

LA FIGURACIÓN MELANCÓLICA DE LA COMUNIDAD EN *EL TOQUE DE DIANA**

Simón Henao Jaramillo
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Recibido: 08/01/2013. Aprobado: 25/02/2013

Resumen: este trabajo indaga sobre la figuración de la comunidad en la novela *El toque de Diana*, que hace parte de la trilogía *Femina suite* del escritor colombiano R. H. Moreno-Durán. En la búsqueda de distanciarse de los decursos instaurados por la hegemonía del realismo mágico, la narrativa de Moreno-Durán configura una modalidad de la experiencia de la subjetividad relacionada más con el desencanto que con la utopía. Esto desencadena formas de ficcionalizar las relaciones entre los sujetos propias de dicha experiencia. Una de estas formas corresponde a lo que en este trabajo ha sido nombrado como la “comunidad melancólica”.

Palabras clave: literatura colombiana, siglo XX, R. H. Moreno-Durán, comunidad, melancolía

THE MELANCHOLIC FIGURATION OF COMMUNITY IN *EL TOQUE DE DIANA*

Abstract: this paper investigates the community configuration in the novel *El toque de Diana*, which is part of the *Femina suite* trilogy by Colombian writer R. H. Moreno-Durán. Seeking to take distance from the ways established by the hegemony of magic realism, Moreno Durán's narrative set a mode of subjectivity experience related more to the disenchantment than to utopia. This triggers the ways to fictionalize relationships between subjects pertaining to such an experience. One of these forms corresponds to what has been named as the “melancholic community” in this paper.

Key words: Colombian literature, 21st century, R. H. Moreno-Durán, community, melancholy

* Este artículo se deriva de la tesis “Figuraciones de la comunidad en la obra de R. H. Moreno-Durán”, defendida y aprobada el 18 de diciembre del 2012 para optar al título de magíster en literatura española y latinoamericana de la Universidad de Buenos Aires, Argentina.

¿Neurastenia? ¿Depresión? ¿Simple spleen militar? La verdad es que tras el prolongado periodo de cama de Augusto Jota no logró escapar del artero dictamen de su mujer que, ya fuera porque estaba harta de sus baladronadas, ya porque quería curarse en salud, ya para abrirle campo a una coartada futura, cara al divorcio, y dejar sus manos libres para lo que viniera, añadió una nueva enfermedad al vasto repertorio que desde el primer día no cesaba de diagnosticarle. Esta vez el pronóstico fue una sutil y bien elaborada demencia maloncholica, ni más, ni menos, mientras el Mayor desvariaba, según el parecer de los vecinos, ella se entregaba en secreto, según él, al gozoso arte de confrontar caderas, isócronamente hablando, con su fornicateur de turno.

R. H. Moreno-Durán, *El toque de Diana*

1. La violencia y la melancolía

Uno de los tópicos de mayor impronta en la narrativa colombiana de fin del siglo XX es la violencia.¹ La situación de permanente violencia, que ha

1 En la historiografía colombiana se conoce como periodo de la Violencia, en mayúscula, “pues así escrito, el vocablo se refiere a una serie de procesos provinciales y locales sucedidos en un periodo que abarca de 1946 a 1964” (Palacios y Safford, 2002: 632) en que tuvo lugar la violencia partidaria. Este periodo de la Violencia dio pie a una importante producción narrativa. En una primera instancia, la ficcionalización de la Violencia tomó los acontecimientos como hechos históricos y los recreó, siguiendo el rumbo de la violencia a través de sus muertos, sus víctimas y sus victimarios. Novelas como *Los olvidados*, de Alberto Lara (1949); *El cristo de espaldas*, de Eduardo Caballero Calderón (1952); *El día del odio*, de José Osorio Lizarazo (1952); *El gran Burundún-Burundá ha muerto*, de Jorge Zalamea (1952); *Viento seco*, de Daniel Caicedo (1953); o *Sin tierra para morir*, de Eduardo Santa (1953) se inscriben en esta narrativa. Pero, como señala Augusto Escobar, a medida que la violencia fue tomando matices distintos al azul y rojo de los partidos en pugna, “los escritores [fueron] comprendiendo que el objetivo no [eran] los muertos sino los vivos, que no [eran] las muchas formas de generar la muerte (tanatomanía), sino el pánico que consume a las víctimas” (Escobar, 1996). Con el cambio de objetivo de estas “novelas de la Violencia”, se genera una segunda instancia de ficcionalización en la que los estereotipos, el anecdotismo y los maniqueísmos se van dejando de lado y la narrativa se vuelve más crítica de los hechos, generando una nueva opción estética y una nueva manera de aprehender la realidad. Así, surgen novelas en donde el interés no está tanto puesto en lo narrado, sino en la manera de narrar: *La mala hora*, de Gabriel García Márquez (1960); *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio (1962); *Bajo Cauca*, de Arturo Echeverri Mejía (1964); o *El día señalado*, de Manuel Mejía Vallejo (1964). La historiografía de la Violencia en Colombia tiene infinidad de aproximaciones. Remito acá a los libros de Darío Acevedo (1995) y de Alberto Bermúdez (1995). Para los estudios sobre literatura en el periodo de la Violencia, remito al artículo de Luis Marino Troncoso: “De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960” (1987) y al ya citado de Augusto Escobar (1996).

Así como cambió la ficcionalización del periodo de la Violencia, la realidad colombiana también ha sufrido, literalmente, distintos cambios respecto de la violencia que la determina. Con el fin del periodo de la Violencia y el surgimiento del Frente Nacional, se incrementó la lucha de guerrillas durante la década de los setenta; en los ochenta, sumados a esta lucha, salieron a la luz el conflicto del narcotráfico, el problema del paramilitarismo, la “limpieza social”, entre otros. En definitiva, la violencia, en Colombia, no es exclusiva de la Violencia. Es, por decirlo de alguna manera, el continuo determinante de una realidad social en extremo

cooptado la historia de un país, donde dar la muerte y recibirla han dejado de ser acontecimientos para convertirse en meros actos rutinarios, ha hecho que el desarrollo de procesos identitarios simbólicos y colectivos se encuentre fuertemente condicionado por ella. No es fácil encontrar una obra literaria publicada en Colombia en los últimos veinte, treinta años que no contenga, bien sea como hilo conductor, como trasfondo o como asunto marginal, algún evento relacionado con la violencia que vive el país. La obra de Oscar Collazos, Darío Jaramillo Agudelo, Roberto Burgos Cantor, Ramón Illán Bacca, Luis Fayad y Fernando Cruz Kronfly, entre muchas más, tiene, cada una a su manera, alguna relación con ella.

Sin embargo, hablar de una presencia de *lo melancólico* en la sociedad colombiana, producto de la constante experiencia de la muerte y del duelo que esta conlleva, no debería, por mero desplazamiento de sentido, implicar que las coordenadas simbólicas y la proyección de significados con que esa sociedad es representada se encuentren también y a la vez connotadas por una rígida caracterización melancólica. Es decir, que el ejercicio —realizado por buena parte de la crítica literaria— de incorporar las caracterizaciones más clásicas de *lo melancólico* en el estudio crítico de una u otra obra podría desplazarse hacia el intento de asir el sentido que una obra proyecta al universo de relaciones con el que los unos y los otros, sujetos dinámicos e individuos en relación, se constituyen como subjetividades en una sociedad.

Al reconocer sus efectos en la sociedad y en sus espacios simbólicos, se ha pensado, se ha sugerido, se ha dicho, malinterpretando la terminología freudiana, que el arte colombiano, particularmente la literatura, muestra un “estado permanente de melancolía” (Jaramillo, 2007: 319). Se ha dicho esto, suponemos, porque al incorporar la categoría de melancolía al campo de la interpretación del arte y de la literatura, se comete el error —muchas veces inocentemente, pero otras tantas de manera sesgada e intencional— de pretender verter la categorización freudiana de la melancolía de forma directa y veraz, como si esta —extraída de su más clásica exposición en el ensayo “Duelo y melancolía”— se tratara de una categoría estética o de una categoría vertible al campo estético.²

compleja, “constante histórica que ha sido decisiva tanto en la formación y construcción de la ciudad como en la representación de las fracturas en la identidad nacional” (Giraldo, 2008a: 423). Para profundizar sobre la violencia y la literatura en Colombia, remito al trabajo de Luz Méry Giraldo (2008b) y al dossier preparado por Jeffrey Cedeño y Maite Villoria para la *Revista Iberoamericana* (2008) sobre la violencia y los diferentes aspectos que esta tiene en la cultura y la sociedad colombiana.

