de que se trata de una mujer que lo ama, pero que no lo demuestra. Piensa entonces que la vida y el amor se tratan de eso: de ser rechazado.

La novela de Garcés retoma, en este sentido a través de las intertextualidades los personajes y construcciones que ha hecho parte de la historia y conformación de la novela de Europa, en lo que respecta a imágenes y representaciones de la educación y formación integral del individuo dentro de la sociedad en la que se encuentra y toma voz. *Isaac* se constituye así en la reactualización de esos referentes a través de la ironía y la parodia, contra aquellas concepciones que se tienen del hombre, su aprendizaje, y pasiones, por el hecho de haber sido construida dentro de la modernidad y del Caribe colombiano, excluye otras realidades, concepciones como el caso del escritor y el amor, otras formas de narrar y entender las características y temáticas del género del Bildungsroman. Aquí se encuentra que la realidad del hombre y su configuración se crea a partir de la figura del antihéroe y la muestra de su mundo absurdo, insignificante que chocan con su ser interior, rompiendo en cierta forma con la figura verdadera del escritor o del artista para pasar a describir y negatividad dicho referente a través de la parodia y colocarlos y/o describirlo como un valor antiético.

## II

### UTOPIA Y CREPÚSCULO DEL SER: UNA LITERATURA DEL SILENCIO

“A menudo los libros hablan de libros, o sea, que es casi como si hablasen entre sí”.

Umberto Eco (1980).

“Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: El momento en que el hombre sabe para siempre quién es.”

J.L. Borges, 2000 (citado por Garcés, 2000: 5).

#### 2.1. CAMINO A LA TRANSPOSICIÓN: TRANSFORMACIONES Y PARODIZACIONES DEL LENGUAJE

Ningún texto procede del vacío y ninguna reflexión sobre el mundo tiene lugar casualmente. *Isaac*, de José Luis Garcés, reconfigura elementos y características de la novela de formación europea “degradándola”, para mostrar mediante sus intertextualidades una realidad distinta a los proyectos ilustrados y románticos, centrados, a pesar de sus diferencias, en una exaltación de los individuos y en una valoración del arte como camino a la comprensión y formación racional/emocional de los sujetos. La forma más explícita y literal de las intertextualidades, siguiendo los aportes de Genette (1962: 10), se hace a partir de la *cita*, que puede estar entre comillas, con o sin referencia precisa; el *plagio*, como una

copia no declarada, pero literal. Así mismo, en la *alusión*, cuya comprensión se da a partir de su relación con otro enunciado al que remite principalmente, y finalmente, de forma paródica.

La “intertextualidad”, término acuñado en un principio por la teórica búlgaro-francesa Julia Kristeva (1997), correspondería a un “mosaico de citas”. Todo texto “se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble” (Kristeva, 1997: 3). Permite, a quien narra historias, construir visiones de mundo, partiendo *de* otros textos, contemplado otros textos, practicando una serie de combinaciones para dar paso a su mundo creativo; puesto que la palabra literaria no es fija, estática, sino que hace parte de un diálogo entre *escrituras*.

Diálogo, así mismo, entre el escritor, el destinatario (ya sea intratextual o extratextual) y el contexto cultural, anterior o actual, donde “el mundo actual penetra en los mundos ficcionales aportando modelos para su organización interna (por ejemplo, a través de las experiencias del autor) [...] suministrando materiales (previamente transformados) para la construcción de tales mundos” (Garrido, 1997:17). En este sentido, puede muy bien afirmarse que la *contemporaneidad* de todo texto es más que relevante para la creación de mundos, por más distantes que sean de lo entendido como “real” en el momento histórico de la escritura; y en nuestro caso, se puede comparar con la forma como José Luis Garcés, en *Isaac*, recupera ciertas características de la novela de formación europea del siglo XIX (por ejemplo, el protagonista epónimo, las marcas del diario sentimental, un tono confesional y la relación conflictiva entre individuo y sociedad), pero plasmándolas de manera irónica y/o paródica en el texto, ya que, al ser una novela sacada de su horizonte

original de expectativas, no puede ser leída ahora como si fuera la primera vez. Así, pues, si el lector tiene alguna noción sobre la definición y características del subgénero, podrá encontrar en la novela *Isaac* una estructuración y un protagonista que se presentan a sí mismos como lo que *son* y *no son*.

