

# LA ESCRITURA DEL FRACASO EN *SIN REMEDIO* DE ANTONIO CABALLERO\*

WRITING FAILURE IN *SIN REMEDIO* BY  
ANTONIO CABALLERO

Martín Ruiz Mendoza<sup>1</sup>

\* Artículo de la investigación doctoral “Violence Reframed: History, Representation, and the Reinvention of Conflict in Contemporary Colombia”, que el autor adelanta en el Departamento de Lenguas y Literaturas Romances de la Universidad de Michigan, en Ann Arbor.

**Cómo citar este artículo:** Ruiz Mendoza, M. (2020). La escritura del fracaso en *Sin remedio* de Antonio Caballero. *Estudios de Literatura Colombiana* 47, pp. 113-128. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a06>

<sup>1</sup> <https://orcid.org/0000-0003-1699-2182>  
[martirui@umich.edu](mailto:martirui@umich.edu)  
University of Michigan, Ann Arbor, United States

**Resumen:** si bien Antonio Caballero se ha consolidado como una voz crítica imprescindible en el actual medio cultural colombiano, su faceta de novelista no ha recibido la atención crítica que merece. Este artículo propone que su única novela, *Sin remedio* (1984), sugiere la necesidad de reflexionar sobre la función de la ficción literaria de cara a las condiciones sociales y culturales que definieron las últimas décadas del siglo xx en Colombia. A través del análisis de la crisis existencial del protagonista, se plantea que dicho personaje funciona como espejo en el que se refleja un fracaso individual cuyas resonancias colectivas obligan a repensar la función social y política del escritor en tiempos de violencia.

**Palabras clave:** Antonio Caballero; *Sin remedio*; fracaso; nihilismo; violencia.

**Abstract:** Although Antonio Caballero is widely recognized as an essential critical voice in Colombian contemporary cultural sphere, his work as a novelist has not received the critical attention it deserves. This article argues that *Sin remedio* (1984), his only novel, ignites crucial reflections about the function of literary fiction vis-à-vis the sociocultural conditions that defined the last decades of the twentieth century in Colombia. Through an analysis of the existential crisis of the main character, I argue that Caballero builds that character as a mirror of an individual failure whose collective resonances suggest the need to rethink the social and political function of the writer in times of violence

**Keywords:** Antonio Caballero; *Sin remedio*; failure; nihilism; violence.

**Editores:** Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

**Recibido:** 15.02.2020  
**Aprobado:** 05.06.2020  
**Publicado:** 23.06.2020

**Copyright:** ©2020 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



## Introducción

Publicada en Bogotá en 1984, *Sin remedio* es la única novela de Antonio Caballero. En el actual medio cultural colombiano, ese nombre resuena como una voz crítica imprescindible. Su faceta de novelista, sin embargo, es menos conocida. Esto responde, en gran medida, al hecho de que la tradición literaria de la que se nutre Caballero no es fácilmente rastreable. Dicha tradición no es, definitivamente, la del realismo mágico, que ya en los años ochenta había acaparado casi por completo la atención tanto del público general como de la crítica. *Sin remedio* introdujo una toma de posición que —en el sentido teórico explorado por Bourdieu (1993, pp. 37-40)— frustraba y retaba las expectativas de un público formado en la creencia de que la literatura latinoamericana y el realismo mágico eran términos intercambiables.

Caballero desestabiliza tal convicción a través de la exploración de un personaje, Ignacio Escobar, que funciona como *alter ego* del autor: un bogotano de clase alta que, en medio de las convulsiones políticas de los años setenta, se refugia en una actitud contemplativa rayana en la absoluta indiferencia. Escobar es además un poeta frustrado que a los veinticinco años parece no esperar nada de la vida, o al menos nada nuevo: “Desde antes de nacer / (parece que fue ayer) / estoy muerto” (Caballero, 2004, p. 15). Estos versos, que son el *leitmotiv* de la novela, condensan la desazón y falta de propósito del protagonista, quien los recita sin verdadera convicción poética.

Ya en el primer capítulo descubrimos que la relación de Escobar con la literatura es de profundo escepticismo: “A los treinta y un años Rimbaud no sólo ya estaba muerto, sino que había renunciado por completo a la literatura, esa falacia” (p. 16). La referencia a Rimbaud, recurrente a lo largo de la novela, pone en primer plano la disyuntiva entre la vida y la literatura; el pensamiento y la acción. Las meditaciones de Escobar en torno a esa disyuntiva son especialmente punzantes cuando entra en contacto con otros poetas frustrados. Así, cuando conoce en el bar El Oasis a un grupo de poetas que hablan con fruición sobre otros poetas y recitan sus propias invenciones, el narrador nos dice que Escobar no podía sino pensar que había “una contradicción evidente entre lo que recitaban y lo que hacían” (p. 44). La constatación de que la literatura y la vida pertenecen a dos esferas totalmente diferentes, en muchos sentidos divorciadas e incomunicadas, deja al personaje en un limbo existencial. Escobar es incapaz de consagrar su vida a una acción concreta —que, como se verá más adelante,

en esta novela es la acción política propiamente dicha—, incluida la literatura, la cual percibe no solo como una falacia, sino además como una falacia vana.