- 2 Otros trabajos, sobre diversas literaturas, han evitado estos deslices. Véase por ejemplo el que realiza Premat (2002) y también el ya clásico estudio de Kristeva (1997).

A lo largo de este artículo no se pretende incorporar las caracterizaciones de *lo melancólico* en el estudio crítico de una u otra obra —ejercicio que, de por sí, bastaría con solo pensarlo para caer de antemano en el agotamiento—, sino de intentar asir el sentido que una obra literaria brinda al universo de relaciones con el que los unos y los otros se constituyen como subjetividades en una sociedad. Esto implica, a su vez, que el interés se desplace del campo “terapéutico” —que es, tal vez, el error más grave de, entre otros críticos, Jaramillo Morales— que incorpora la literatura dentro de un “campo simbólico sanador” (Jaramillo, 2007: 323) hacia un campo que ve en la literatura un dispositivo con el cual se potencian los significados sociales y cuya aproximación al concepto de ‘melancolía’ encuentra una justificación, en tanto entiende esta categoría como una forma de la relación entre la constitución de subjetividades (la sujeción) y la comunidad.

2. La disposición melancólica

De las novelas de Moreno-Durán, quizás sea *El toque de Diana* ([1981] 2002) —novela que toma el universo castrense para hablar de la violencia no solo como un escenario de trasfondo, sino como un dispositivo que crea las posibilidades de relación de los personajes— la que mejor se preste para ser analizada desde esta perspectiva. En ella podemos percibir el desplazamiento provocado por el origen mismo del problema al que nos enfrentamos. Allí, en la novela, no estamos ante la pregunta —válida, en todo caso, pero a nuestro entender inasible— de “¿cómo acercarse y escribir la escena de la devastación social? ¿Cómo dejar constancia y testimonio de un sufrimiento cuya lógica es ciertamente perversa, pero no enteramente evidente? Y, ¿qué hacer cuando los géneros discursivos disponibles, los proyectos poéticos socialmente aceptados, no solo no dan cuenta del sufrimiento, sino que son cómplices del poder? ¿Cómo inscribir entonces las voces silenciadas por el reino del terror?” (Ortega, 2008: 361). Esta pregunta, que propone Francisco Ortega cuando aborda la problemática de las representaciones de la violencia en la literatura colombiana, puesta en relación con *El toque de Diana*, lleva a generar un desvío y a plantearse, en su lugar, ante la pregunta sobre cuál es el papel que tiene la melancolía en la forma en que se producen las relaciones y vínculos que hacen posible la comunidad y que se encuentran figurados en la novela de Moreno-Durán.

Una manera sencilla de expresar ese papel de la melancolía sería arriesgando la hipótesis que habla de esas relaciones entre los unos y los otros que figuran en la obra de R. H. Moreno-Durán como de *relaciones melancólicas*. Es decir, que en esta narrativa no serían melancólicas las caracterizaciones de los personajes, sino que lo melancólico estaría en el espacio dinámico en el que se dan las relaciones *entre* los personajes caracterizados en la obra de Moreno-Durán. Pero expresarlo

así, con ese sintagma (*relaciones melancólicas*), conduciría a una simplificación en extremo dudosa: ¿puede ser melancólico algo que solo se encuentra en el terreno de la figuración? Esta pregunta es la que lleva a pensar la figuración de la comunidad en relación con lo melancólico en términos ya no de entidades psíquicas caracterizadas bajo los rasgos de lo melancólico, sino de la figuración de la comunidad dada a partir de una *disposición melancólica*.³

Recordemos que *El toque de Diana* es la segunda novela de la trilogía *Femina suite*, y quizás sea, entre ellas, la más simple. Está compuesta por la alternancia de dos formas narrativas. Una es la suma de diferentes voces, ofrecida a través de un repaso intermitente entre fragmentos alternados de *La monja alférez* de Thomas de Quincey y la observación de una reproducción del cuadro de Van Eyck *La boda de los Arnolfini*. Allí se muestra al mayor Augusto Jota Aranda tumbado en su cama, leyendo, con una mano que cuelga del borde mientras consiente a su perro Matallana, indagando en su memoria, espionando a través de la ventana la figura femenina de Diana, una vecina que sale diariamente al balcón a extender la ropa. Esta figura de Diana es dotada, a lo largo de la novela, de un hábito exageradamente idealizado por el mayor Augusto Jota, una suerte de agente externo que irrumpie en los espacios codificados con una ruptura crítica y una promesa —quizá— liberadora: “Día a día Augusto Jota penetraba más en la convicción de que Diana era la clave de su liberación inminente y que con ella arrasaría el campo enemigo y pasaría a cuchillo a todos los que lo habían postrado” (Moreno-Durán, 2002 [1981]:394). En contraste con la idealización de Diana, aparece una condición de la realidad sensorial con la que el Mayor debe enfrentarse. En la misma página donde Diana aparece *fantasmáticamente* idealizada, la mujer del Mayor, Catalina Asensi, empieza a ser nombrada “Dragoneante Bagre”, puesto que su aliento matutino es “parecido, entre muchos otros aromas, al del pescado hediondo” (Moreno-Durán, 2002 [1981]:394).

La otra forma narrativa con la que alterna (esta primera) es un diálogo entre Catalina Asensi, esposa del mayor Augusto Jota, con su amante Juvenal, en el que comentan los raros comportamientos del Mayor, quien, sospechoso de haber participado en un soborno, es destinado a un puesto de combate en la zona guerrillera del sur del departamento del Tolima: “Cerca de ciento treinta millones se habían esfumado como por arte de magia y nadie sabía ni mu ni cómo ni a partir de cuán-

3 La disposición melancólica estaría ya no relacionada con la huella psíquica de un caso individual en el que se experimenta la pérdida y en el que se da, según señala Peter Sloterdijk (2003: 153), un empobrecimiento del mundo interior *colectivo* por causa de la privación de aquello que *anima* dicho mundo interior. De ahí que el desplazamiento se haya dado hacia el interés por ver cómo una comunidad soporta y conlleva la crisis de ese mundo interior colectivo con relación a la fuerza exterior y a la tensión interna que produce la violencia sobre ella. Sobre la idea de disposición melancólica y su relación con el espacio tanatológico en el pensamiento de Peter Sloterdijk, véase al artículo de Adolfo Vásquez Rocca (2008).

do, qué lío tan madre: enjuiciamiento público, convocatoria urgente en la comisión respectiva del Congreso, histeria democrática del presidente, automática cesación en los cargos hasta que se instruyera el sumario y todo lo demás, incluyendo una rápida limpieza administrativa, pero de los millones nada” (Moreno-Durán, 2002 [1981]: 347). Puesto a elegir, el Mayor prefiere ser retirado del servicio militar y recluírse voluntariamente en su habitación, donde el reflejo de un espejo pone el espacio en abismo y donde permanece por nueve meses en cama. Allí se dedica a leer, a recordar y a mirar por la ventana: “El credo diario se repite y el Mayor se ve perseguido, atrapado, hundido en los médanos de su memoria: ¿cuántas veces al día —y cuántos días— ha sopesado los móviles de su desgracia?” (Moreno-Durán, 2002 [1981]: 345). Su esposa, lectora entre otras cosas de obras como *Justine* o *Les onze mille verges* y de la novela *Juego de damas* “donde creía reconocer a algunas de sus amigas” (Moreno-Durán, 2002 [1981]: 441), en un principio lo cuida, como si se tratara de un enfermo. Pero con el paso de los meses, Catalina se harta de la desidia del Mayor y comienza a reprocharle su actitud y su falta de consideración hacia ella, que se ha dedicado a tratar de sostener una boutique cada vez más cercana a la quiebra. Cuando Catalina descubre que el Mayor ha embarazado a Diana, decide irse de la casa, abandonándolo a su suerte.

