

**ARTÍCULOS DE REFLEXIÓN,
DERIVADOS DE INVESTIGACIÓN**

Antonio Ungar: razonador sensible de la experiencia contemporánea*

ANTONIO UNGAR: A REASONER SENSITIVE TO CONTEMPORARY EXPERIENCE

Paula Andrea Marín Colorado**

Fecha de recepción: 15 de diciembre del 2010

Fecha de aprobación: 18 de febrero del 2011

RESUMEN

Antonio Ungar (Bogotá, 1974) ha publicado dos novelas: *Zanahorias voladoras* (Alfaguara, 2004) y *Las orejas del lobo* (Ediciones B, 2006). El presente texto tiene como finalidad analizar estas dos obras literarias, a partir de la relación que se presenta en ellas entre abyección y revuelta (Kristeva 2006 [1980], 1998 [1996]). Esta relación permitirá comprender, en gran medida, cuál es la propuesta estética de este autor, su toma de posición en el campo literario colombiano actual y la respuesta que da a las condiciones sociales de su época.

Palabras clave: novela colombiana de principios de siglo XXI, Antonio Ungar, abyección, revuelta.

ABSTRACT

Antonio Ungar (Bogota, 1974) has published two novels: *Zanahorias voladoras* (Alfaguara, 2004) and *Las orejas del lobo* (Ediciones B, 2006). This paper aims to analyze the two literary works, based on the relationship between abjection and revolt (Kristeva 2006 (1980), 1998 (1996)) presented in the novels. This relationship will make it possible to understand, to a great extent, the author's esthetic proposal, as well as his position in the current Colombian literary field and his answer to the social conditions of his time.

Keywords: Colombian novel from early 21th century, Antonio Ungar, abjection, revolt.

* Este texto forma parte de los resultados de investigación del proyecto "Estudio del campo de la novela colombiana de principios del siglo (2000-2008)", desarrollado en el marco del convenio interinstitucional Instituto Caro y Cuervo-Universidad Santo Tomás (2009). Parte de este texto fue presentado en el XXII Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana (11, 12 y 13 de noviembre del 2009. Universidad de Sonora, Hermosillo, Sonora, México).

** Investigadora del Instituto Caro y Cuervo (Bogotá D.C., Colombia) y docente de la Pontificia Universidad Javeriana y de la Universidad Santo Tomás (Bogotá D.C., Colombia). Miembro del grupo de investigación en literatura colombiana: Heterodoxias. Magister en Literatura Hispanoamericana, Instituto Caro y Cuervo. Correo electrónico: p.marin@javeriana.edu.co, paulanmc@hotmail.com.

LAS NOVELAS, LAS HISTORIAS

*Zanahorias voladoras*¹ cuenta la historia de un hombre que no desea ser atrapado en un papel social preciso. A los siete años, luego de la separación de sus padres y de la muerte de su padre (el derrumbamiento de las leyes de su mundo infantil, causado por los adultos), la identidad del personaje se resquebraja; la infancia como ideal —perdido— de felicidad se instala en su conciencia de personaje y lo hará buscar experiencias a través de las cuales rechaza el mundo adulto, el mundo de los “papeles sociales”. Este rechazo a la adultez genera la vivencia abyecta de lo que lo rodea, cuando siente que está traicionando su ideal “infantil”. A través del alcohol, por ejemplo, el personaje busca su muerte y ocasiona la pérdida de su cupo en una universidad barcelonesa, su trabajo y su apartamento. El desarrollo de la historia no hace más que confirmar la imposibilidad de recuperar su mundo infantil perfecto. Es así como se aleja de Sara, una mujer europea que intenta darle un nuevo sentido a la vida del personaje. Sara se ocupa de conseguirle de nuevo un cupo en la universidad, un trabajo y una casa, un mundo “adulto”. También se aleja de Carmen (una mujer latinoamericana) porque no puede seguirlo en su incansable carrera de autodestrucción. Se aleja asimismo de su familia porque los ve como seres adultos, que para él serán un sinónimo de derrotados. Igual sucede con sus amigos de universidad, de quienes se distanciará porque son “cascos de seres vivos” —como él también se siente—. Respecto al dinero, sucede lo mismo: derrocha la herencia que le deja su abuela; de esta manera, rechaza la estabilidad de una posición social “acomodada”, admirada dentro de la sociedad “adulta”. Por esto también renuncia a escribir una novela, pero no a escribir “trozos” de sus días (una especie de diario). La novela es un código dentro de esa sociedad de adultos, de individuos funcionales; los “trozos” de escritura no, y es a través de ellos que el personaje empezará la relaboración de su unidad perdida.