En este breve esbozo del conflicto existencial que explora la novela queda ya en evidencia un quiebre temático y estético con respecto a las corrientes literarias dominantes en el momento de su publicación. *Sin remedio* no solo se distancia del realismo mágico, sino también de la llamada “novela de la Violencia”, uno de cuyos representantes insignes fue Eduardo Caballero Calderón, padre de Antonio Caballero. La toma de posición que introduce *Sin remedio* se nutre de las conclusiones del propio García Márquez (1983), quien abogaba, en su crítica de la novela de la Violencia, por abandonar el testimonio —real o imaginario— de víctimas distantes para centrarse en la experiencia del letrado urbanita (p. 728). Este artículo se propone mostrar cómo, en el caso de *Sin remedio*, dicha experiencia es sintomática de una crisis histórica que rebasa la esfera individual del personaje principal. Desde esta lectura, Ignacio Escobar es, antes que nada, un espejo en cuya imagen abúlica queda reflejado un fracaso colectivo.

### **Historia de un desencanto**

Para entender la naturaleza y la magnitud del fracaso que *Sin remedio* rastrea, es necesario posicionar a la novela en el debate sobre la función del letrado como agente social en Colombia. Tal debate es indisociable de la pregunta sobre la responsabilidad política del artista en tiempos de violencia. En el ensayo arriba citado, García Márquez concluye que la literatura no puede permanecer al margen de ese debate, pero problematiza toda salida proselitista a este problema al declarar que “acaso sea más valioso contar honestamente lo que uno se cree capaz de contar por haberlo vivido, que contar con la misma honestidad lo que nuestra posición política nos indica que debe ser contado, aunque tengamos que inventarlo” (p. 728). Paradójicamente, la crítica de García Márquez al uso de la literatura como arma ideológica comparte las inquietudes que se traslucen en la crítica del realismo mágico articulada por Alberto Fuguet y Sergio Gómez (1996), quienes proponen que “el gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?)” empezó a dar paso, a partir de la década de los años ochenta, “al tema de la identidad personal (¿quién soy?)” (p. 13). Este giro es del todo patente en

*Sin remedio*. Más aún, el alcance literario de la novela no puede ser apreciado en su justa medida si no se tiene en cuenta la centralidad del conflicto existencial del personaje principal, tal como lo ha observado Iván Padilla Chasing (2019, p. 19).

En Colombia, sin embargo, la disyuntiva entre la identidad individual y la colectiva ha estado mediada por el hecho de que la segunda ha sido definida casi exclusivamente por la violencia. Así lo entienden Daniel Pécaut y Liliana González (1997), quienes subrayan que la única representación colectiva que se ha dado en Colombia en torno a la violencia —es decir, la única representación que ha trascendido el ámbito de los microrrelatos— es mítica en la medida en que se basa en la narrativa de “una violencia originaria que no cesa de repetirse” y que se mantiene, por lo tanto, “en un horizonte religioso, el de la caída y el pecado” (p. 919).

Caballero se distancia de este punto de vista mítico al poner en primer plano la experiencia existencial de un letrado urbanita cuya historia personal está atravesada y determinada por la historia colectiva que lo acorrala. En este sentido, en *Sin remedio* no hay una verdadera disyuntiva entre identidad individual y colectiva. En la medida en que ambas están inmersas en un proceso histórico que las define y las rebasa, la respuesta a la pregunta “¿quién soy?” necesariamente arroja luz sobre la pregunta “¿quiénes somos?”. Para Caballero, ambas preguntas son dos caras de la misma moneda. Al novelar este atisbo, el autor sugiere que la crisis existencial que atraviesa el personaje principal tiene su correlato en un conflicto histórico y social más amplio.

Es precisamente su aproximación a la historia —esto es, a la historia como crisis cotidiana— lo que distancia a *Sin remedio* de las novelas de la Violencia y del realismo mágico. En la primera tradición, la historia está condensada en los acontecimientos anómalos que rompen con la cotidianidad pacífica: asesinatos, masacres y demás actos violentos. La historia es aquí el telón de fondo de esos actos. En la segunda, la anomalía pierde el punto de referencia concreto que la ligaba exclusivamente a la violencia y se convierte en materia estética que permite aproximarse al pasado desde un punto de vista mítico.

La tradición inaugurada por *Sin remedio* toma distancia de estas aproximaciones para situar al lector en una realidad espacio-temporal anclada en el ritmo cotidiano de la ciudad, que marca todas las acciones de los personajes. Así, cuando Escobar sale

por primera vez de su casa después de una discusión con Fina, su novia, se nos ofrece esta descripción del medio hostil al que se enfrenta:

Las manos se le iban azulando de frío entre los bolsillos. Al asfalto mojado de la Carrera Séptima se pegaban las hojas blancas de un periódico, robadas por el viento a unos gamines que se acomodaban para dormir en el portal enrejado de una tienda de motos (Caballero, 2004, p. 33).