Lo melancólico en *El toque de Diana* no estaría en aquello que se descubre y se justifica, en aquello que se verifica directamente compaginando las caracterizaciones psíquicas de lo melancólico con las caracterizaciones de uno u otro personaje —error, por cierto, en el que los propios personajes que circundan la reclusión voluntaria del Mayor caen una y otra vez, como si se tratara de pistas falsas:

¿Neurastenia? ¿Depresión? ¿Simple spleen militar? La verdad es que tras el prolongado periodo de cama de Augusto Jota no logró escapar del artero dictamen de su mujer que, ya fuera porque estaba harta de sus baladronadas, ya porque quería curarse en salud, ya para abrirle campo a una coartada futura, cara al divorcio, y dejar sus manos libres para lo que viniera, añadió una nueva enfermedad al vasto repertorio que desde el primer día no cesaba de diagnosticarle. Esta vez el pronóstico fue una sutil y bien elaborada *dementia maloncholica*, ni más, ni menos [...] (Moreno-Durán, 2002 [1981]: 499)

Más bien, lo melancólico, como disposición, estaría en aquello que, precisamente, no es verificable, puesto que no está dado en la caracterización sino que se encuentra (se da, se va *dando*) en la dimensión inaprehensible de las relaciones con las cuales los sujetos —caracterizados, sí y desde luego, pero a través de estrategias narrativas, esto es, artísticas, artificiosos— se relacionan los unos con los otros,⁴ en

4 Estas caracterizaciones, que se presentan las más de las veces como recurso irónico, paródico y caricaturesco de lo que podríamos llamar la idiosincracia de la clase media y alta bogotana a la que pertenecen los personajes de la novela, tienen como elemento particular la desarticulación de sus propias condiciones, es

aquella dimensión dinámica que se constituye como comunidad. Es en esa dimensión dinámica de las relaciones donde se hace visible la disposición melancólica con que se compone la novela de Moreno-Durán. Esa disposición melancólica no tiene una causa; no existen unos hechos verificables que conduzcan hacia la disposición melancólica. En otras palabras, la disposición melancólica no es un evento narrativo, así como *El toque de Diana* no es, tampoco, un recuento de hechos que justifique el comportamiento psíquico de sus personajes. En ese sentido, la novela es ella misma su causa y su efecto: su escritura. No hay argumento, no hay anécdota ni relato en la novela que conduzca a (que revele) la disposición melancólica. Casi, podríamos arriesgar, que no hay pruebas de ella.

Sin embargo, si tuviéramos que mencionar el aspecto de mayor resonancia de la disposición melancólica, aquello que la hace visible y por lo cual nos planteamos que existe como figuración de la comunidad en la novela de Moreno-Durán, diríamos que es la sospecha (permanente, constante) de que cada uno de los sujetos que participan de esa disposición melancólica está conducido por la experiencia radical que supone, a la manera trascendente de Levinas, la absoluta otredad del prójimo. El prójimo, aquello que es lo cercano al sujeto, aquello que lo limita, que lo *sujeta*, es, en la naturaleza de la disposición melancólica presente en *El toque de Diana*, un *totalmente Otro*. Esto significa que la experiencia de la comunidad, tal y como se encuentra figurada en la novela, se presenta, desde su misma configuración formal, agrietada, resquebrajada en su eje dinámico que es el *ser-con*. Si la relación de Augusto Jota con su esposa es una relación, por decirlo en sentido coloquial, complicada, la relación de ellos dos con su hija Eugenia, a quien le dan el sobrenombre de “el Obelisco” —“Pobre Eugenia, tan alargada, jodida y ojerosa estaba que parecía condenada a penar por punta y punta [...]” (Moreno-Durán, 2002 [1981]: 420)—, es una relación, en tanto lo afectivo, resquebrajada desde la propia lógica desinteresada de los afectos con los cuales, en términos tradicionales, se configura y se instaura una relación familiar. La imagen de Eugenia, “pieza codiciada por intrépidos saltadores” (Moreno-Durán, 2002 [1981]: 417), está privilegiada en tanto materialidad intercambiable, artículo de cambio que es entregado (ofrecido) en matrimonio al coronel Peñafiel a cambio de favores milico-políticos (que, dicho sea de paso,

decir, la desestereotipación de sus estereotipos. En este sentido, el recurso de los sobrenombres, a partir de los cuales los personajes se caracterizan (se caricaturizan) los unos a los otros, permite ver de qué manera esta operación de desestereotipación de los estereotipos es una constante en la narrativa de Moreno-Durán (Henaio-Jaramillo, 2011). Para ver los procedimientos con los cuales en la narrativa de Moreno-Durán se particularizan las clases sociales, refiero al artículo de Marco Palacios (2005) donde estudia la verosimilitud histórica de la representación de la clase alta bogotana en la novela *Los felinos del canciller* (1987), así como al artículo de Gutiérrez Girardot (2005) en el que señala cómo Moreno-Durán descubre el “carácter de simulacro” de la aristocracia bogotana.

nunca se cumplen) y argumentando “asuntos de solidaridad (antaño Peñafiel fue mi conmitón y anduvo conmigo en la hacienda), viejos favores, precedentes ilustres —¿acaso Jefté no sacrificó a su hija para obtener una victoria sobre los amonitas?— y, en fin, razones de esas que ni el Bagre ni el Obelisco entendieron del todo, pues son, antes que nada auténticas e intransferibles razones de hombre” (Moreno-Durán, 2002 [1981]: 418). De esta manera, la órbita de las relaciones familiares hace parte de esa lógica del capital en la que se disuelven y desarticulan las afectividades de los vínculos sociales y se anudan a diferentes tipos de las relaciones de intercambio. Así lo expresa, de manera directa, Catalina Asensi en conversación con su amante Juvenal: “Lo que pasa es que hoy en día y tal como están las cosas el amor, sin dinero de por medio, es un poco complicado” (Moreno-Durán, 2002 [1981]: 356).

Si *El toque de Diana*, en términos generales, da cuenta, narrando, de la imposibilidad de la experiencia del ser-con (la imposibilidad del ser-con de los individuos con su fuente de trabajo, con las instituciones —militares, religiosas, judiciales, familiares—, con sus cónyuges, con sus hijos, con la misma espacialidad y materialidad con la que comprometen las relaciones afectivas —la casa, la habitación, la cocina, etc.—), tenemos que aceptar que en ella, en la novela, la comunidad es también un imposible, un fracaso, si se quiere.

3. La comunidad melancólica

Es del imposible de la comunidad, de su fracasar —que se encuentra en la naturaleza de la disposición melancólica—, de donde proviene la noción de *comunidad melancólica*. Esposito, en su artículo “Melancolía y comunidad”, habla del carácter “originariamente melancólico, dividido, fracturado, de la misma comunidad”, y se refiere a la melancolía no como algo que la comunidad contiene, entre otras cosas, otras actitudes, otros movimientos, otras posibilidades, sino como algo “en lo cual ella misma está contenida y determinada o, más precisamente, decidida: algo que corta y separa a la comunidad respecto a sí misma” (Esposito, 2009b: 47). En esa rajadura, en ese cortarse a sí misma, la comunidad contiene su propio fracaso, su imposible; ella es la realización de ese imposible que ella es. Al no ser posible, se hace necesaria: “En tanto imposible, la comunidad nos es necesaria, es nuestro *munus*, en el preciso sentido de que somos responsables de ella” (Esposito, 2007:95). Así, la comunidad melancólica que figura en *El toque de Diana* contiene el movimiento, la dinámica, de esa imposibilidad que hace necesaria la comunidad. Como expresión narrativa de la comunidad melancólica, en *El toque de Diana* el movimiento que hace la comunidad, siempre dinámica, es un movimiento hacia sí misma, hacia su propio encierro. Este movimiento de inmanencia por el cual, paradójicamente, se libera de su inmanencia es el que hace de *El toque de Diana* una novela que se sale