Su permanencia y salida de un manicomio, luego de lanzarse desde la cúpula de San Pedro, marca en la novela el fin de la carrera autodestructiva del personaje (el delirio se presenta aquí como punto máximo de su desconexión con la realidad), el final de su huida de la realidad. La escritura, la consecución de un trabajo sin ambiciones y el encuentro de la amistad de un niño, señalan el comienzo de otra etapa para el personaje, no completamente insertada en el mundo adulto, en la

¹ Su autor, Antonio Ungar, hasta la fecha de revisión de este texto (noviembre del 2010) ha publicado dos novelas, en el 2004 y en el 2006.

convención social, pero sí en el intento de encontrar otra forma de conexión con la sociedad, con otra “ley del padre”.²

Las orejas del lobo cuenta la historia de un niño de siete años que sufre la separación de sus padres. La primera mitad de la novela narra en diversos episodios-capítulos la vivencia de la pérdida (representada en la imagen de la fragmentación y del deambular en el personaje) de su mundo arcádico: la ausencia de su padre, la pérdida de la casa situada en medio del campo en donde el personaje se sentía integrado a su mundo, la vivencia negativa del colegio, la experiencia en la casa de su abuela (sentirse indeseado, un estorbo), la experiencia del derrumbamiento de su madre, el rechazo de su primo, la separación de la familia, ir a vivir —sin la compañía de su madre ni de su hermana— a la “ciudad del frío”, a un barrio de “mentiras”, un simulacro de ciudad norteamericana en miniatura, con árboles podados, con figuras iguales. La segunda mitad de la novela, en cambio, narra en varios episodios-capítulos las posibilidades de reconstrucción de la felicidad perdida, de la armonía perdida: un viaje con su prima, su madre y su hermana a los Llanos Orientales, lugar donde se siente y siente a todos integrados al mundo, donde siente que dejan de ser seres derrumbados; un viaje a Panamá, a la selva, y su encuentro con un jaguar, la experiencia de la reconstrucción de su ser a través de su integración a la naturaleza y a lo sagrado y, finalmente, la aceptación de la transformación de su mundo, el momento en el que el personaje aleja la sombra que simboliza la ausencia negativa de su padre y recibe a un hombre (su padrastro) que no es su padre, pero quien es capaz de romper la oscuridad que produce su falta, sin que eso signifique el remplazo de su presencia. Esta aceptación permitirá que el personaje salga de la vivencia negativa de su pérdida y elabore en otro nivel el cambio operado en su mundo, que encuentre su lugar de enunciación y representación en el espacio vital.

Lo primero que llama la atención en la lectura de *Las orejas del lobo* es el recuento con el personaje niño de *Zanahorias voladoras*, inclusive la presencia del capítulo inicial de *Zanahorias...*, que aquí se titula “Abejas”. ¿Por qué un escritor decide incluir en su nueva novela un capítulo de su novela anterior?, ¿ausencia de creatividad?, o ¿estamos en presencia de un fantasma? Ungar decide ir hacia atrás, hacer una “regresión”. Si el personaje de *Zanahorias voladoras* terminaba su vuelo narrativo en compañía de un niño, el personaje de *Las orejas del lobo* es el niño que solía ser —y que aspira a ser— el personaje de *Zanahorias...* En *Las orejas del lobo*, Ungar reconstruye el relato de la infancia de aquel personaje sin nombre que, en *Zanahorias voladoras*, deambula por las calles de

² La ley del padre es entendida aquí como un imperativo o autoridad válida fuera del interior del ser humano y asimilada a través de la conciencia moral (superyó); es decir, la ley del padre está asociada a las prohibiciones e ideales que constituyen la individualidad, a partir de la asimilación (a través del rechazo, la crítica o la creencia) de las normas originadas en la relación con la autoridad familiar y social.