Mijaíl Bajtín (1982), en su *Estética de la creación verbal*, utiliza el término “dialogismo”, considerando el texto novelesco como capaz de contener varios textos internos perfilados y transformados. La novela, especialmente, sería un producto “heteroglósico”, producto de un cruce de lenguajes. La vida “es dialógica por su naturaleza”, afirma Bajtín. “Vivir significa participar en un diálogo: significa interrogar, oír, responder, estar de acuerdo, etc. El hombre participa en este dialogo todo y con toda su vida [...]. El hombre se entrega todo a la palabra, y esta palabra forma parte de la tela dialógica de la vida humana, del simposio universal” (334).

Genette (1989), por su parte, en la década de los ochenta, amplía una mirada hacia los procesos comunicativos que afectan la literatura, proponiendo que el objeto de la poética no debería ser el texto en sí, sino lo que llama “architexto”, o la “literariedad” de la literatura: los modos de discurso, enunciación, o géneros literarios, de los que depende cada texto. Para estudiar este tipo de relaciones, el teórico francés clasifica las prácticas intertextuales según su grado de *transformación* –“parodia”, “travestimiento” y “transposición”– e *imitación*, o transformación más indirecta –“pastiche”, “imitación satírica” e “imitación seria”–, afirmando que la “transposición” puede consistir –por ejemplo, en el caso de un texto épico– “en una modificación estilística que lo trasportaría [...] del registro noble que es el suyo, a un registro coloquial e incluso vulgar” (21).

En la novela de José Luis Garcés esta transformación ocurre en dos niveles: el nivel del género y el del lenguaje. El primero acontece cuando el novelista, tomando el referente original (el subgénero de la “novela de formación”), si bien no confía en su cosmovisión – en su proceso educativo romántico o en su propuesta de una “mayoría de edad” emocional–, trabaja *desde* sus convenciones discursivas. Los paradigmas tradicionales del subgénero ya no son suficientes para comprender las realidades sociales latinoamericanas del siglo XX y XXI. El conocimiento artístico y el relato del amor-pasión, por ejemplo, no pueden salvar al individuo. Aunque las características de la “novela de formación” europea estén relacionadas con etapas de aprendizaje, como lo hemos visto en el primer capítulo (I, 1.1.) –especialmente con el *Emilio*, de Rousseau–, la trama se centra principalmente en la búsqueda del sentido de la vida.

El *Wilhelm Meister*, de Goethe, es paradigmático. El padre del protagonista insiste en que su hijo renuncie a la pasión por el teatro, porque a su parecer no deja nada bueno para la vida (el padre representa una ideología burguesa en la que prima la razón instrumental). Como la madre le dice a Wilhelm: “aunque a mí misma [...] me guste algunas veces ese espectáculo, con frecuencia tengo que maldecirlo, ya que la paz de mi casa se ve turbada por tu ilimitada afición a tal placer. Tu padre repite sin cesar: ¿para qué puede servir eso? ¿Cómo puede perder uno de ese modo su tiempo?” (Goethe, 1931:10). El protagonista, en algunas ocasiones, se muestra incluso muy decaído y vencido ante sus ideales, como cuando su padre desmonta un teatrino:

Desgraciadamente a la otra mañana había desaparecido la mágica instalación, habían quitado el místico velo; se pasaba como antes de una habitación a otra, a través de la puerta y tantas aventuras no habían dejado tras sí huella alguna. Mis hermanos corrían con sus juguetes arriba y abajo; solo yo vagaba de un lado a otro, pareciéndome imposible que fueran solo dos jambas de puerta aquel sitio donde aún ayer había reinado tanta magia. ¡Ay! Quien busca un perdido amor no puede ser más desgraciado de lo que yo me creía entonces (19-20).

En lo que respecta a Isaac, este no logra una felicidad acomodaticia: sus logros académicos y sociales no alcanzan a producirle una satisfacción completa ni una sensación de seguridad en la sociedad del siglo XX:

El escudriñar en este abanico diverso que es la existencia, se ha convertido en mi deporte favorito. Casi todo lo desmenuzo y lo tiro sobre mi escritorio, como si fueran los pétalos de una flor o los fragmentos inútiles y aislados de un rompecabezas. Y quizá, de tanto buscar orígenes y consecuencias, algo me conduce a negar lo que el día previo creía como cierto, y a aceptar como válido lo que antes me producía serias reservas (99).