de sí misma. La novela —con sus personajes que, más que personajes, aparecen como *puntos de singularidad*⁵ en su disposición melancólica se vierte sobre sí, llevando al límite la “lógica de la inmanencia”. Con ello, me refiero a la categoría que plantea Jean-Luc Nancy como aquella lógica que se relaciona con la significación de lo existente en sí mismo, como un absoluto, una totalidad y que conlleva la pretensión de comprenderlo todo desde una unidad de sentido que no deja restos, que no deja lugar para lo radicalmente otro (Nancy, 2001: 16). Esta lógica está expresada en la novela, metafóricamente, a partir del recurso (barroco) de la especularidad. En la habitación donde se recluye el mayor Augusto Jota, la presencia de un amplio espejo produce, como ha de suponerse, una ambientación doble. Este espejo sirve de dispositivo para dar cuenta del volcarse sobre sí mismo de la comunidad melancólica. Hacia el final de la novela, Catalina Asensi, en uno de sus ingresos a la habitación,

observa cómo el Mayor, sin advertir su presencia en la alcoba y con un cigarrillo a punto de incinerarse impunemente entre sus labios, impertérrito, se queda mirando al frente, al espejo, abstraído durante un buen rato. ¿Qué pasa? Al mismo tiempo que Augusto Jota descubre movimiento de gente en la casa de Diana, cree hallar por fin el significado de esa extraña atracción que desde hace mucho siente por el cuadro que está a sus espaldas y que ahora, rutilante y expresivo como una declaración de guerra, se le revela en su totalidad. ¿Qué miras?, la mujer sopesa el riesgo de su intervención pero aún así se aventura en la pregunta, ¿te encuentras bien? Miro lo que tengo a mis espaldas, más solemne que un mariscal de campo el Mayor mantiene la vista clavada en el punto que ha elegido en tanto que su sonrisa le brinda un aura casi espectral. ¿A tus espaldas?, cautelosa, el Bagre mira el cuadro que pende de la cabecera del castrense y, siguiendo la dirección trazada por el juego óptico de su marido, lo descubre plenamente reflejado en la luna abierta del espejo de la pared de enfrente. No obstante su descubrimiento, sin entender del todo lo que el Mayor quiere decir, la mujer tose e insiste, ¿qué es lo que tienes a tus espaldas? El desagravio, suspira lacónicamente Augusto Jota y procede a levantarse ante el asombro del cónyuge infelices, advirtiendo de paso cómo las figuras del cuadro cobran vida. (Moreno-Durán, 2002 [1981]: 515)

Al llegar al límite de la lógica de la inmanencia, la novela se sale de sí, esto es, se inoperativiza, se desobra. Se funde, diríamos, en su éxtasis. En la comunidad melancólica y su figuración en la novela de Moreno-Durán, la búsqueda de la comunidad no es la búsqueda de su fuente sino la búsqueda de una temporalidad extasiada, de un suceder fuera de sí. De ahí que podamos afirmar que la temporalidad en la que está dada la novela, el futuro, es la temporalidad de la incertidumbre. Lo tempo-

5 “¿Personajes? Sí, están en actitud de personajes, hombres, mujeres, sombras y, sin embargo, son *puntos de singularidad*, inmóviles, aunque el trayecto de un movimiento en un espacio enrarecido, en ese sentido de que en él no puede suceder casi nada, se traza de unos a otros, trayecto múltiple por el que, fijos, no cesan de cambiarse, e idénticos, de cambiar” (Blanchot, 1976: 104).

ral en *El toque de Diana* genera la tensión entre un pasado perdido y un presente inexistente. Perdido el pasado (la gloria militar, el carácter fuerte, la lengua y el amor), ausente el presente, todo alrededor de los personajes es ruptura. Empezando por ellos mismos, personajes narrados como sujetos en experiencia de esa ruptura temporal. No hay puente en el devenir histórico: a *El toque de Diana* y su comunidad melancólica pareciera calzarle como anillo al dedo la simple y perturbadora sentencia de Mallarmé: “[...] no existe presente, no— un presente no existe [...]” (Mallarmé, citado por Blanchot, 2002: 246), a la vez que el pasado contiene una doble dimensión especular por la cual la lógica de la remembranza funciona como una difracción del pasado, reflejo que desvía el rayo luminoso en la imagen del pasado que se hace desde la inexistencia del presente. Esta lógica se da especialmente referido a la carrera militar del Mayor:

[...] la nostalgia lo envenenaba y no podía evitar la carga de recuerdos de las grandes paradas, el esplendor de las graduaciones y desfiles al comienzo de su carrera, su bautismo de fuego en el helado valle de Kumsong, la expectativa de los cadetes cuando dictaba su curso en la Academia, la mansedumbre remunerada de la burocracia luego, los prolongados y sobre todo bien rociados almuerzos de trabajo con las jerarquías, las recepciones y desplazamientos con viáticos y, al menos su etapa más reciente, todos los privilegios inherentes a su status como miembro del Centro Consultor de Defensa, esa sí era vida y no esta joda presente que le producía unas cosquillas más próximas al resentimiento que a la decepción o a la angustia. (Moren-Durán, 2002 [1981]: 360)

Solo en esa búsqueda, la comunidad melancólica puede darse como figuración en una obra literaria. Solo allí, la comunidad es figurada (figuración, de nuevo, de su imposible realización), solo allí, en su figuración, es obra: el salirse de sí de la comunidad es su desobramiento. De ahí que podamos decir que la comunidad —y su disposición melancólica— que figura en *El toque de Diana* no solo es una comunidad desobrada —en el sentido que Nancy le otorga a ese término—⁶, sino que además es el desobrase de la comunidad: es ella, en tanto obra literaria, en tanto escritura, dada como movimiento de la comunidad hacia sí para liberarse de sí.

6 Esta categoría, que Nancy retoma de Blanchot, refiere, en términos generales, a que la comunidad no es algo que se produzca, sino algo de lo cual se hace experiencia: “[...] la comunidad no puede depender del dominio de la obra. No se la produce, se hace la experiencia de ella (o su experiencia nos hace) como experiencia de la finitud”. El lugar de esa comunidad es el desobramiento: “Más acá o más allá de la obra, eso que se retira de la obra, eso que ya no tiene nada que ver ni con la producción, ni con la consumación, sino que tropieza con la interrupción, la fragmentación, el suspenso. *La comunidad está hecha de la interrupción de las singularidades o del suspenso que son los seres singulares*. Ella no es su obra, y no los tiene como sus obras, así como tampoco la comunicación es una obra, ni siquiera una operación de los seres singulares [...]” [sin subrayar en el original] (Nancy, 2001: 61).

Si suponemos (como suponemos) que el sujeto, la sujeción del sujeto, corresponde a un obramiento literario, es decir, que la novela es un espacio en el que se da —se obra— la sujeción del sujeto, debemos advertir que en *El toque de Diana*, la particularidad de ese obramiento de la sujeción del sujeto se da en revertir el sentido de la obra. Esto correspondería a una etapa *futura*, una temporalidad, diríamos, *por venir*: la del desobramiento. Esta es la temporalidad en la que se da la comunidad melancólica de *El toque de Diana*. La disposición melancólica con la que en la novela se relacionan los personajes (esos *puntos de singularidad*) que ubica la narración en la temporalidad incierta del futuro o, mejor aún, en la incertidumbre temporal del porvenir, hace también que esos sujetos en relación, ese ser-con dado en la obra, sea un ser-con dado —*plenamente*— en su desobrar: son sujetos ya radicalmente sin-sujetos; sujetos sustraídos de su propiedad, sujetos sin obra; sujetos de una sujeción desobrada. Este desobramiento podría resumirse en la operación de presentar a los personajes actuando bajo un permanente proceso de disgregación, de puesta en cuestión y de pérdida de sus subjetividades.⁷ En *El toque de Diana*, este procedimiento se da de manera particular. Podríamos arriesgar, en el caso del mayor Augusto Jota y de su reclusión, que allí, en el espacio de su alcoba y, sobre todo, en el reflejo abismal que de ese espacio hace el espejo, que la figura del excastrense deriva en un sujeto-sin-sujeto. Para la propia Catalina Asensi, quien es el personaje más próximo a él, es notoria esta pérdida de subjetividad, hasta el punto de ver en su esposo una figura más cercana a lo vegetal que a lo humano: “Por mi parte nada tengo que ver con la postración de ese fementido, pues he hecho todo lo que ha estado a mi alcance para arrancarlo de su lamentable estado. Algunas veces creo que hasta autista se ha vuelto: no habla, no come, no quiere saber nada de nada, nunca mira a los ojos, quieto y arisco a la vez, como si fuera un cactus” (Moreno-Durán, 2002 [1981]: 377). Por su parte, al derivar en un sujeto-sin-sujeto, el mayor Augusto Jota, percibido por su esposa como un vegetal (“como si fuera un cactus”), sustraído de su propiedad, casi, se diría, actúa como un muerto:

Los ojos se le nublan y la mujer, en una pesada mezcla de misericordia e incredulidad, no puede sustraerse un momento a recordar y grabar la terca imagen del castrense postrado en silencio. Sin importarle mayor cosa, el hombre había mantenido los ojos cerrados a la realidad y al tiempo, indiferente y digno y a la vez altivo como si estuviera siendo velado *corpore insepulto* [...]. (Moreno-Durán, 2002 [1981]: 517)

Este desobramiento se da no solo en la singularidad de los sujetos que devienen sin sujeción, sino que, también, se da en la expresión con que esos sujetos accionan

⁷ Este procedimiento ha sido estudiado ampliamente en relación con la novela *Juego de damas* con la que se abre la trilogía *Femina suite* (Henaó-Jaramillo, 2011).

el relato. En el accionar, en la verbalización de esos sujetos hay, también, un des-
obramiento. Terminan por no ser ellos quienes realicen las acciones a las que los
conduce la narración. El ejemplo más claro de esto, y tal vez, además, el más extre-
mo, por cuanto involucra la corporeidad de los sujetos, se da en el accionar sexual
del mayor Augusto Jota, que es, como debemos suponer, el sujeto-radicalmente
sin-sujeto de la novela. Tras una cena seductora y sorpresiva que le organiza a su
esposa, Catalina Ansesi, en medio de la ebriedad y el artificio, se disponen a asentar
el matrimonio en la *unitas carnis*. Sin embargo, Catalina, a quien el Mayor apoda
“el Bagre”, “decide no entregarse sin antes hacer una que otra estimulante *pirouette*”
(Moreno-Durán, 2002 [1981]: 407). Y entre esas piruetas, en ese accionar sexual, el
Mayor abandona *verbalmente* su sujeción —y con ello su voz, su primera persona—
para volverse, para hacer-de-sí, una voz pasiva: “Las medias son recogidas por Augusto
Jota —voz pasiva impecable— que se arrodilla sobre el lecho, religiosamente, la
frente apoyada sobre las cobijas pero el rabillo del ojo alerta y, en efecto, ahí viene
el sostén [...]” (Moreno-Durán, 2002 [1981]: 407).

Podemos ver en esa suspensión de la subjetividad una retracción, similar a aquella
que experimenta el acidioso. Sin embargo, si, como dice Agamben, la retracción del
acidioso no es, en la menor medida, señal de un “eclipse del deseo sino más bien el
hacerse inalcanzable de su objeto” (Agamben, 2002: 27) ¿cómo podríamos decir que
la del Mayor (ese sujeto-radicalmente-sin-sujeto) es una voluntad que encarna esa
perversión del acidioso que quiere el objeto pero no la vía que conduce a él? ¿Acaso
no es justamente la voluntad y el deseo lo que conduce al mayor Augusto Jota a
realizar el acto de engendrar en el vientre de Diana, su objeto amado, fantasmático,
no un hijo, sino —todavía más: más deseo, más voluntad— dos hijos, mellizos?
¿Y no es acaso ese embarazo —¿involuntario? se diría hoy día— lo que determina,
de una vez por todas (la gota que rebosó...), la separación de Catalina y Augusto
Jota? : “Lo único cierto es que lo nuestro se convirtió en un infierno y al final no
me contuve: No te soporto un instante más, le dije cuando volvió de la calle con el
cuento de Diana y sus mellizos y de nuevo se metió en la cama.” (Moreno-Durán,
2002 [1981]: 386).

¿Cómo puede, entonces, la retracción del mayor Augusto Jota hablarnos de
comunidad si, justamente, al ser esa retracción un mecanismo de defensa, es, en
ello, una afirmación de la homogeneidad, de la identidad consigo mismo? Sabemos
que la comunidad tiene por condición, necesaria, la heterogeneidad, la distancia,
la apertura. Y en la retracción del Mayor, esa heterogeneidad, esa distancia y esa
apertura se borran, se suprimen: “Una extraña voluntad de autoflagelo, una constante
censura se fue apoderando de Augusto Jota como si aplicando un cruel veto a sus
posibilidades buscara revertir a través suyo una especie de condena a quienes le

habían propinado la afrenta” (Moreno-Durán, 2002 [1981]: 359).⁸ La relación que mantiene, ya no con los otros *puntos de singularidad*, sujetos-sin-sujeto de la novela, sino con aquello que es, por definición, lo sujetable, lo material, lo sólido: las cosas también nos permite observar de qué manera el ensimismamiento y la refracción del mayor Augusto Jota repercute en la figuración de la comunidad melancólica de *El toque de Diana*. La relación entre el mayor Augusto Jota y los objetos que lo rodean en su refracción tiene diferentes aspectos materiales. Uno es el relacionado con su pasado y su obsesión militar: uniformes, libros, insignias: “Augusto Jota conservaba la totalidad de sus uniformes a fin de no olvidar que la dignidad debe ser mantenida y defendida a como dé lugar así pesen en su contra las más oprobiosas circunstancias” (Moreno-Durán, 2002 [1981]: 345).

El otro aspecto es el relacionado con la idealización de Diana: la ventana a través de la cual la descubre y se relaciona con ella. A su vez, este objeto tiene que ver también con los límites del espacio cerrado donde acontece su retiro del mundo: “A su derecha, la ventana —siempre abierta pese al relente helado que por estos meses se filtra desde la cordillera— era el único punto de mira tras las primeras semanas de confinamiento. Como si intentara familiarizarse con lo que en buena táctica se llama sentido del lugar, el Mayor se dejaba ir de uno a otro lado, entre la evocación y el asombro, mientras una terca pesadumbre se apoderaba de su situación” (Moreno-Durán, 2002 [1981]: 369). Un aspecto más está relacionado con el cuadro de Van Eyck y su doble imagen: la imagen de él mismo sobre la cama y la imagen de sí, reflejada en el espejo. Es esta doble imagen la que hace reconocer al Mayor la situación y el conflicto en que se encuentra consigo mismo y con sus relaciones familiares y sociales: “¿Pero en qué momento fue que Augusto Jota se fijó en el cuadro? La luna del espejo, en el curso de uno de sus cotidianos recuentos, le devolvió la imagen de un grabado que como un agresivo presentimiento pendía sobre su cabeza” (Moreno-Durán, 2002 [1981]: 365). También es esta imagen del cuadro la que hace que Catalina Asensi se descubra, finalmente, en una situación sin solución posible: “No se sorprende la mujer cuando, al final de su exhaustivo recorrido por el cuadro, capta la presencia del espejo en la pared del fondo —*speculum sine macula* para recoger el rostro de la amada, oh *virgo veneranda*— y gracias al cual se puede observar con nitidez la imagen de los dos esposos, cabalmente identificados

8 En este sentido podríamos afirmar que la retracción del mayor Augusto Jota estaría relacionada con la categoría de *immunitas*. Mientras que la *communitas* liga a los miembros que pertenecen a ella en una donación hacia el otro, la *immunitas* los exonera de esa obligación: “Así como la *communitas* remite a algo general y abierto, la *immunitas* reconduce a la particularidad de una situación definida precisamente como algo que se sustrae a la condición común. [...] [S]i la *communitas* determina la ruptura de las barreras protectoras de la identidad individual, la *immunitas* es el intento de reconstruirla en una forma defensiva y ofensiva contra todo elemento externo que venga a amenazarla” (Esposito, 2009a: 17).