Barcelona y que ya había intentado un viaje hacia atrás, hacia su pasado más reciente: el viaje de regreso a Colombia (“Ese país”), lugar que ya no tiene nada de lo que él podría desear. En *Zanahorias voladoras*, Ungar deja un vacío, hace un corte y sigue con la narración, sin explicarle al lector cómo ese niño del inicio de su novela se transformó en una presencia trashumante por el “Viejo Mundo”. En *Las orejas del lobo*, Ungar va más atrás, abre la cripta y nombra la infancia de este personaje, su paraíso perdido, el fin de todo lo conocido.

De esta forma, se plantea la siguiente hipótesis de sentido para la interpretación de estas dos novelas: aunque *Las orejas del lobo* signifique una vuelta al pasado en busca de una felicidad perdida, también significa la posibilidad de poner en forma un fantasma y, así, de llevar a cabo una revuelta íntima. Mientras que el personaje de *Zanahorias voladoras* vive una experiencia abyecta, Ungar encuentra una salida posible a esta situación negativa para el ser humano (colombiano) en *Las orejas del lobo*, a través de la revuelta.

Los personajes de Ungar dan forma a un individuo en discrepancia con su mundo; “esto lleva a la frustración como consecuencia de la cual el individuo viene a diferenciar lo que hasta entonces era la armoniosa fusión del sí-mismo y el ambiente” (Balint, [1979] 1982, p. 91). Esta frustración llevará al individuo a un estado de abyección, de la vivencia de un “narcisismo negativo” (Green, 1986). En el caso de los personajes de Ungar, la pérdida del paraíso de la infancia, del momento de total armonía con su ambiente (las personas que lo representan: su familia y, especialmente para un niño, los adultos), genera un desajuste grave; a los individuos que viven este tipo de “desajustes”, “el choque se les manifiesta como algo tan abrumador que se sienten por completo incapaces de remediar la situación, entonces, retiran prácticamente toda su libido objetal; ya nada les importa, solo cuenta su narcisismo; por un lado, se sienten el centro de cualquier atención amistosa u hostil y, por otro lado, se sienten profundamente infelices, abandonados y desamparados” (Balint, 1982, p. 72). Para estas personas, el narcisismo se convierte en una respuesta “a la perturbada relación con su ambiente” (Balint, 1982, p. 81). El narcisista —negativo— no vive la relación consigo mismo como constructiva, sino que esta se convierte en su estrategia para apartarse del mundo que le “falló”, para invisibilizarlo, negarlo y mantenerse leal a su ideal de armonía. De allí que los narcisistas negativos puedan llegar a un estado de esquizofrenia, de delirio. Esta imposibilidad de trazar con el ambiente en el que se desarrolla hace que el narcisista negativo sienta el mundo como una amenaza frente a la cual es necesario mantener una actitud en todo momento defensiva y, al mismo tiempo, viva en una desilusión continua que le impide encontrar un “nuevo comienzo”, un nuevo tipo de relación con ese ambiente que lo traicionó.

A través de sus personajes, Ungar establece una relación sinécdocal entre el mundo íntimo y social. Los personajes sienten un quiebre en relación con su mundo de la infancia (su familia), pero este quiebre se traslada hacia el país entero. No es solamente el rompimiento de los vínculos familiares lo que ha llevado al personaje a refugiarse en su narcisismo, sino también el país en el que ha nacido, el cual es visto como una sociedad de violencia, como una cultura para la muerte. Los personajes de Ungar se sienten abandonados y desamparados por dos ambientes: el primero, vivido en la infancia, y el segundo, vivido en su adolescencia y primera juventud. Frente a esta situación, Ungar encuentra una salida posible: permite que sus personajes elaboren una “regresión” (parcial en *Zanahorias voladoras* y total en *Las orejas del lobo*), un retorno al momento en el que su mundo se fracturó. Desde allí, Ungar hace que sus personajes construyan un “nuevo comienzo” que despetrifique el pasado, que encuentre por fin una manera de afrontar, de resolver su herida, la falta que limitó su desarrollo ulterior y derivó en una relación tensa con el mundo. La “regresión” moviliza un esquema ya fijo en la estructura del yo del individuo para que pueda acceder a otras formas de relacionarse con su ambiente, no ya desde la actitud defensiva o autodestructiva, sino desde el encuentro de alternativas para desarrollarse de manera integral dentro de su sociedad, dentro de su entorno inmediato, para descubrir una manera de relacionarse con quienes lo rodean.