Estas referencias aparentemente accesorias a lugares concretos de Bogotá tienen un valor muy importante en la novela. La imbricación de tiempo y espacio que la narrativa propone desemboca en una exploración de la historia a partir de sus remanentes espaciales.<sup>1</sup> Escobar deambula por Bogotá como un fantasma para el que solo es posible recorrer la historia espacialmente, como un rompecabezas que se debe armar en busca de sentido.

La pregunta que necesariamente surge de este atisbo es: ¿en torno a qué historia se articula la novela? Lo cual resulta complejo porque *Sin remedio* no solo juega con la imbricación de espacio y tiempo, sino también con la yuxtaposición de distintas capas de la historia. La novela rastrea, primero que todo, la historia de una generación. En la Asamblea Nacional Constituyente, que dio lugar a la Constitución de 1991 como resultado de las negociaciones de paz con el M-19, el excombatiente Antonio Navarro Wolff se refirió a esa generación en estos términos: “Todos nosotros, o por lo menos la mayoría de los constituyentes, somos de lo que pudiéramos llamar la generación del estado de sitio. Yo nací en estado de sitio y vivo hoy en estado de sitio” (Barreto Roza, 2011, p. 2). Navarro se refiere a la preeminencia de esa forma de gobierno en Colombia durante la mayor parte del siglo xx, consagrada en el artículo 121 de la Constitución de 1886, que concedía al presidente la potestad de suspender el Estado de derecho para conservar el orden público en todo el territorio. La medida

1 En su tipología de la novela, Mikhail Bakhtin (1986) identifica la imbricación de tiempo histórico y espacio como la cualidad *sine qua non* de la *Bildungsroman*, o novela de formación (p. 25). Ese tipo de novela lleva a cabo, según Bakhtin, la incorporación de un tiempo propiamente histórico, anclado a una realidad espacial concreta y por lo tanto cualitativamente diferente al tiempo mítico-idílico, que es cíclico (p. 50). Desde este prisma crítico, la novela de Caballero sería heredera de esa tradición literaria. Sin embargo, como se verá más adelante, la abulia del personaje principal y su ulterior incapacidad de adaptarse a su medio y de apropiarse de sus circunstancias problematizan la relación de la novela con dicho género típicamente dieciochesco, en el que cristaliza el optimismo ilustrado que Caballero pone en tela de juicio.

de excepción terminaría por convertirse en regla, sobre todo durante los gobiernos conservadores previos al Frente Nacional.<sup>2</sup>

Tres años mayor que Navarro Wolff, Caballero pertenece también a dicha generación de ciudadanos a quienes las vías democráticas de disenso les habían sido negadas sistemáticamente. No sorprende entonces que *Sin remedio* sea un retrato de esa generación durante su periodo más contestatario: los convulsionados años setenta. Convulsionados porque, tras el fracaso de la paz criolla impulsada por Lleras Camargo una década antes (Karl, 2018, p. xx), la lucha armada se trasladó a las ciudades, que hasta ese momento habían gozado de relativa inmunidad. Así, en 1970 nace el M-19, una organización guerrillera de vocación urbana que se oponía a las elecciones fraudulentas del 19 de abril de ese año, las cuales, a pesar de la popularidad del caudillo Gustavo Rojas Pinilla —cuyo movimiento político (Anapo) promulgaba el nacionalismo de izquierda que definiría la trayectoria del M-19— dieron como ganador al candidato conservador Misael Pastrana Borrero.

Después del fracaso de los diálogos de paz con el gobierno de Belisario Betancur, que iniciaron en 1984 y que se rompieron en junio del siguiente año, el M-19 —entonces la segunda guerrilla más importante después de las FARC— mantenía su poder incuestionable. Sin embargo, la toma del Palacio de Justicia en 1985 detonaría un proceso de deslegitimación que desembocaría en la rendición del grupo en 1990. La crisis de legitimidad que atravesaba el M-19 en el momento de la publicación de *Sin remedio* permite entender el trasfondo histórico del tono de profundo escepticismo que atraviesa la novela. La de Caballero no es la historia de un entusiasmo, sino la de un desencanto. Ese desencanto está condensado en el personaje de Escobar, que es incapaz de comprometerse con una causa política porque desconfía de toda causa, de toda acción: “La acción, esa fatiga” (Caballero, 2004, p. 251), piensa el personaje en una de sus divagaciones.

*Sin remedio* explora la inercia del personaje principal con especial elocuencia en el quinto capítulo, que gira en torno al encuentro de Escobar con un grupo insurgente maoísta, enfrascado en lo que sus miembros llaman GPP: Guerra Popular

2 En un artículo publicado por *El Espectador* el 22 de noviembre de 1955, Alberto Lleras Camargo denunciaba ya el estado de sitio como la principal causa de los atropellos que sufrían a diario los ciudadanos: “La presunción, que no admite prueba en contrario, es la de que todo el que disienta del gobierno tiene malas intenciones y desea aprovecharse de algo. O es un amargado por no estar en el poder” (Lleras Camargo, 1976, p. 85).