con el papel que desempeñan no sólo en la distribución del grabado sino también en el orden ambiguo de la alcoba” (Moreno-Durán, 2002 [1981]: 520). Por último, existe un aspecto material relacionado con la esposa del Mayor y con sus recorridos (pasados, presentes y futuros) por la alcoba. Este aspecto tiene como núcleo, como objeto central, la cama donde el Mayor pasa la mayor cantidad de tiempo y objeto en el que recae, ante la disposición corporal de permanecer postrado, gran parte de la responsabilidad:

Me cago en tus muertos, reza convencida de que el desgraciado no hace otra cosa que burlarse de ella y, como siempre, saca a bailar los siete meses de inaudita postración dispuesta ahora sí a lo que sea, al tiempo que vuelve a recitar su jaculatoria diaria: insensato, desconsiderado, vago y otras variantes menos amables de su repertorio como si estar acostado fuera un crimen. ¿De manera, Mayor, que una tiene que aguantarse las ganas de hacer lo que quiera solo porque a Su Merced se le antoja echarse en la cama como antes cuando se largaba de maniobras? Nada de eso, Augusto Jota, tu crédito ya se acabó conmigo. (Moreno-Durán, 2002 [1981]: 436)

Esta relación *material* con las cosas es una relación que ayuda a convencernos de la realidad de la sujeción-sin-sujeto a través de la ensimismación:

Durante la prolongada pausa, el Mayor deja correr su fatigada mirada sobre los pliegues de la sábana, el tallado de la cama, la lámpara con tronco de sirena, el busto del Corso, la jofaina instalada a regañadientes para lo que él llama mis diarias abluciones, el tapete estampado y, exactamente al frente, la luna bruñida del espejo. Encendió otro cigarrillo y volvió a lo suyo pero, curiosamente, después de hecho este primer inventario no pudo concentrarse de nuevo en la lectura y, doblando entonces el bordecito superior de la página impar, abandonó el libro y el lápiz de sus inevitables subrayados no sin antes sonreír a causa del extraño título —Catalina prescribe flebotomía y consigue un ascenso— que preside el capítulo cuyo folio acaba de marcar. Ganado por la evaluación de los detalles cierra los ojos y, encandilado por la minuciosa soledad de los objetos, los enumera, recita, ubica de memoria, transformándolos en imágenes hasta que todo su juego confluye en una doble secuencia en la que ve indistintamente a un hombre que, como en los cuentos chinos de venganza, se ahorca ante la puerta de su enemigo, aunque, a continuación, cree advertir la imagen de otro individuo rigurosa e inexplicablemente yerto, mayestático en su lecho y con la misma ofrenda vindicativa del primero apenas bosquejada en el gesto de sus ojos cerrados. (Moreno-Durán, 2002 [1981]: 365)

En su retracción, el mayor Augusto Jota se relaciona con las cosas (sólidas o fantasmáticas: libros, ventana, sueño, espejo, cuadro) de tal manera que nos permite suponer que cuanto más cercano está a ese sí-mismo de la ensimismación a la que se ha entregado, más profunda se hace la no-sujeción de su subjetividad, más perdida se encuentra su sujeción: “[...] Augusto Jota memoriza los resquicios y

pliegues, las cornisas y grietas, los cromos y grabados, los vidrios y cerraduras, en fin, ese largo inventario de detalles que lo han puesto en cotidiano contacto con la hermética realidad de su exilio” (Moreno-Durán, 2002 [1981]: 371). Esto se da no porque sea, como se dice, un fabulador, sino porque hace de esa materialidad de las cosas externas, el sostén de su propio ensimismamiento. De ahí que, en diálogo con su amante Juvenal, Catalina vea en la figura de su esposo un retirado del mundo: “—¿Mi marido? El desdichado está más ausente del mundo que un yogui. / —¿De manera que ya no le interesa nada? ¿Qué pasó con su afición a la política? / —De eso mejor ni hablar. La política ahora le produce escalofríos” (Moreno-Durán, 2002 [1981]: 431).

La no-sujeción del mayor Augusto Jota depende de (está sujeta a) la no-sujeción de la realidad externa. El afuera y el adentro se funden en una misma irrealidad, el ensimismamiento, integrándose, juntas, al desobramiento. Este punto de encuentro entre un adentro y un afuera está siempre mediatizado por el universo idealizado de Diana. Antes del descubrimiento de Diana, el mayor Augusto Jota mira por la ventana y descubre la casa de enfrente, habitada por mujeres:

Poco a poco la cotidiana algarabía se convirtió en el infalible reloj de la soledad de Augusto Jota y aún en los días plomizos sus amigas las cacareantes salían todas al unísono como si de una coral doméstica se tratara. Trapos de indefinibles colores, prendas e intimidades, divertidas banderas flotaban como única consigna al viento de todas las mañanas, consigna de la que también se apoderó el Mayor añadiéndola al minucioso sumario de los detalles de su cuarto como si fuera un complemento necesario para alcanzar el equilibrio entre la hora exterior y el orden de su propio mundo. (Moreno-Durán, 2002 [1981]: 372)

Esta fusión del afuera y el adentro se da en la espacialidad cerrada que habita el sujeto-sin-sujeto, esa espacialidad que, al igual que en las otras dos novelas de la trilogía *Femina suite*, se presenta como una espacialidad de salón donde parecería que quedara suspendida la comunidad. Sin embargo, algo nos hace sospechar que allí donde no se da esa exigencia de la comunidad, allí donde se retrae y se suspende, allí, en esa espacialidad y esa sujeción de sí mismo en la que cae el mayor Augusto Jota, se da —diríamos— un tipo de comunidad en el que los lazos sociales, al estar interrumpidos y en suspenso, se insinúan como la manifestación del espacio donde se produce la comunidad. Ese espacio al que hacemos referencia es aquel *lugar-entre*, ese lugar donde se comparte la separación dada por la singularidad, el *lugar-entre* de la comunidad melancólica.

La expresión del *lugar-entre* la encontramos materializada, hecha forma y texto, en los diálogos de Catalina Asensi con su amante Juvenal, donde la pareja habla recurrentemente de un ausente: el mayor Augusto Jota:

—[...] pero dime, ¿acaso él no te va a pasar ninguna ayuda?

—De eso ni hablar, pues el pobre ni siquiera pertenece a este mundo.

—Tan mal no puede estar.

—Anda por ahí como enjaulado, deprimido y huraño como ese dinamarco triste y melancólico que tanto te gusta. (Moreno-Durán, 2002 [1981]: 356)

En estos diálogos, que se dan en un ambiente de “abrumadora intimidad” (Moreno-Durán, 2002 [1981]: 397), el otro es un radicalmente otro, un ausente que está encarnado —verbalmente— por ese sujeto-sin-sujeto en que ha devenido el Mayor. La otredad no se da en los diálogos, ahí el otro es un no-presente, un otro ausente de sí, ausente del diálogo. Los diálogos de los amantes, de Catalina Asensi con Juvenal, son la forma (son una forma) que retiene a la alteridad en su ausencia: la no-presencia de lo otro. Tan es así, que en la propuesta formal de estos diálogos se hace necesaria la incorporación de una voz tercera —al margen, como se dice— no solo del diálogo, sino de toda la novela; una voz que no es la del otro —ese otro sujeto-sin-sujeto en que ha devenido el Mayor—, sino la voz de otro-otro: una ajenidad del relato, una marginación de la narración, la posibilidad, a fin de cuentas, de la no-narración del relato: la posibilidad de la escucha del relato.