A este desplazamiento del pasado es a lo que Kristeva llama “revuelta”. A través de la revuelta, el individuo resignifica su pasado, le da un nuevo sentido a su fracturada relación con una “ley del padre” que se volvió inválida por haber destruido la armonía del individuo, su felicidad. En el caso de las novelas de Ungar, esta “ley del padre”³ hace referencia al mundo adulto, encarnado en la figura del padre, quien abandonó el núcleo familiar para irse con otra mujer y luego morir en un accidente. La revuelta posibilita que el individuo cuestione una estructura fija en su yo a través de la cual interpretaba su mundo y a sí mismo. El cuestionamiento de dicha estructura renueva su vínculo con sí mismo y con su ambiente, pues a través de este proceso encuentra una nueva comprensión de lo sucedido como parte de su ciclo vital y una certeza para reanudar su vida, ya no desde un narcisismo negativo, sino desde el fortalecimiento de su propia mirada, de su propia manera de estar.

De esta manera, Ungar percibe una forma de construir una nueva relación entre el ser humano y su sociedad, en este caso, la sociedad colombiana. Para Ungar, es posible vislumbrar un futuro alternativo a la vivencia del bloqueo psíquico del individuo, a pesar de que esta posibilidad de futuro sea mínima o viable

³ La imagen de una autoridad o convención social que puede llegar a percibirse en un momento determinado como destructiva o represora, no asociada a la figura del padre como imagen benevolente, protectora.

solo desde una perspectiva íntima —como se ve en los personajes de Ungar—. En Colombia, la vivencia del bloqueo psíquico es una constante, consecuencia de una cultura conservadora e incipientemente moderna, cuyos productos son la pobreza, la delincuencia y la violencia, por un lado, y, por otro, el sentimiento de desamparo y de infelicidad. En Colombia, las posibilidades de que el ser humano se construya de una manera íntegra aparecen únicamente para una mínima porción de la población. Ante esta realidad, Ungar presenta a sus personajes, quienes construyen una salida parcial a esta problemática del ser humano. Frente a una “ley del padre” que ha amenazado y muchas veces destruido nuestra felicidad, nuestra relación armónica con el ambiente, el autor propone una forma de “elación” humana: la “regresión” como manera de reconciliarse con el pasado, con nuestra pérdida, de elaborar un “nuevo comienzo”. “Solo después de esta regresión el paciente podrá ‘comenzar de nuevo’, esto es, desarrollar nuevos esquemas de relación objetal para reemplazar los que abandona. Esos nuevos esquemas serán menos defensivos y, por lo tanto, más flexibles y le ofrecerán mayores posibilidades de adaptarse a la realidad con menos tensiones y fricciones que antes” (Balint, 1982, p. 197).

Cuando el individuo puede hacer su “revuelta”, cuando puede recibir su pasado y a partir de esto movilizar su estructura interpretativa, siente por un breve momento que la desarmonía ha desaparecido “y que él y todo su mundo se encuentran ahora unidos en serena comprensión y en una interpenetración completamente armoniosa” (Balint, 1982, p. 94). El éxtasis religioso y los momentos de creación artística también permiten la actualización de esta armonía perdida; sin embargo, se debe resaltar que estos estados son momentos, instantes que no duran toda la vida. Esto quiere decir que la “revuelta” no es definitiva, sino que debe anclarse en el individuo como una práctica constante, como un continuo cuestionamiento de sus estructuras interpretativas y de alguna “ley del padre” que permanentemente aparece para “amenazar” la constitución armónica de su presente. La revuelta permite que el individuo no caiga de nuevo en el narcisismo negativo, sino que siempre encuentre maneras de despetrificar su bloqueo y elabore nuevos comienzos; que restablezca su relación consigo mismo y con otra “ley del padre” que no obstaculice su búsqueda de la felicidad, del bienestar.