En este sentido, la architextualidad de la novela de Garcés correspondería a su “claseidad”, esto es, a lo que la hace un género claramente identificable, diferenciado de otros, con una estructura narrativa dividida en etapas progresivas, con una red de personajes centralizada en uno en especial y construida bajo tipos morales y sociales. Este subgénero, sin embargo, es trabajado por Garcés en un campo histórico posterior a los grandes conflictos bélicos europeos (la Primera y Segunda Guerra Mundial), la revolución educativa del mayo francés del 68, la cultura de masas, y en un caso más específico, el

conflicto armado colombiano, con sus consecuencias de desplazamiento y fragmentación de una unidad nacional. Es así como Isaac presencia los enfrentamientos y huelgas estudiantiles de su pueblo Lorca y decide irse a otra ciudad y a otro país, buscando un lugar mejor para su formación. “El periodo que abre a comienzos de la década de 1960”, como afirman Marco Palacios y Frank Safford (2002), “suele llamarse ‘del conflicto armado’. Con este término se alude a la lucha insurreccional de organizaciones guerrilleras cuyo fin es transformar revolucionariamente el orden social y el Estado que lo protege, y la respuesta de los institutos castrenses y organizaciones paramilitares” (645).

El público de la novela de Garcés se instala en el tránsito del siglo XX al XXI—y su horizonte de expectativas: el “sistema referencial, objetivable, de expectativas que surge para cada obra” (Jauss, 2005: 38) — se espera encontrar, al leer el título *Isaac*, con una novela de época. El autor parte para ello de la convencional primacía de un punto de vista subjetivo y lírico del personaje, de la expresividad dramática del monólogo y el soliloquio, de las metáforas espontáneas, confesionales e intimistas; aspira a crear un carácter edificante, modelo de enseñanza para el lector imaginado, pero este último choca con un trasfondo contemporáneo, absurdo, donde no se cumple la expectativa de una pedagogía del individuo.

En cuanto al segundo nivel de transformación —el del lenguaje—, encontramos en *Isaac* el paso de un lenguaje “culto”, trascendentalista, a un lenguaje más coloquial —tanto en el narrador como en los diálogos de algunos personajes—, que se alimenta de la cultura popular latinoamericana: “[...] entonces se le metió la idea de ir a México. [...] Era adicto a sus películas de charros, gozaba con Cantinflas, tenía una especial simpatía por el actor

Andrés Soler y por la cara de abuela amarga de Sara García; se sabía de memoria varias canciones de Jorge Negrete, Pedro Infante y José Alfredo Jiménez, y con ellas, en serenatas esquineras, había tratado de enamorar a algunas muchachitas de su barrio” (39).

La narración es focalizada desde la conciencia del protagonista, corroborando su adscripción a un contexto social que se aparta de las emergentes burguesías europeas de los siglos XIX y XX, y pertenece a otra “educación sentimental”, construida sobre los héroes populares de la cultura de masas, como la figura del “charro” –modelo del macho mujeriego, cantador y dicharachero–. Están a la mano los casos de Jorge Negrete, gran actor y cantante mexicano; Pedro Infante, “el charro alegre, carismático y llorón” (*El Universal*, 14 de septiembre de 2007) –ahogaba sus penas con el tequila y sufría por el amor de una mujer–, y José Alfredo Jiménez, cuyas canciones hacían alusión al fracaso amoroso, el refugio en el alcohol como aceptación del destino, de la soledad, y la cantina como confesionario. Personajes y ambientes con los que se emparenta Isaac, como puede verse a continuación, cuando sufre una gran decepción amorosa:

Encontró en el closet una botella con tres dedos de tequila y se los sorbió de dos tragos. Cuando abajo comenzaba a crecer el estrepito del nuevo día, Isaac cayó dormido y la botella vacía le rodó entre las piernas. ¿Sueño? ¿Borrachera? ¿Decepción? Tres interrogantes se conjuntaban en este mestizo que había llegado a México a estudiar, a escribir una novela que ya avanzaba, y, quizá, a buscar el amor, y solo había encontrado la tristeza. Ah, pero tonto, que rocambolesco, la tristeza nunca se había separado de él (46).

En esta vía de la degradación del lenguaje, José Luis Garcés juega con la paratextualidad: la relación que guarda el texto, su contenido, con el título, subtítulo, prefacios, epílogos y prólogos (Genette, 1962: 11). En la novela de formación europea el título apunta generalmente al personaje protagonista: *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, *Antón Reiser*, *David Copperfield*, *Oliver Twist*; pero Garcés abandona la exaltación romántica del héroe epónimo, para situarse en el camino abierto por un hombre (y un nombre) ahora prosaico, antiheroico, como “Isaac” (algo similar a lo realizado por Fuenmayor en su novela *Cosme*). El epónimo –nombre que da su nominación a un lugar, un concepto o una obra determinada– tiene mucha importancia en la tradición literaria occidental, otorgando identidades, caracteres, incluso cosmovisiones, formas de ser, de actuar, pensar e incluso de amar.