Prolongada. Hasta ese punto de la novela, el narrador nos ha mostrado a un Escobar cuyo círculo social está dividido en dos bandos claramente definidos: está, por un lado, su familia de clase alta, reunida siempre en torno a su madre, doña Leonor, cuyo círculo de amigos incluye a un obispo (monseñor Botero Jaramillo) y a otro poeta frustrado (Ricardo Patiño), un arribista que se dedica a componer versos de ocasión para congraciarse con ese clan decadente de la élite criolla. En el cuarto capítulo se nos revela la banalidad de ese medio, sumido en risas gastadas y condenado a un aislamiento que Escobar detesta.<sup>3</sup> Sin embargo, ese odio no tiene ningún componente positivo que le permita al personaje canalizarlo hacia una reacción concreta contra su medio social. Prueba de ello es la decisión que toma en un momento de nostalgia de quedarse a vivir para siempre en casa de su madre. Esta tendencia regresiva, sin embargo, tampoco llega a buen puerto: la decisión se le revela rápidamente como una imposibilidad, ya que el odio a su madre y al mundo que la rodea termina predominando sobre el deseo de recobrar el estado fetal que añora a lo largo de la novela.

A ese asfixiante medio familiar se contrapone el de su círculo de amigos, que es el segundo bando ideológico en torno al cual se articula la novela. Desde su apartamento de La Perseverancia, Federico y Ana María —quienes llevan la vida de matrimonio e hijos que Escobar rehúye— predicán constantemente sobre la necesidad de una revolución que, en el caso de ellos (bogotanos burgueses), tendría que partir de una toma de posición de clase a favor de la lucha del proletariado y del campesinado. Federico, que es artista, hace de esa toma de posición el objeto de su obra: en el quinto capítulo, por ejemplo, se hace referencia a una escultura de Camilo Torres encargada a Federico por la Universidad Industrial de Santander. La silueta espigada de la escultura, que evoca el estilo de Giacometti, le parece a Escobar un exponente típico del “arte burgués decadente” (p. 212). Este es tan solo un ejemplo del sarcasmo con que el personaje principal responde siempre al compromiso político de sus amigos, a quienes no deja de ver como unos burgueses enfrascados en un idealismo importado, carente de ideas originales.

3 Es de destacar que la ilustración que sirve de portada a la última edición de la novela (Planeta, 2018) es la obra *Decoración de interiores* (1981), una serigrafía plasmada en una cortina en la que la artista bumanguesa Beatriz González retrata la esfera social del presidente Julio César Turbay Ayala (1978-1982). La descripción que hace Caballero del medio familiar de Escobar evoca el tono cáustico de la instalación de González, quien, al igual que Caballero, aborda con humor crítico el cinismo inveterado de las élites políticas en Colombia.

El encuentro de Escobar con el grupo insurgente, que se da con la mediación de Federico, tiene como trasfondo esta tensión entre los distintos mundos que el personaje transita a lo largo de la novela, sin permanecer en ninguno y sin pertenecer del todo a ninguno. De camino a ese encuentro, en una motocicleta conducida a toda velocidad por Federico, Escobar se nos presenta como un personaje vacío de intenciones, incapaz de sobreponerse a las determinaciones históricas que lo atraviesan: “Todo le daba igual: cabalgar en moto rumbo a lo desconocido, ensordecido por el viento, o cenar en casa de su madre con monseñor Botero Jaramillo. La misma aceptación, la misma falta de entusiasmo. Inerte. Disponible. Libre como el viento” (p. 214).

La idea de libertad implícita en este pasaje, por lo demás presente en toda la novela, constituye la única y auténtica ilusión poética del protagonista. Ilusión porque, a pesar de su reticencia a aceptar cualquier compromiso y de su convicción de que de esa reticencia depende su libertad, en realidad Escobar no puede sustraerse a las circunstancias históricas de su medio. Son estas las que lo llevan a buscar el inmovilismo como única posibilidad de redención. Como se verá a continuación, en su vida convergen y colisionan mundos antitéticos que no pueden llegar a una síntesis, ni por la vía del intelecto ni por aquella de la acción.

### **¿Adiós a la razón dialéctica?**

La imposibilidad de síntesis se le revela a Escobar en toda su magnitud trágica durante su conversación con los abanderados de la GPP, que, tras bombardearlo con un discurso evocador del antiimperialismo del M-19, le explican que de él esperan un compromiso con la causa revolucionaria a través de su poesía: es decir, que ponga su arte en función de la necesidad concreta de educar la conciencia de las masas para el cambio histórico que se avecina. Tal como se lo explica uno de ellos, los poetas como él pueden servir “para meterle a la vaina esa cosa abolerada que le gusta a la gente” (Caballero, 2004, p. 224). Esta concepción utilitarista de la poesía choca con las ideas y la sensibilidad de Escobar, para quien la poesía no es más que “pura casualidad, cosas que no quieren decir absolutamente nada, y si lo dicen es por equivocación” (p. 229).