En este sentido, la resolución que plantea Ungar para sus personajes no se presenta como una salida definitiva al conflicto, pero sí como una toma de posición⁴ que valida la “regresión” como una forma de construirnos como seres humanos más completos y plenos. La limitación en esta toma de posición está dada

⁴ La toma de posición (Bourdieu, 1997) hace referencia al punto de vista axiológico (ético-estético) particular del escritor, puesto en forma en sus obras literarias. La toma de posición del escritor es su respuesta particular a los condicionamientos sociales de su época, el conjunto particular de sus prácticas sociales tangibles en el campo literario, su apuesta estética puesta en forma en el texto artístico.

tanto por la condición transitoria misma de la “regresión” como por la condición infantil del personaje de Ungar: al dejarlo (en *Las orejas del lobo*) en la infancia, alude al niño como el ser privilegiado para elaborar nuevos comienzos, pero, al mismo tiempo, señala radicalmente su diferencia y oposición frente al mundo de los adultos y, en este sentido, no es un ser que alcanza la suficiente madurez para elaborar otra “ley del padre” en su sociedad, sino apenas en su ambiente más cercano, íntimo (su familia).⁵ En todo caso, el proyecto estético de Ungar elabora una oposición, una salida frente a la actitud abyecta de permanecer en la herida infligida por una “ley del padre” inválida. Las novelas de Ungar invitan al lector a realizar un “retorno retrospectivo” (Kristeva) que afirme su posibilidad de ser autónomo, de emprender acciones que movilicen el pasado y permitan vislumbrar la reconstrucción de la relación con su “ambiente”. Esta salida, en su forma compositiva (Bajtín, 1989), se caracterizará por la configuración de una estética de la contemplación y de la razón sensible (Maffesoli, 1997), tal como se explicará más adelante.

LA ESCRITURA Y LA “REVUELTA”

Para el escritor de la experiencia de lo abyecto “el deseo y los signos tejen la tela infinita que no oculta sino que hace aparecer lo inmundo tamizado. Como falencia, molestia, vergüenza, torpeza. En suma, como amenaza permanente para la retórica homogeneizante que el escritor construye contra y con lo abyecto” (Kristeva, [1980] 2006, p. 33). Experimentar, “sacar monstruos”, hace aparecer lo “inmundo”, lo abyecto que permanece oculto en medio de una sociedad que aspira a cubrirlo con sus leyes inválidas y desconocedoras de la diferencia, de lo particular. Lo abyecto se “purifica” a través de los signos que le dan forma:

[El acto de la purificación poética es un] proceso que en sí mismo es impuro, y que solo protege de lo abyecto a fuerza de sumergirse en él. Lo abyecto, imitado con el sonido y el sentido, es repetido. No se trata de liquidarlo —la última lección platónica ha sido entendida, no es posible desembarazarse de lo impuro—; se trata más bien de hacerlo existir por segunda vez, y no como la impureza original. Repetición en ritmo y canto, por lo tanto en aquello que todavía no es, o que ya no es más “sentido”, sino que dispone, difiere, diferencia y ordena, armoniza el *pathos*, la bilis, el calor, el entusiasmo [...]. Hay un discurso del sexo, que no es el del saber —parece

⁵ Nótese que la negación a pertenecer al mundo de los adultos es también una negación al proyecto moderno de crecer y desarrollarse para ocupar un lugar dentro de la sociedad. En este sentido, la presencia del mundo infantil en las novelas de Ungar es una crítica al modelo imperante de sociedad moderna.

decir Aristóteles— que es la única catarsis posible. Ese discurso se escucha, y, a través de la palabra que imita, repite en otro registro aquello que esa misma palabra no dice... (Kristeva, [1980] 2006, p. 42).

La catarsis social llevada a cabo por el escritor reelabora los significados ya caducos, petrificados, interpela al “lenguaje de su tribu” para hallar la palabra que dé forma a la singularidad de su propia visión, para que a través de ella se reconozca lo reprimido por las estructuras de poder, para que no siga “engullendo al cuerpo social” (Maffesoli, [2002] 2005). En la experiencia de lo abyecto, el escritor: “Habla desde el lugar mismo de[l] horror, se compromete con él, está adentro. Por medio de su escritura lo hace existir y, si bien está lejos de elucidararlo, le arroja esta sutileza, su texto: red frágil pero también reja que, sin protegernos de lo que fuera, se imprime en nosotros, implicándonos totalmente” (Kristeva, [1980] 2006, pp. 206-207).