Esta voz, en bastardilla, que responde, como se dice, al llamado del asterisco y se presenta como una nota a pie de página que ordena un salirse del relato, del texto, comanda una transferencia de la lectura desde la narración hacia sus límites, hacia una suerte de paranarración. Hace las veces no de interrupción (interrumpe, sí, pero su interrupción extrae al relato de su relato, lo saca de sí) sino de silencio: el silencio propio del auditor, el silencio de quien, siendo auditor, juzga, valora, sostiene; el silencio propio del “autor” en su relación con el texto. En definitiva, es una voz en bastardilla al margen de la hoja y del relato que es, que desea ser, la palabra sin sujeto que la hable, no la palabra interrumpida, sino la interrupción en la palabra. Sin embargo, esa palabra sin sujeto está dada, muchas veces, en la primera persona, y tiene, lleva, una dirección propia. Leemos en uno de los llamados que nos hace un asterisco: “Me permito aquí unas palabras de apología por las faltas de la pobre Catalina. Todos cometemos muchas: tanto tú como yo, lector. Pero no, qué estoy diciendo: esto es pecar contra la cortesía [...]” (Moreno-Durán, 2002 [1981]: 368). Esa dirección, ese llamado —descortés si se quiere, abrumador en todo caso— al lector contiene no solo la presencia del que habla (y lo contiene en forma de pregunta: ¿quién es verdaderamente aquél que habla, que nos habla?), sino además la presencia de ese otro que escucha, que lee. ¿Qué tipo de presencia es la que el lector tiene en el texto? ¿Cómo penetra, cómo se sostiene el lector convoca-

do en esa intimidad abrumadora donde se da —donde se está dando, siempre— el diálogo de los amantes? No podemos más que responder que es la presencia de la complicidad de la mirada: aquello con lo que, al igual que el mayor Augusto Jota entregado a la mirada sobre Diana a través de la ventana, le da existencia y cuerpo a la figura —fantasmática— de lo otro: “Cree recordar ahora que aquel día era lo que se suele llamar Primer Viernes de mes, o algo así, y fue el color de las prendas lo que —binóculos en mano, vigía, espía, *voyeur* impenitente— le dio la voz de alarma y lo puso en guardia: vamos a ver qué es lo que pasa aquí” (Moreno-Durán, 2002 [1981]: 387).⁹ Es en esa complicidad de la mirada a la que es convocado el lector en donde se cumple la experiencia de la comunidad como comunicación.¹⁰ La comunidad melancólica designa la experiencia de la comunicación, de la escritura, a la que es convocado a participar, en el límite de su singularidad, el lector. En esta participación radica un gesto que puede ser visto no solo como estético, sino además —o por ello, por estético— como un gesto político. Ese gesto es el que implica, en la comunidad y en la comunicación, en la relación de los unos con los otros y en los pliegues y repliegues que los vínculos sociales traen consigo, las circunscripciones de lo íntimo como espacio en el que la violencia y la melancolía conducen, en la constitución de las subjetividades y sus resquebrajaduras, las posibilidades de un cuerpo social.

4. La figuración melancólica de la comunidad

No es que la novelística de Moreno-Durán nos diga lo que la comunidad es. Me- nos aún sería esto posible si pensamos que la comunidad es justamente aquello que

9 Las escenas en donde la mirada ocupa un lugar privilegiado se encuentran en gran parte de la novela en relación con la posición refractaria del mayor Augusto Jota y la idealización de Diana y su constitución como objeto de deseo. Diana es, durante toda la novela, una imagen: “Así las cosas, una mañana, mientras observaba a través de la ventana, un terrible golpe de luz le desgarró el cerebro. ¿Quién es esa que va saliendo, radiante como el sol y terrible como un ejército en formación de batalla?” (Moreno-Durán, 2002 [1981]: 393). Para ver la relación entre la figura del signo de deseo como fantasma y su condición de imagen, véase el libro ya citado de Giorgio Agamben: *Estancias* (2002); en particular, la tercera parte: “La palabra y el fantasma” (99-183).

10 Este cumplimiento de la comunidad como comunicación proviene de la idea de que el hecho constitutivo de la comunicación es el vínculo social, a la vez que ella, la comunicación, es, como señalara Nancy, “el hecho constitutivo de una exposición al afuera que define la singularidad” (Nancy, 2001: 59). Con este cumplimiento de la comunidad como comunicación acontece la comunidad melancólica en *El toque de Diana*. En ella, en la novela en tanto figuración de la comunidad melancólica, se da una múltiple tensión entre el vínculo social, la imposibilidad de este vínculo, la pérdida de la singularidad (la no-sujeción de los sujetos) y el aislamiento voluntario de los sujetos-no-sujetos que actúan en ella.

no es, aquello de lo que no puede decirse lo que es.¹¹ Por lo tanto, la escritura de la comunidad se escribe completamente de otra forma: en su figuración. Desde la negatividad de la experiencia social, desde el resquebrajamiento de las posibilidades de un cuerpo social, *El toque de Diana* abre la posibilidad de figuración de una comunidad cuya experiencia, proveniente del continuo influjo de la violencia, es melancólica. Que este gesto ocurra a partir de la subjetivización contiene un carácter político que enmarca el tránsito de una estética de lo político a una figuración de la comunidad.¹² En ese tránsito se manifiestan los efectos de la violencia tanto como eje estructurante de la esfera política colombiana como en su contribución en los imaginarios desestructurantes que tienden a comprender el tejido social a través de su ruptura, de la atomización de sus actores y de la turbulencia de la sociedad como conjunto.

Al observar las figuraciones de la comunidad melancólica en la novela de Moreno-Durán, se nos impone una primera evidencia: la relación entre el discurso literario y la formación comunitaria de lo social se presenta como una relación disgregada, compuesta y dada a partir de una concepción fragmentada de lo social. Si, como señaló Julio Ortega, los textos literarios ponen en crisis no solo los modelos históricos de la representación de lo real, sino también los códigos que representan la relación del sujeto y del objeto en el discurso (Ortega, 1992: 245), podemos suponer que aquella puesta en crisis conlleva a que la narrativa de Moreno-Durán en la cual aparentemente existe una pérdida de las diferencias sociales, solo puede aprehender la trama social desde una posición fragmentaria.¹³ Esta primera evidencia nos conduce

-
- 11 Esta negatividad, tanto de la comunidad como de la escritura, ha sido identificada por Nancy en tanto inoperancia de la comunidad, pero también, como lo apunta Raúl Antelo, por Barthes como la inoperancia del texto: “Es en ese sentido que se podría hablar de la condición ‘literaria’ del concepto de comunidad según Bataille. Esa comunidad nunca es una comunidad plenamente realizada sino una comunidad infraléve, ya que su objetivo permanente consistiría en postular por doquier la imposibilidad de los enunciados desiguales” (Antelo, 2008: 41).
 - 12 Remito al artículo de María del Rosario Acosta y Laura Quintana (2010) en el que se lee, refiriéndose a la idea benjaminiana de “estetización de la política”, que “la política se estetiza cuando los criterios estéticos se extrapolan a este terreno, de manera que una serie de fenómenos que tienen que ver con el ser-en-común de los seres humanos y con sus modos de relación se asume en términos del gozo, del éxtasis, de las experiencias que puedan provocar en una subjetividad desvinculada” (56). Al referirse a la figuración de la comunidad como estadio diferente al de la estetización de la política, se señala que la figuración de la comunidad no se corresponde con los modos de relación dictados por los influjos ideológicos; esto es: en la figuración de la comunidad la presencia de lo político no está atravesada tanto por lo ideológico como por las posibilidades escriturarias y los procesos narrativos por los cuales las relaciones de los unos con los otros que posibilitan el ser-en-común se hacen visibles en lo literario.
 - 13 Esta imposibilidad de comprender la trama social como una totalidad es, como lo ha señalado Raymond L. Williams, una de las características posmodernas de la narrativa de Moreno-Durán, a quien el crítico norteamericano ubica en una tradición borgeana que “no busca un universo organizado sino más bien lo subvierte, y con frecuencia utiliza como sujeto fundamental al lenguaje o el ingenio verbal” (Williams, 1991: 114).

a un segundo punto que determina que la narrativa de Moreno-Durán —estudiada a partir de *El toque de Diana*, pero extensiva a sus otras novelas y a sus relatos— sería una expresión y una respuesta a un sistema de creencias y de prácticas —estéticas por sobre todo— en crisis, relacionadas no solo con la problemática de la ideología, sino, más a grandes rasgos, con la imposibilidad, impuesta ahora a un imaginario social, de plantear la trama social como una totalidad.