Al final del encuentro, Escobar solo logra tomar en serio el olor “a hembra” (p. 233) de Zoraida, una de las guerrilleras. Su deseo sexual se le revela como lo único auténtico en medio de todos los discursos sobre la posibilidad de perfeccionar

al ser humano a través de la transformación de sus relaciones económicas. Escobar desconfía de esa posibilidad, que le parece, cuando menos, ingenua. Desconfía también de la tendencia a idealizar al pueblo, que según él no habla como en las novelas costumbristas ni como los marxistas: “Los campesinos gritan ‘Viva el partido liberal’, como todo el mundo” (p. 239). Así mismo, para Escobar la conciencia de clase del pueblo no depende de la ruana, como quieren creer sus amigos, que, solidarios con la lucha de los subordinados, usan esa prenda típicamente campesina para reafirmar su posición de clase: “Yo no entiendo”, le dice Escobar a Federico: “es la cosa *contra natura* de la izquierda, supongo, como señalan los periódicos. Chimenea encendida, como un burgués, porque se es burgués. Pero encima, ruana, porque el pueblo usa ruana. Sólo que la usa precisamente porque no tiene chimenea” (p. 91). Esta postura realista e intransigente hace del personaje un poeta que sospecha siempre de las imágenes idílicas, lo cual lo pone en constante conflicto con sus contemporáneos marxistas.<sup>4</sup>

La forma en que Caballero explora el problema de la función política del arte constituye uno de los principales elementos de ruptura con respecto no solo al marxismo ortodoxo de su tiempo y a la razón dialéctica a él asociada, sino también a la novela de la Violencia de mediados de siglo. En todos los exponentes más representativos de dicha novela, la reflexión política está en función de la denuncia de los actores responsables. El componente político de esa narrativa, al igual que el que atraviesa la obra de los primeros violentólogos, se fundamenta en una creencia en el poder de la palabra como medio de impartir justicia —al menos en un nivel simbólico— y de hacer un aporte, desde las letras, a la transformación de una realidad injusta y, por eso mismo, inherentemente violenta. La novela de Caballero constituye una crítica, desde la literatura, de esa fe en el poder mesiánico de la palabra y del arte en general. Es, pues, una novela abiertamente autorreflexiva y autocrítica, que articula la relación entre arte y política como un problema filosófico que, en el medio cultural que la novela recrea, parece no interesar a nadie.

Esto no significa que Caballero haya sido el primero en poner el dedo en la llaga en torno a la función política del arte en Colombia. Ya en 1958 Marta Traba

4 La relación del marxismo con una visión idílica de cuño rousseauiano es explorada por Camille Paglia (1990) en *Sexual Personae*. En palabras de Paglia: “Marxism was one of Rousseau’s nineteenth-century progeny, energized by faith in the perfectibility of man. Its belief that economic forces are the primary dynamic in history is Romantic naturism in disguise. That is, it sketches a surging wave-motion in the material context of human life but tries to deny the perverse daemonism of that context” (p. 6).

había dirigido sus esfuerzos críticos al planteamiento de ese mismo problema. Así lo demuestra un artículo de la revista *Mito* titulado “Problemas del arte en Latinoamérica”, en el que Traba (1975) critica al artista “aturdido por slogans, emparedado por nociones patrióticas de corto alcance, empujado, no por el placer desinteresado de crear sino por la aberrante idea de la conveniencia de su creación” (p. 222). El uso de la noción kantiana de “placer desinteresado” revela el sesgo clasicista de Traba, quien percibe el llamado “arte político” como una afrenta contra el juego libre de las facultades, que constituye la columna vertebral de la teoría estética de Kant.

El parentesco entre la crítica de Traba y la de Caballero se hace del todo patente en la forma en que Escobar se aproxima al arte de su amigo: “Federico ya no es pintor, sino pintor comprometido, que es como no ser nada. Como estar muerto. Ya no pinta. Ilustra consignas” (Caballero, 2004, p. 93). Esta crítica al uso —y al abuso— del arte en función de una determinada ideología es uno de los elementos neurálgicos de *Sin remedio*. A través de las reflexiones y los conflictos existenciales de Escobar, la novela critica la superioridad moral de una conciencia cuya aproximación a la historia está guiada por la fe ciega en la capacidad irrestricta de juzgar y de iluminar a través de la acción política y de la creación artística. A lo largo de la novela, esta última se nos muestra, a lo sumo, como una forma precaria de dar sentido. Precaria porque, en última instancia, la maniobra apolínea de poner en orden el mundo por medio de la escritura ni siquiera puede redimir al personaje principal, cuya única posibilidad de síntesis es, como se verá más adelante, la muerte. Por su parte, la acción política se nos muestra como una fuerza destructiva que no llega nunca al idilio de los utopistas más audaces: “La gente que hace cosas es por lo general profundamente dañina” (p. 234), exclama Escobar en una de sus conversaciones con Federico.