Para dar forma a un “mundo frágil”, el escritor (Ungar) teje una red también frágil: su texto. Frágil porque reconoce la ambivalencia intrínseca de la condición humana, frágil porque se aleja del paradigma reduccionista disyuntivo moderno y se alía a la no-disyunción compleja del “y/y”, frágil porque está alejada de la voluntad de poder de la mentalidad moderna, de su voluntad de instrumentalización de lo humano y de dominio del conocimiento, frágil porque atiende lo descuidado por esta misma mentalidad: los afectos, nuestro aparato psíquico resquebrajado por las estrategias económicas y políticas que socavan nuestra posibilidad de reconciliar integralmente nuestra vida íntima y nuestra vida pública, “las leyes que impiden que el individuo mantenga la cohesión del trabajo, la familia y la vida personal” (Pinkola, [1992] 2008, p. 675), las leyes que impiden vivir en libertad, que siguen manteniendo estructuras esclavizantes que impiden la reconstrucción y plenitud del ser humano.

El escritor “toma distancia en relación con lo abyecto. El escritor, fascinado por lo abyecto, se imagina su lógica, se proyecta en ella, la introyecta y por ende pervierte la lengua —el estilo y el contenido—” (Kristeva, [1980] 2006, p. 26). Lo abyecto está en la experiencia de un sujeto, configurada, en este caso, en el personaje de Ungar a través del cual el escritor da forma a la interpretación de su mundo, en este caso, en estado abyecto. Narrar la abyección es decir la fragilidad de ese mundo, implicarnos como lectores en ese mundo, no alejándonos simplemente de lo que es molesto ver, sino comprendiendo la importancia de reconocer lo abyecto en nuestra cultura. La literatura de lo abyecto, como literatura crítica, nos protege de ser completamente engullidos por la perversión psíquica y social, sin mentirnos sobre su existencia (allí está el “poder” del horror, de la abyección). El personaje que construye Ungar es una identidad inso-

tenible (sin nombre) que se disgrega más y más hasta que encuentra una forma posible de la representación de su malestar. Cuando el escritor se encuentra con la configuración de este tipo de personajes, el relato enuncia esta misma disolución de la identidad a partir del desmoronamiento del sentido, del lenguaje:

Quando la identidad narrada es insostenible, cuando la frontera sujeto/objeto se quebranta, y cuando incluso el límite entre adentro y afuera se torna incierto, el relato es el primer interpelado. Si a pesar de ello continúa, cambia su factura: su linealidad se quiebra, procede por estallidos, enigmas, abreviaturas, incompletudes, enredos, cortes [...]. En un estadio ulterior, la identidad insostenible del narrador y del medio que parece sostenerlo no se narra más sino que se grita o se describe con una intensidad estilística máxima (lenguaje de la violencia, de la obscenidad, o de una retórica que enlaza el texto con la poesía). El relato cede ante un tema-grito que, cuando tiende a coincidir con los estados incandescentes de una subjetividad-límite que hemos denominado abyección, es el tema-grito del dolor-del horror. [...] Si quisiéramos ir más lejos aun en el acceso a la abyección, no encontraríamos ni relato ni tema, sino una reorganización de la sintaxis y del léxico-violencia de la poesía, y silencio (Kristeva, [1980] 2006, p. 186).

En *Zanahorias voladoras* el relato comienza con un estallido: la revelación de la omnipotencia de la infancia en la figura de su hermana untada de miel, desafiando a las abejas... Silencio... Dos años después hay otro estallido: la metamorfosis de su padre en un fantasma, en un hombre derrotado que solo quiere morirse... Hay un grito, otro silencio que sigue al grito: el mundo ya no será más lo conocido: “De pie en medio de la sala, levanto el inmenso florero sobre mi cabeza y lo lanzo contra las baldosas. Veo cómo se hace pedazos. Oigo a mi hermana que llora. Miro los pedazos en el suelo, sé que sigue siendo el final de todo lo conocido” (*Zanahorias voladoras*, p. 21). La identidad se disuelve y el sujeto empieza su errático deambular sin sitio de llegada visible, hasta el encuentro con la tierra tibia sobre la que duerme, con el niño que le recuerda, a su vez, al niño que él mismo solía ser en el *locus amoenus* de su infancia... Incompletudes y cortes, un corte entre la infancia y el vagabundeo de un ser adulto, el delirio —como experiencia límite, final, de su narcisismo negativo— de un ser que solo busca morirse hasta vaciarse de ambiciones y ser feliz allí, en la simplicidad del estar ahí hoy y mañana.