Resulta interesante, en este sentido, la elección del nombre del protagonista. A simple vista, el lector puede evocar el personaje del Antiguo Testamento, uno de los patriarcas del pueblo de Israel, hijo de Abraham y Sara, cuyo nombre tiene como significado: “Hará reír”, y que se debe a la hilaridad con que su madre recibió el anuncio de que daría luz a un hijo en su senilidad (cf. *Génesis*, XVII, 16-17). El narrador de *Isaac* reflexiona, a propósito de ello:

¿Relación de su vida con su nombre? Ahora la encuentra. Él quizá también fue ofrecido en sacrificio, no al señor en prueba de obediencia sino al desamparo de una madre solitaria y triste. ¿Qué hilo secreto unió su situación de hijo sin padre con el nombre que le escogieron para la vida? La verdad es que él no estaba para meterse en elucubraciones confusas. Conocía su

situación, conocía su nombre y todo debía quedar hasta allí. Su deber, si alguno tenía, no era analizar el porqué de su nombre. Se lo pusieron y punto. Solo le tocaba llevarlo y padecerlo. O llevarlo y disfrutarlo, si lo último fuera posible (112).

Isaac parece identificarse con el dolor del sacrificio y con una risa escéptica, incluso con la ausencia de un apellido:

Un día supo que en La Biblia Isaac era el hijo de Abraham quien lo engendró a los cien años y había sido entregado en sacrificio como prueba de obediencia. Otro día le mostraron un cuadro que aparecía en la historia sagrada: un hombre viejo mira al cielo con un enorme cuchillo en la mano, lleva agarrado por el brazo a un joven que tenía unos ojos de espanto, y al lado se ve un montón de leña con fuego ardiendo. Supo entonces que Abraham dudaba de esa paternidad, pues Sahara, su mujer, parecía hecha de tierra estéril, y de pronto, al final, surge el hijo. Como Abraham se rió cuando le dijeron que le había nacido un hijo, de esa risa dubitativa brotó su nombre: Isaac, que en hebreo se escribe “Yishaq” y quiere decir “risa”, pero no una risa cualquiera, sino una risa incrédula. Risa del que sabe y no cree. (111-112).

Así, pues, si bien el significado literal del nombre Isaac es “risa”, no es precisamente una definición festiva, sino ambigua la que describe al personaje. Isaac está muy lejos de la felicidad; su vida se encuentra rodeada por la muerte, la soledad, el desamor, el sinsentido. Vive, en más de una ocasión, la “risa incrédula del que sabe y no cree”: una vivencia irónica que será descrita en el apartado siguiente, partiendo de la idea que se crea del escritor como un individuo que escribe libremente su propia historia.

## 2.2 ENTRE EL JUEGO DE ESPEJOS Y EL SILENCIO DEL ARTE

En términos estructurales la visión irónica de la novela *Isaac* se realiza, más allá de la psicología y el patetismo del personaje (es decir, de los “temas” tratados), bajo las maneras cómo el autor compone su obra, cómo la ordena verbalmente. La desconfiguración de una realidad hipotextual, por lo tanto, no confluye en un negativo, como si fuera un espejo, sino en dos espejos enfrentados: un segundo discurso tan convencional como el subgénero de partida. En el capítulo veinticuatro de la narración, Isaac, después de una decepción amorosa, decide escribir una novela basada en los infortunios, el dolor y la soledad que ha experimentado desde que abandonó Lorca. Titulada *Melancolía en la fiesta*, es escrita mientras estudia literatura en una universidad mexicana. “Estaba herido, pero regresó a la Universidad. Escribió dos capítulos de su novela [...]. El dolor no le neutralizaba la creación. Su amigo Portocarrero lo observó contrito y silencioso y entendió el desastre personal” (53).

Como puede verse, Isaac nutre su escritura en el dolor y en un ambiguo silencio comunicativo: se habla a sí mismo, sin decidirse a hablarle a los demás, pero queriéndolo. Y aunque logra culminar la obra y firmar un contrato con una editorial bogotana, más allá de este resultado, la justificación del texto radica en el intento de encontrar un sentido posible a la vida en medio del sinsentido. La inclusión de un “novela” dentro de una novela —como pasa con *Rayuela*, de Julio Cortázar; con *Cien años de soledad*, de García Márquez, o *En busca del tiempo perdido*, de Proust— sugiere un juego de espejos: un doble proceso de escritura. Así la novela de Garcés se debate entre lo que cuenta su narrador testigo, lo

relatado por el “yo narrador” de Isaac, y en menor medida, la escritura de *Melancolía en la fiesta*; entre la experiencia testimoniada, la experiencia recordada y la imaginada.