Si bien la generación del estado de sitio estaba tentada por la posibilidad de usar el arte como medio de acción política, *Sin remedio* muestra el fracaso irremediable de ese proyecto en la medida en que, en el contexto de los años setenta en Colombia, esa acción era indisoluble del uso de la violencia. Para Escobar, esto es claro desde el momento de su encuentro con los miembros del grupo insurgente, quienes defienden, por ejemplo, el secuestro como medio legítimo de lucha política. La ulterior reflexión del personaje es contundente: “La violencia. Eso era lo que habían venido a proponerle Federico y sus compañeros: la violencia” (p. 230). Si bien la novela no explicita la

postura de Escobar sobre el problema de la legitimidad del uso de la violencia para la transformación política del país, su actitud y sus reflexiones sugieren un escepticismo frente a toda acción, violenta o no. Si al personaje puede atribuírsele una ética claramente definida, esta sería la ética de la inacción, o la inacción como proyecto ético.

Este proyecto ético dialoga subrepticamente con una tradición filosófica que va de Sorel a Benjamin, y de este a Arendt. La posición de Escobar, sin embargo, parece estar en consonancia con el sector más conservador de esa tradición, cuyos principios cristalizan en la aproximación a la violencia de Augusto del Noce (2014), basada en un análisis político-teológico de la relación de parentesco entre la acción revolucionaria y el gnosticismo. Para Del Noce, el nudo de esa relación es la negación del mundo tal como es (p. 23). En el caso del gnosticismo —tanto en la corriente ascética de Marción como en la libertina de Carpócrates y los cainitas—, se trata de una negación del orden cósmico, que es percibido no como desorden, sino como un orden fundado en el mal y en la injusticia. En el caso de la acción revolucionaria, la negación va dirigida a una realidad histórica específica, percibida también como injusta. El argumento de Del Noce ofrece una mirada original al problema de la relación entre violencia y nihilismo que atraviesa la novela de Caballero. Para Del Noce, tal relación está fundada en la concepción nietzscheana del nihilismo negativo, que sería negación del mundo. La crítica del filósofo se dirige exclusivamente a la acción revolucionaria, en la que según él está condensada la esencia del nihilismo contemporáneo y de la violencia derivada.

El encuentro de Escobar con la acción violenta como forma de lucha política desemboca en la constatación del destino nihilista que denuncia Del Noce. Para este, ese destino tiene que ver con la inevitable restauración de la violencia mítica tras el triunfo de la violencia divina. La terminología, claro está, es de Benjamin (1999), cuya tipificación de la violencia es interpretada por el filósofo italiano como un replanteamiento de la distinción entre violencia reaccionaria o represiva y violencia progresista o revolucionaria. La transición de una a otra, que para Benjamin supondría la transición del reino de la necesidad al reino de la libertad (p. 292), es siempre, según Del Noce, una transición fallida en la medida en que la violencia revolucionaria no puede prescindir de la ulterior imposición de la ley (p. 36). Más aún, Del Noce propone que esa imposición se da tras el eclipse de la ética, entendida esta —desde una tradición que va de Rosmini a Heidegger— como el respeto por el orden del ser.

Si bien la reflexión de Escobar no pasa por estas minucias filosóficas, la conclusión es la misma: la violencia revolucionaria, al buscar una transformación total de la actual realidad histórica, amenaza incluso a quienes, aunque comprometidos con esa transformación, inevitablemente son herederos de la realidad que se quiere abolir y constituyen, en esa medida, un obstáculo en el camino hacia la revolución total. Escobar, que incluso llega a sospechar que, de triunfar el proyecto revolucionario, él mismo terminaría fusilado, entiende esto perfectamente. Entiende también que la imposición de la ley es un estadio inevitable de la revolución. Así se lo expresa a Federico: “Cuando ganen ustedes, si ganan, su perfil saldrá en las medallas, en las monedas” (Caballero, 2004, p. 232). Desde este punto de vista, la revolución no es más que un relevo de poder que desemboca en la continuación por otros medios del ejercicio de la violencia mítica.

El tono de escepticismo radical que atraviesa *Sin remedio* hace de esta novela un experimento antidialéctico. La crisis existencial del personaje principal es indisoluble de la imposibilidad de reconciliar sus contradicciones y de comprometerse con un rumbo de acción concreto. Esta crisis desemboca en la muerte de Escobar. La antesala de ese desenlace da cuenta de la incapacidad del protagonista de tomar las riendas de su destino. Tras la reunión con los miembros del GPP, Escobar sigue visitando ocasionalmente la casa de su madre y tiene dos amoríos: uno con su prima Patricia—quien, para atormentar a sus padres, “viejos reaccionarios y huevones” (p. 299), se ha vuelto trotskista y se ha hecho novia de un revolucionario— y otro con Ángela, la hermana de su amiga Ana María, esposa de Federico. Entre tanto, Federico abandona a su familia y se va al monte, desde donde planea el secuestro de Foción, tío de Escobar y padre de Patricia. Así pues, mientras aparentemente no pasa nada en la gris y tediosa Bogotá, un desenlace trágico empieza a acorralar a los personajes: el tío Foción muere en poder de sus captores y, por una serie de malentendidos, el principal sospechoso de todo resulta siendo Escobar, quien, al intentar huir, es asesinado por las Fuerzas Armadas. El final confirma la sentencia que el protagonista plasma en uno de sus poemas: “No se escoge la muerte: a ella se llega acorralado por la propia vida” (p. 23).