La descripción como estrategia narrativa se impone en el primer capítulo del libro (la misma descripción que imperará en la narración de *Las orejas del lobo*). Los estallidos solo se aprehenden a través de la nominación de las impresiones, de

las sensaciones; el regreso a la infancia⁶ no es posible desde los pensamientos, desde los conceptos, sino desde las imágenes que se fijan en la memoria como los colores en una pintura, como los destellos de un sueño:

Poco después, como parte de un sueño, de un cuadro cortado en colores puros, en absolutos colores al óleo, está la imagen de mamá con los brazos en alto, envuelta en un largo vestido verde, de mamá que corre atravesando el jardín y grita, agita el cuerpo (yo la miro, quieto), jala a mi hermana de la mano y siente ya las primeras picadas que dejarán a mamá tendida en una mecedora una semana, hinchada y triste (*Zanahorias voladoras*, p. 14).

La descripción y el uso de los tiempos verbales conjugados, en su mayoría, en presente narran un mundo que afecta directa y reciamente al personaje, un mundo en el que él es el observador de revelaciones, pero también de derrumbes, un mundo en el que él mismo opera un cambio a partir del reconocimiento de su abyección y de la búsqueda de una salida —aunque mínima— posible. Esta actitud del personaje de Ungar se relaciona con lo que Maffesoli denomina “contemplación del mundo”, una actitud posible en la posmodernidad, que este autor define como una “imagen [que] no busca la verdad unívoca, sino que se contenta con subrayar la paradoja, la complejidad de cualquier cosa. La especificidad de esta actitud de espíritu es no trascender lo que es manifiesto, no aspirar a un más allá, sino ajustarse a las apariencias, a las formas que son evidentes, y hacer resaltar la belleza intrínseca de las mismas” ([1996] 1997, p. 25). La escritura de la abyección, así como la escritura de la revuelta (*Las orejas del lobo* también manifestaría esta misma actitud) reconstruyen el mundo a través de la comprensión, del perdón que no oculta la verdad, pero que tampoco intenta instaurar una versión única de lo que sucede; la escritura aquí resalta la complejidad del mundo, pero no desde la abstracción o la conceptualización, sino desde las imágenes concretas, cercanas, y el afecto, la forma en la que el cuerpo expresa su desazón, su obnubilación o su incertidumbre.

Esta “contemplación del mundo” constituye para Maffesoli un corte epistemológico en relación con la modernidad: ya no hablamos de una razón lógica (que llevó a la razón instrumental), sino de una razón sensible, una razón que constituye una alternativa a los significados petrificados de la cultura y reconoce el lenguaje y el pensamiento como una caja de equilibrio entre lo consciente y lo

⁶ El primer capítulo de *Zanahorias voladoras* simboliza este retorno del personaje adulto a su *locus amoenus*, a su mundo “preverbal”, precodificado, pero, al mismo tiempo, al origen de su falta. En *Las orejas del lobo*, tal retorno ocupa todo el acontecimiento novelesco.

inconsciente, entre lo conceptual y el afecto, las sensaciones, entre lo semiótico y lo simbólico (Kristeva), entre lo preverbal y lo verbal: “Pienso en algunas prácticas significantes que constituyen revueltas respecto de la ley y del significante unívoco. Son, por ejemplo, las prácticas estéticas, las prácticas artísticas que redistribuyen el orden significativo fálico haciendo intervenir el registro pre-édipico con su cortejo de sensorialidades, de ecolalias, de ‘ambigüización’ del sentido” (Kristeva, [1996] 1998, p. 154).

Tanto en *Zanahorias voladoras* como en *Las orejas del lobo*, esta redistribución del orden del significante se hace, además de los índices narrativos ya mencionados, a partir de la parataxis, la cual es definida por Maffesoli de la siguiente manera: “Para ilustrar esta sensibilidad teórica, podemos hacer referencia a la figura teórica de la parataxis, otra manera de hablar de la correspondencia, que opera por bruscos establecimientos de relaciones entre personajes diversos, lugares disparatados y situaciones extrañas unas respecto a las otras” ([1996] 1997, p. 95).