La novela se apoya para lo anterior en una estrategia conversacional (la entrevista de Isaac con un amigo de la juventud), contada desde un narrador homodiegético (inmerso en la obra), de tipo paradiegético (que mantiene una relación de “biógrafo”), que no opera como protagonista, sino como narrador implícito. El narrador se convierte en el testigo de las confesiones, aventuras, infortunios y debilidades de Isaac desde que era niño, cuando fue abandonado por su padre y protegido por su madre, para después describir aquellos acontecimientos de su adolescencia, cuando empieza a tener más contacto con su pasión que es la literatura, hasta llegar a ser un hombre más maduro. Al escuchar el relato de la vida de Isaac, el narrador se involucra en la diégesis, pero también se aleja de ésta en el momento que decide escribir de la vida de Isaac. Pasa de ser testigo a “escritor” que da sentido a lo contado: “Como era obvio, nos acompañamos de unas cuantas cervezas. De lo que se dijo en esta larga conversación, solo él y yo podemos dar testimonio” (125)<sup>7</sup>.

Entiéndase por *diégesis*, en palabras de Genette, el universo espacio-temporal en el que transcurre la historia narrada, es decir, el relato puro, original, donde el narrador habla por sí mismo y se encuentra distante del personaje” (Carrasco, s.f: 10-11). En *Isaac*, sin embargo, no estamos ante la fisura tradicional entre narrador y personaje, sino que ambos conviven en el mismo universo narrativo. Es más, el relato que leemos no es sólo la

---

<sup>7</sup> Este narrador tiene relación, por ejemplo, con *Crónica de una muerte anunciada* (1981), de Gabriel García Márquez, que está dentro de la diégesis, pero no es protagonista: narrador en primera persona, testigo de algunos hechos que asume unos años después del suceso, la función de investigador para reconstruir la historia mediante informes, cartas, testimonios diversos y su propia memoria acerca de ciertos hechos.

confesión directa del protagonista, sino la *escritura* o mediación del narrador testigo. Algo similar ocurre con la novela que Isaac escribe en la diégesis, y que, siendo en apariencia un relato autónomo, resulta un “reflejo” de su vida. Doble juego de espejos –*mise en abyme*– en el que se pierde un punto de referencia narrativo único.

Como afirma Díaz & Morales (2005), en “Apostillas literarias”, la “puesta en abismo” nos ofrece un “camino laberíntico con varias puertas en sus costados, a veces podemos perdernos o hallar una salida engañosa [...]. La raíz común de todas las puestas en abismo es la noción de *reflectividad*, esto es que el espacio reflejado mantiene una relación con su reflejo o similitud, semejanza o contraste” (La cursiva es del autor). En otras palabras, la novela de Garcés se refleja a sí misma (la escritura de la escritura de la escritura), disolviendo la autoridad de un escritor único. En su ensayo “La muerte del autor”, Roland Barthes escribe: “Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por una espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original [...]” (3).

A su vez, esto incide en los valores semánticos (no sólo estructurales) de una escritura que llamaremos *especular*. Los espejos están hechos para confirmar la realidad del yo, para aumentarla, desmejorarla o arreglarla. El narrador nos ofrece una visión del personaje, que es la que encontramos en el texto *ordenado* de la lectura; pero, al mismo tiempo, Isaac escribe una novela dentro de la narración principal con fines catárticos y de resistencia. Esta novela, sin embargo, ya no funcionará como una mimesis, puesto que no permite referenciar la realidad de su yo. Así, *Isaac* desacraliza el rasgo principal de las novelas de

formación, esto es, construir o mejorar el ideal de un yo, imponiendo un “formación” deformada.

*Isaac*, con sus degradaciones y distorsiones, se convierte en un simulacro representativo donde el sujeto ha perdido una exaltación romántica, dejando de ser fundamentalmente el elemento sobre el cual recae el acto de la representación. La novela ya no puede incidir en la formación de los individuos, quedando imposibilitada para ser vehículo de individualidades. Es por ello que cuando el personaje se da cuenta de que no ha escrito una novela, sino su propia vida, recaba en una paradoja: intentando construir un orden, tropieza con su propio caos: “Había escrito lo que jamás se había propuesto escribir. Otra mano había escrito por él. Se dijo que un hombre no puede traicionarse así mismo. Pero él lo había hecho. [...] Se sintió burlado, maltratado, estropeado por circunstancias situadas más allá de su límite de tolerancia” (63). Isaac se ve a sí mismo como un infame “delator de su propia infamia”, y al verse en el “espejo” ambiguo de la novela, se hace consciente de su desarraigo y patetismo: “¿Tendrán los espejos alguna finalidad con sus dueños? [...] El espejo nada exige: hay polvo en su superficie [...]” (124).