En esta novela, sin embargo, la muerte no constituye meramente una fatalidad externa, sino que se convierte en sí misma en una forma de vida: Escobar vive como si estuviera muerto. Dicho modo existencial está ligado al colapso de todas las ideologías

y de la razón dialéctica, que en esta novela deja de ser un problema abstracto para convertirse en parte integrante de la psicología del personaje principal. La experiencia de Escobar es el eco de ese colapso: incapaz de compartir el entusiasmo ingenuo de sus amigos revolucionarios, incapaz también de pertenecer del todo a la élite decadente cuya historia resuena en cada uno de sus apellidos, el personaje principal recorre la ciudad como un muerto viviente, suspendido para siempre en un limbo sin remedio.

### **El colapso de la ciudad letrada**

Tal como ha quedado de manifiesto hasta este punto, el diagnóstico que hace Caballero del limbo en que está inmerso el personaje principal de *Sin remedio* es sintomático de la época en que se sitúa la novela. Visto desde el punto de vista de la figura del letrado, ese limbo tiene que ver con la imposibilidad de comprender y de sintetizar la propia situación y la del medio más inmediato. Imposibilidad que, a su vez, tiene un correlato histórico concreto, al que la crítica no ha prestado la atención debida. Si las décadas del cincuenta y sesenta estuvieron marcadas por el optimismo de los letrados en Colombia, quienes —como lo constata la primera generación de violentólogos— contemplaron por primera vez la posibilidad de que su función fuera fundamental para comprender el país y llevar a cabo una transformación estructural a partir de esa comprensión, las siguientes décadas estuvieron marcadas por un creciente escepticismo frente a esa posibilidad. Al centrarse en la experiencia alienante de un letrado bogotano durante esos años de desencanto, *Sin remedio* explora la bancarrota no solo de la élite letrada, sino de la labor del letrado en sí misma.

La novela introduce, en esa medida, una nueva postura literaria frente a los problemas sociales y políticos del país. Al poner en primer plano la imposibilidad de comprender y de sintetizar la realidad nacional a partir de los modos de abstracción que tradicionalmente han constituido el baluarte de los letrados en Colombia, *Sin remedio* da cuenta del colapso de la autoridad letrada. Si, tal como lo propone Ángel Rama (1998), esa autoridad se consolidó como “una suerte de religión secundaria [...] pertrechada para ocupar el lugar de las religiones cuando éstas comenzaran su declinación en el xix” (p. 37), la novela de Caballero pone de manifiesto que en la Colombia de finales del xx era ya evidente la bancarrota de ese ídolo. En esa medida,

*Sin remedio* puede ser leída como el rito de pasaje —lleno de *pathos* trágico— del letrado que constata su nuevo estatus de agente marginal en un medio hostil en el que las palabras ya no valen nada.

Desde este punto de vista, Escobar sería el protagonista de un proceso de dislocación simbólica de la figura del letrado en Colombia. Esta lectura ofrece la posibilidad crítica de aproximarse a la historia reciente del país desde una dialéctica no ya del progreso, sino del fracaso. Tal atisbo sugiere la necesidad de repensar el papel del letrado como actor político. Al privilegiar el punto de vista de un poeta frustrado, sumido en el desencanto y la abulia, *Sin remedio* pone en tela de juicio el poder transformador de la escritura. La postura abiertamente marginal que se trasluce en la novela pone al letrado en una situación de orfandad con respecto a los poderes y saberes institucionalizados, pero al mismo tiempo abre la posibilidad de articular un discurso literario intransigente, independiente y original, que reivindica el papel del escritor como testigo crítico de su tiempo.

Dicha posibilidad trae consigo una nueva perspectiva en torno a la función de la ficción literaria en la interpretación del pasado y en la articulación de discursos sobre el presente y el futuro que se oponen tanto a la mirada mítica como a la institucionalización de la narrativa histórica. *Sin remedio* pone en primer plano la posibilidad de articular, desde la literatura, una crítica de los presupuestos epistemológicos en que se ha basado hasta ahora el estudio de las diversas manifestaciones de violencia que han definido la historia reciente de Colombia. Al privilegiar la experiencia del letrado urbanita incapaz de sustraerse a las condiciones de su medio, Caballero señala la necesidad de reconocer la validez de un punto de vista que no es el del intelectual capaz de hacer un diagnóstico divorciado de su propia experiencia. Caballero desdibuja así la imagen del *homme de lettres* cuya autoridad moral le exigiría cumplir una función formativa en tiempos de deformación nacional.

La lectura que aquí propongo de la novela de Caballero busca, ante todo, reivindicar el componente no solo estético, sino también ético, que en ella se trasluce. Tal como lo he mostrado a lo largo de este artículo, ese componente va más allá de la posibilidad que la novela ofrece al lector de “reflexionar sobre su realidad, sobre su condición de colombiano” (Padilla Chasing, 2019, p. 28). Si bien este es un aspecto importante del ejercicio literario por el que apuesta Caballero, leer su novela en clave

de texto edificador de vocación estrictamente nacional resulta insuficiente en la medida en que esa lectura reduciría la obra a parroquialismos culturales y a localismos de corto alcance.