En este sentido, *El toque de Diana*, al problematizar la representación de la comunidad con la pérdida de las diferencias sociales y la fragmentación de los vínculos, con la negatividad de la experiencia social figurada en el encierro, el aislamiento y la consecuente denegación de las subjetividades y de las relaciones de los unos con los otros, niega también las diversas instancias del complejo social. La desarticulación de la trama social en la que se ve involucrada la imposibilidad de aprehender a la comunidad como un todo es la fuente misma del juego simbólico y cultural con el cual figura la comunidad melancólica. En ella descubrimos no tanto una penuria imaginativa —o ideológica, si se quiere—, como sí una problematización, dada a partir del acto literario, de la complejidad de la experiencia comunitaria en una sociedad violentamente dividida como la colombiana. Allí las élites (políticas, económicas, culturales, sociales, pero sobre todo las militares)¹⁴ son presentadas como formaciones sociales dadas, cerradas, inmanentes, cuyos puntos de contacto con la complejidad de la trama social es disuelta a partir del aislamiento, de la imposibilidad de contacto y de vínculo. Casi, se diría, no existe el “otro” social, no hay lugar para él. O si existe, lo hace justamente en el lugar de su invisibilidad, allí donde es-no-visto.

En apariencia, esta condición restrictiva de figuración de las élites, aisladas del complejo social, imposibilitadas de dar cuenta de los diferentes aspectos que componen la trama social, pareciera generar limitaciones narrativas. Por un lado, genera la limitación propia de una narrativa del poder, en la que el Estado y sus instituciones, si bien aparece burlado, ironizado y caricaturizado como una estructura construida desde arriba, desde las élites cultas y desde los grupos claves que toman decisiones, es, en apariencia, el único actor, la única voz. Sin embargo, esta misma condición permite ser pensada como aspecto de una literatura de fuertes apelaciones críticas, que impugna, desfunda y pone en duda aquellos privilegios —sociales, económicos y culturales— que ciertas clases sociales y ciertas ideologías comprenden. En este sentido, al remitir a universos sociales de élite, la narrativa de Moreno-Durán pone en crisis los modos en que aquellos grupos pretenden ver y dar a conocer el mundo, y sobre todo los discursos por los cuales estos grupos se apropian del mundo. Esto

14 Al respecto, Marco Palacios señala que durante los años ochentas el estamento militar empezó a ser visto con gran desconfianza, pues se percibía que sus oficiales se comportaban “como si fueran una casta” (Palacios y Abel, 2002: 251).

hace que esta narrativa, en definitiva, sea parte de una práctica de escritura radicalizada en su capacidad de poner en crisis el repertorio hegemónico de la totalidad y la inmanencia.

La figuración de la comunidad melancólica que encontramos en la novela *El toque de Diana* hace parte de ese sistema narrativo radicalizado. Allí la expresión de lo social es consecuente con una disposición melancólica, y la violencia, en su aparecer subyacente, no solo constituye el reflejo caótico y desorganizado de la experiencia social, sino que es, en su presencia subyacente, el modo con que la figuración de la comunidad, dada a partir de una posición fragmentaria, se completa. Es en la violencia, en el escenario de la violencia, donde la trama social, por decirlo de algún modo, aparece-por-completo, disoluta, desleída, casi, casi invisible.

Bibliografía citada

- Acevedo Carmona, Darío. (1995). *La mentalidad de las élites sobre la violencia en Colombia, 1936-1949*. Bogotá: Universidad Nacional-El Áncora.
- Acosta, María del Rosario y Laura Quintana. (2010). “De la estatización de la política a la comunidad desobrada”. *Revista de Estudios Sociales*, 35, 53-65.
- Agamben, Giorgio. (2002). *Estancias*. Madrid: Editora Nacional.
- Antelo, Raúl. (2008). “Lindes, límites, lineares”. *Boletim de Pesquisa*, 1, s/p.
- Bermúdez, Alberto. (1995). *Del Bogotazo al Frente Nacional: historia de la década en que cambió Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Blanchot, Maurice. (1976). “Destruir”. En: Maurice Blanchot. *La risa de los dioses* [L’amitié]. Madrid: Taurus, 103-106.
- (2002a). “¿A dónde va la literatura?”. En: Maurice Blanchot. *El libro que vendrá*. Madrid: Editora Nacional, 208-269.
- Cedeño, Jeffrey y Maite Villoria (coords.). (2008). Dossier “Violentamente Colombia”. *Revista Iberoamericana*, 74, 223.
- Escobar, Augusto. (1996). “La Violencia: ¿generadora de una tradición literaria?”. *Gaceta*, 37, s/p.
- Esposito, Roberto. (2007). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2009). “Melancolía y comunidad”. En: Roberto Esposito. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona: Herder, 45-57.
- Freud, Sigmund. (1993). “Duelo y melancolía”. En: Sigmund Freud. *Obras completas*, vol. 14. Buenos Aires: Amorrortu, 235-255.

- Giraldo, Luz Méry. (2008a). “Narradores colombianos y escrituras del desplazamiento: indicios y pertinencias en una historia social de la literatura”. *Revista Iberoamericana*, 74,(223), 423-439.
- (2008b). *En otro lugar. Migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana contemporánea*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. (2005). “La crítica a la aristocracia bogotana en Gabriel García Márquez y R. H. Moreno-Durán”. En: Luz Méry Giraldo (coord.). *R. H. Moreno-Durán: fantasía y verdad: valoración múltiple*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 70-96.
- Henao-Jaramillo, Simón. (2011). “Juego de Damas y la celebración del desencanto”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 2,(13), 157-178.
- Jaramillo Morales, Alejandra. (2007). “Nación y melancolía: literaturas de la violencia en Colombia, 1995-2005”. *Arbor*, 183, (724), 319-330.
- Kristeva, Julia. (1997). *Sol negro: depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila.
- Moreno-Durán, Rafael Humberto. (2002). *El toque de Diana [1981]. Femina suite*. Bogotá: Alfaguara.
- Nancy, Jean-Luc. (2001). *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena.
- Ortega, Julio. (1992). “Discurso crítico y formación nacional”. En: Julio Ortega. *El discurso de la abundancia*. Caracas: Monte Ávila, 245-253.
- Ortega, Francisco. (2008). “Sin orden ni final: escritura y desastre: representación de la Violencia en Colombia”. *Revista Iberoamericana*, 74, (223), 361-378.
- Palacios, Marco. (2005). “Una memoria inocente: entre la pompa y la rumba: comentarios de historiador a *Los felinos del canciller*, de R. H. Moreno-Durán”. En: Luz Méry Giraldo (coord.). *R. H. Moreno-Durán: fantasía y verdad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 50-69.
- Palacios, Marcos y Christopher Abel. (2002). “Colombia, 1930-1958. Colombia 1958-1990”. En: Leslie Bethell (ed.) *Historia de América latina. Los países andinos desde 1930*. Barcelona: Cambridge University Press-Crítica, 173-258.
- Palacios, Marco y Frank Safford. (2002). “La violencia política en la segunda mitad del siglo xx”. En: Marco Palacios y Frank Safford. *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida: su historia*. Bogotá: Norma, 629-677.
- Premat, Julio. (2002). *La dicha de Saturno: escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Sloterdijk, Peter. (2003). *Esferas I: burbujas*. Madrid: Siruela.
- Troncoso, Luis Marino. (1987). “De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960”, *Universitas Humanística*, 16, (28), 29-37.

- Vásquez Rocca, Adolfo. (2008). “Sloterdijk: espacio tanatológico, duelo esférico y disposición melancólica”. *Nómadas*, 17, disponible en: http://www.ucm.es/info/nomadas/17/avrocca_sloterdijk2.pdf (consultado: 17, oct, 2011).
- Williams, Raymond Leslie. (1991). “La novela moderna y posmoderna (1965-1987): García Márquez y Moreno-Durán”. En: Raymond L. Williams. *Novela y poder en Colombia, 1884-1987*. Bogotá: Tercer Mundo.