El narrador-personaje de Ungar junta las cosas que observa, y que están allí sin una explicación única, totalizadora, las cosas que lo afectan, que lo conmueven o aquellas que han dejado de tener sentido y que, por eso mismo, también lo afectan. El tipo de descripción que requiere la actitud de “contemplación del mundo” se hace tangible a partir de la parataxis, de la sincronicidad y de la visión orgánica del mundo a partir de sus elementos diversos.⁷ Un relato que recrea imágenes, que nos permite palpar el mundo del personaje a partir de sus ojos acendrados, sus ojos que se han despojado de imágenes preconcebidas, de prejuicios, que solo están ahí para ver ese mundo que ya no es una unidad, un mundo fragmentado que exige otra lógica para alcanzar la comprensión, la reconciliación.

La propuesta estética de Antonio Ungar busca una narración que no acorrala, que no juzga, que no explica y que, sin embargo, lo convierte en un razonador sensible de la experiencia de lo abyecto y del vislumbramiento de la revuelta. El valor de las novelas de Ungar consiste en esto: en su proposición de una estética de la contemplación, que constituye otra forma de comprender el corte epistemológico que representa la posmodernidad como reto para la reconstrucción del ser humano integral. Los personajes de Ungar son sobrevivientes de un mundo que ha tratado de ocultar las vivencias más profundas del ser, las huellas de nuestro cuerpo, de nuestras pulsiones: “Antes de caer rendido, antes de dormirme en el platón metálico del camión, a los pies de mamá, entiendo que podemos ser felices.

⁷ La parataxis, a nivel microtextual, se expresa en una sintaxis construida a partir de la concordancia, la yuxtaposición y el uso de signos de puntuación (o de su ausencia) que indican continuidad (la coma, en el caso de las novelas de Ungar).

A pesar de todo lo que ha pasado. A pesar del fantasma de papá rondando la sabana. Felices. El núcleo duro de la banda. Los sobrevivientes [...]” (*Las orejas del lobo*, p. 101); Ungar pone en forma la enfermedad del ser contemporáneo, su abyección, presenta la crisis de las emociones, de las impresiones, del sentido, a partir del no-juicio, de un punto en el que es posible volver al tiempo de la pérdida de la unidad, de la pérdida de la ley válida del padre, de la ley social, y reanudar los hilos de una existencia viable.

La estética de la contemplación le permite al personaje observarse a sí mismo como sujeto inestable, como quien vive las situaciones desde otra parte, sin poder estar ahí del todo: “El fantasma de papá. Su ausencia, la terrible presencia de su peor ausencia. La que hace que seamos lo que somos, contentas personitas en una casa perdida en la mitad de la nada. La que hace que yo no pueda estar ahí, dichoso con mi hermana y mamá, viviendo, sino en otra parte más fría, mirándolas, mirándome” (*Las orejas del lobo*, p. 132). Pero también, a través de ese distanciamiento, la estética de la contemplación le permite al personaje encontrar su propio lugar de enunciación, de experiencia.

REFERENCIAS

- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Balint, M. (1982). *La falta básica. Aspectos terapéuticos de la regresión*. Buenos Aires: Paidós.
- Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Green, A. (1986). *Narcisismo de vida, narcisismo de muerte*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Kristeva, J. (1997). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila.
- Kristeva, J. (1998). *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires: Eudeba.
- Kristeva, J. (1999). *El porvenir de la revuelta*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Kristeva, J. (2001). *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires: Eudeba.
- Kristeva, J. (2006). *Poderes de la perversión*. México D. F.: Siglo XXI Editores.
- Maffesoli, M. (1997). *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- Maffesoli, M. (2005). *La tajada del diablo. Compendio de subversión posmoderna*. México D. F.: Siglo XXI Editores.
- Pinkola Estés, C. (2008). *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona: Ediciones B.
- Ungar, A. (2004). *Zanahorias voladoras*. Bogotá: Alfaguara.
- Ungar, A. (2006). *Las orejas del lobo*. Bogotá: Ediciones B.