*Sin remedio* resiste tal aproximación en la medida en que logra desembarazarse de los atavismos del realismo mágico y de las convenciones estéticas de las novelas de la Violencia para poner en primer plano a un personaje cuya crisis existencial es sintomática del colapso de la voluntad como fenómeno histórico, es decir, como destino de una época. Nietzsche, cuya comprensión de ese destino sigue siendo un punto de referencia obligado, recurrió a la ficción literaria para personificar la enfermedad y el remedio.<sup>5</sup> Siguiendo esa senda intelectual, que hace de la literatura un medio privilegiado de análisis histórico-filosófico, Caballero diagnostica con especial agudeza una crisis sin precedentes, la cual se manifiesta en una serie de crisis cotidianas que constituyen el síntoma de una ruptura fundamental en el discurso letrado de la Colombia de finales del siglo xx.

Esa ruptura cristaliza en el proceso de-formativo que la novela rastrea, el cual, en la medida en que no desemboca en ninguna síntesis, sugiere el colapso de la autoridad moral del escritor en tiempos de violencia. Sin embargo, esto no significa que *Sin remedio* sea un acta de derrota firmada por un escritor que, ante la crisis social e histórica que presencia, se abandona a la apatía radical de su *alter ego* literario. Después de todo, Antonio Caballero no es Ignacio Escobar. En esa medida, la novela de Caballero admite el mismo juicio crítico propuesto recientemente por Michel Onfray (2017) a propósito de la ficción literaria de Michel Houellebecq, quien, según Onfray, articula —a través de una mirada mordaz e intransigente— un agudo diagnóstico del presente a la vez que logra tomar distancia de la patología social que ese diagnóstico revela (p. 20).

La potencialidad crítica de *Sin remedio* brota de una vocación literaria análoga, que le permite a Caballero superar la abulia de Escobar para dar concreción estética al *ethos* sociohistórico del que la novela es simultáneamente producto y reflejo. En consonancia con la idea de Vattimo (1988) de que un nihilismo consumado supone una llamada a la ficcionalización de la experiencia de la realidad como única

5 En *Así habló Zaratustra* queda ya sintetizada la abulia ontológica que sigue definiendo la historia de Occidente. Tal como lo expresó Susan Sontag (2013) en una entrevista con la revista *Rolling Stone* en 1978: “Our society is based on nihilism. I mean, nihilism isn’t some modernist invention of avant-garde artists, it’s at the very heart of our culture” (p. 45).

posibilidad de libertad (p. 29), Caballero escribe la novela que su personaje no logra escribir. El mejor tributo que se puede rendir hoy a ese gesto de afirmación estética es mirar con atención al espejo que nos ofrece *Sin remedio*.

### Referencias bibliográficas

- Bakhtin, M. (1986). The *Bildungsroman* and its Significance in the History of Realism (Towards a Historical Typology of the novel). In C. Emerson y M. Holquist (Eds.). *Speech Genres and Other Essays* (pp. 10-59). Austin: University of Texas Press.
- Barreto Rozo, A. (2011). *La generación del estado de sitio: el juicio a la anormalidad institucional en la Asamblea Nacional Constituyente de 1991*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Benjamin, W. (1999). Critique of Violence. In *Selected Writings, Vol. I*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press.
- Caballero, A. (2004). *Sin remedio*. Bogotá: Alfaguara.
- Del Noce, A. (2014). *The Crisis of Modernity*. Montréal: McGill-Queen's University Press.
- Fuguet, A. y Gómez, S. (1996). *McOndo*. Barcelona: Mondadori.
- García Márquez, G. (1983). Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia. En J. Gilard (Comp.). *Obra periodística 3. De Europa y América (1955-1960)* (pp. 726-731). Bogotá: Penguin Random House.
- Karl, R. (2018). *La paz olvidada: políticos, letrados, campesinos y el surgimiento de las FARC en la formación de la Colombia contemporánea*. Bogotá: Lerner.
- Lleras Camargo, A. (1976). *Escritos selectos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Onfray, M. (2017). *Miroir du nihilisme: Michel Houellebecq éducateur*. Paris: Galilée.
- Padilla Chasing, I. (2019). *Sin remedio: una novela sobre la indiferencia y el escapismo colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Paglia, C. (1990). *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New Haven: Yale University Press.
- Pécaut, D. y González, L. (1997). Presente, pasado y futuro de la violencia en Colombia. *Desarrollo Económico* 36 (144), pp. 891-930.
- Rama, A. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Sontag, S. (2013). *The Complete Rolling Stone Interview*. New Haven: Yale University Press.
- Traba, M. (1975). Problemas del arte en Latinoamérica. En *Mito, 1955-1962: selección de textos* (pp. 217-228). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Vattimo, G. (1988). *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture*. Baltimore: The John Hopkins University Press.