Esta dialéctica textual, en abismo, especular, meta-narrativa, cuestiona tanto la realidad como la ficción. ¿Qué verdad del espíritu logra entonces transmitir el arte? ¿Puede diferenciar entre lo “real” y lo “ficticio”? Y, ¿qué nivel de ficción será más “verdadero”: el del autor, el del narrador, del protagonista o del lector? Para el filósofo alemán Friedrich Hegel, en *Lecciones sobre estética*, todo “indica que el significado espiritual del arte [...] ha perdido su posición privilegiada. [...] La satisfacción del espíritu que se lograba plenamente en la forma del arte clásico, ya no se dirige al objeto sino al punto de vista que

se ofrece a la inteligencia figurativa. El arte es ahora un asunto del pasado [...]” (Ballén Rodríguez, 2012: 185).

Para Isaac, como para Hegel, el arte ha perdido su trascendencia: no puede garantizar el encuentro con la felicidad o la perfección; no puede revelar la realidad, ni decir otra cosa que la insatisfacción y la deriva de su creador: su propio vacío. La obra no puede decir ni decirnos nada metafísicamente; no puede darnos un sentido original o final, un paradigma de humildad del ser, como la novela de formación que buscaba una enseñanza, un aprendizaje, una realidad educadora, salvadora de la juventud. El mundo de Garcés, en su silencio, irradia un silencio del arte. La muerte de una escritora.

Isaac sintió que su literatura se tornaría, primero, clandestina, y después inútil. Escribiría, si acaso, para guardar. Para dar fe en secreto. Publicar, según sus amigos, sería un suicidio. El escritor puede entender en su interior que es necesario testimoniar el dolor que le estremece el entorno, pero no pasar de allí. Expandir su acto creativo a toda la sociedad sería una posibilidad remota. Es decir, el trabajo literario, aunque escrito, quedaría aplazado, pues, como se sabe, el texto no se realiza sino cuando choca con los ojos del lector. ¿Literatura del silencio, literatura castrada y sin lectores? ¿Sería eso lo que le deparaba el destino a este país? (122-123).

En otras palabras, lo que se dice en el contexto literario de la novela *Isaac* desemboca en el propio ser creador. Existe una negación al lector de activar el ruido que pudiera provocar el artefacto literario. Esto es, se calla el arte, se ignora al lector y se pretende castrar la posibilidad de expresión tanto de la obra como de su artista, si bien su propia castración –su aplazamiento– es a su vez una forma desesperanzada de

comunicación. De aquí que se posibilite el nacimiento de lo que podríamos denominar “el antihéroe natural”, distanciado del héroe tradicional, pues no se va a materializar en la memoria colectiva de los hombres, y por lo tanto, no se convertirá en fundador de una estirpe o de una pedagogía espiritual. Sólo se propone una lucha por la vida y por los acontecimientos de la realidad, que lo lleva a aniquilar los campos de batalla “heroicos” para enfocarse en su lucha interna e individual. “La lucha no es física, no es el cuerpo desgarrado por las lanzas en el campo de batalla; son las luchas internas que hacen jirones su ser. La fuerza del héroe de la novela no reside en la tensión de sus músculos; su fuerza es interior, es su espíritu que se desgarran en la pugna por la diferencia. El héroe novelesco no necesita del peplo y de la espada, lo identifica su visión del mundo” (2006:62). Esto se evidencia muy bien en las primeras páginas de la novela de Garcés, cuando el narrador nos cuenta a qué tipo de personaje va a aludir: “hay en él luces y sombras. Caídas y levantadas. Dureza y de pronto algún haz de buena suerte. Cobardías, obsesiones y ningún heroísmo, si no se entiende heroísmo el solo hecho de mantenerse vivo” (1). Isaac vive derrotado, no por otro sino por sí mismo: vive una lucha constante entre lo que es él y el absurdo de la vida.

El miedo se convierte en su principal obsesión, en su refugio: “cuando adolescente, después de la masacre de Lorca, empezó a experimentar el miedo a dormir. ¿Y si no despertaba jamás? Miedo de tirarse a una cama y dejar de sentir. Quedar allí, volteado, muerto. Porque para él, dormir es estar muerto. Sin embargo, hay más, el dormir solo es la punta del iceberg, pues soñar se convierte para Isaac en terreno reducido del que podría no retornar. Si dormía, soñaba. Si soñaba sufría” (105-106). Se crea una incertidumbre existencial, una duda por la vida e incluso la posibilidad de morir como

única salida del desconsuelo. De ahí que el personaje protagonista opte por evadir sus temores y situaciones, tomando como herramienta de lucha una botella de alcohol y muchas mujeres, lo que resulta ser arma de doble filo, pues al el antihéroe natural entre nuevamente en círculo vicioso de la lucha contra sí, del rebajamiento de una pedagogía, “muriéndose por saber y después sufriendo por haber sabido” (108). Todo esfuerzo realizado no desemboca en el mundo exterior, sino en una interioridad que no puede ser del todo comunicada o erigida en una didáctica emocional: “sufrimiento y silencio poblaban sus días y sus noches [...] [Isaac] era tenaz para la vida pero cobarde para leer el dolor ajeno, porque lo hacía propio” (19).

## CONCLUSIONES

Abordamos en esta investigación las relaciones intertextuales presentes en la reactualización irónica de la novela de formación europea llevada a cabo por José Luis Garcés con su obra *Isaac* (2000). Apelamos a la configuración e historia del subgénero de la *Bildungsroman*, transformado en referente principal para degradar la concepción y/o definición que se tiene del mismo, posibilitando una confrontación entre las ideologías ilustradas y el absurdo contemporáneo, entre los contextos europeos y las conflictivas democracias latinoamericanas. El escritor sinuano trabaja tanto con los tópicos educativos románticos, que parten de la formación emocional y académica del protagonista, como con los contextos de violencia latinoamericanos, poniéndolos en situación, creando una actualización narrativa que, partiendo de hipotextos como *Emilio o de la educación*, de Rousseau, el *Wilhelm Meister*, de Goethe, o *Cosme*, de Fuenmayor, entre otros, cuestiona los ideales de representación de la realidad.

Al proyectar en la literatura su propia vida, sus miedos, temores y fracasos, el protagonista epónimo desemboca en un paradójico silencio: el contradictorio y desencantado silencio de la escritura, que tiene sus antecedentes en la “muerte del arte” hegeliana. Si bien es cierto que lo que se esperaba de las novelas de formación era un contacto con el lector, una enseñanza, el arte moderno se vacía de referentes trascendentes, encontrándose con la inutilidad o el sinsentido de la creación artística. De ahí que hayamos encontrado en la propuesta narrativa de Garcés la visión irónica de un romanticismo superficial, absurdo, “antiético”. Aspira nuestro trabajo, en este sentido, a aportar insumos

para la aproximación histórica, modernizada y degradada del *Bildungsroman* o novela de formación europea y sus interpelaciones en la literatura colombiana.

## BIBLIOGRAFIA

Asunción Silva, J. (1925). *De Sobremesa*.

Ayuso, Ana. (2003). *El oficio de escritor*. Madrid: Suma de Letras.

Bajtín Mijaíl, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus.

\_\_\_\_\_. (1982). *Estética de la creación verbal*. Siglo veintiuno editores, s.a. de C.V

Ballén Rodríguez, J.S. (2012). *Sobre la muerte del arte en las lecciones de estética de Hegel*. Universitas Philosophica. Bogotá, Colombia – ISSN 0120-5323

Barthes, R. (1968). *La muerte del autor*.

Benjamín, W. (1982) *Discursos interrumpidos en la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama, Barcelona

Bravo V, (1997). *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Bohórquez, Douglas. (2005-2006). *Novela de formación y formación de la novela en los inicios del siglo XX en Venezuela*. Cuadernos del Cilha. n° 7/8. En: [http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/1106/bohorquezcilha78.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1106/bohorquezcilha78.pdf).

Carles Melich, J. (1998). *La disolución del sujeto en las novelas de deformación*. Universitat autònoma de Barcelona. ARS BREVIS. En: <http://www.raco.cat/index.php/arsbrevis/article/viewFile/93729/142240>.

Cros, Edmond. (1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid. Editorial Gredos. 309 p.

Chejov, Antón. *Consejos a un escritor*. Madrid. Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuenteja.

Camus, Albert. (1981). *El mito de Sísifo*. Editorial Losada Buenos Aires. El Libro de Bolsillo. Alianza Editorial Madrid.

Cardona Zuluaga, P. (2006). *Del héroe mítico, al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción*. Revista Universidad EAFIT .Vol. 42. No. 144. En: <http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/revista-universidad-eafit/.../693>.

Dickens, Charles. (1860). *Grandes Esperanzas*.

Fernández Vásquez, J.S. (2002). *La novela de formación una aproximación a la ideología colonial*. Alcalá: universidad de Alcalá. Servicio de publicaciones.

Félix Fuenmayor, J. (1979). *Cosme*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

Genette, Gerard. (1962). *Palimpsestos: la Literatura en segundo grado*. Editions du Seuil. Taurus. Traducción de Celia Fernández prieto.

Garcés González, J.L. (2008). *Literatura en el Caribe colombiano: señales de un proceso vols. I-II*. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid El URL. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/licaribe.html>.

\_\_\_\_\_. (1998). *Crónicas para intentar una historia*.

George, L. (1916). *Teoría de la novela*. México. Editorial Grijalbo. 420 p.

Gilman, Claudia. (2003). *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo veintiuno Editores argentina s.a.

Giraldo, L. M. (2000). *Ciudades escritas: literatura y ciudad en narrativa colombiana*. Bogotá: convenio Andrés Bello.

González Vargas, S.A. *Novela negra: tradición, transición y variaciones*. Departamento de humanidades letras. Universidad central. pp. 1-8.

Gutiérrez Girardot, R. (1983). *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. Montesinos, Barcelona. Colección Tierra Firme.

Gutiérrez Mavesoy, A. (2011). *José Luis Garcés González, escritor universal del sinú*. Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica. N°13.

Hans Jauss, R, (2005). *La Estética de la Recepción (I) El cambio de paradigma*. Segunda conferencia.

- Imízcoz Beúnza, T. (1999). *De la "nivola" de Unamuno a la metanovela del último cuarto del siglo XX*. Universidad de Navarra
- Jiménez Panesso, D. (1994). *Fin de siglo decadencia y modernidad*. Bogotá: Instituto colombiano de cultura.
- Joyce, James. (1995). *Retrato del Artista Adolescente*. Barcelona. RBA Editores, S.A.
- Jacobo Rousseau, J. (2000). *Emilio o la educación*. Editado por elaleph.com. En: <http://escritoriocentros.educ.ar/datos/recursos/libros/emilio.pdf>.
- Kristeva, J. (1997). *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*. En Navarro, Desiderio (selecc. y trad.). Intertextualité, La Habana: UNEAC, Casa de las Américas.
- Lotman, Y. M. (1970). *Estructura del texto artístico*. Madrid: colección fundamento 58: ediciones ISTMO.
- Ortiz, L. (1997). *La novela colombiana hacia finales del siglo veinte: una aproximación a la historia*. *Worlds of Change Latin American and Iberian literature*.
- Palacios M, Safford f, (2002). *Colombia país fragmentado sociedad dividida, su historia*. Bogotá – Colombia: Editorial norma S.A.
- Proust, Marcel. (1999). *En busca del tiempo perdido Por el camino de Swann*. Madrid: El Mundo.
- Ricoeur, P. (1986). *Del texto a la acción: Ensayos de hermenéutica II*. Fondo de cultura económica. Argentina.

Rodríguez, Peña, A. *Novela colombina entre 1990-2005: un enfoque desde el género negro*. Departamento de humanidades letras. Universidad central. pp. 1-4.

Rougemont, Denis. (2001). *Amor y occidente*. México.

Santos, E. (2006). *Cosme o el ocaso de los hombres: aproximación a la novela de José Félix Fuenmayor*. Barranquilla. Casa de Asterion, revista trimestral de estudios literarios.

Salmerón, M. (2002). *La novela de formación y peripecia*. Madrid. A. machado libros literatura y debate crítico.

Said, Edward. (1996). *Representaciones del intelectual*. Paidós estudio.

Tedio, Guillermo. (2010). *El arte narrativa de José Luis Garcés González*. La Casa De Asterión. Revista trimestral de estudios literarios volumen XI-número 41. En: <http://casadeasterion.homestead.com/v11n41arte.html>.

\_\_\_\_\_. (2004). *La pedagogía del fracaso en Cosme, novela de José Félix Fuenmayor*. La Casa De Asterión. Revista trimestral de estudios literarios Volumen V- Número 17. En: <http://casadeasterion.homestead.com/v5n17cosme.html>.

Vargas Llosa, M. (1975). *La Orgia Perpetua: Flaubert y Madame Bobary*.

Wolfgang Goethe, J. (1795). *Los Años de Aprendizaje de Wilhelm Meisters*.