

**Volver la vista atrás:
el mito de la revolución en la novela de Juan Gabriel Vásquez.**

**Gustavo Geirola
Whittier College
USA**

Introducción

Ocuparse de la década del 70 requiere de un esfuerzo mental considerable, habida cuenta de que se está escribiendo desde la perspectiva del duelo. No se han realizado todavía suficientes ritos funerarios para suturar ese agujero en lo real que ha dejado la muerte de muchos seres humanos, pero sobre todo la muerte del anhelo de revolución con las luchas populares aplastadas o traicionadas, con ideales devastados y recapturados por el imperialismo para conducirlos a lo peor: la necropolítica neoliberal. Es cierto que todavía hay grandes sectores de la población que sucumben al servilismo (voluntariamente o no) y otros que retoman la apuesta por la vida, la justicia y un mundo de mayor equidad. Sin embargo, no se puede negar cómo triunfó el capitalismo a partir de la instalación de regímenes dictatoriales que no solo produjeron miles de víctimas, sino que implantaron a nivel global una serie de ideologemas cuya función consiste precisamente en impedir todo tipo de acción colectiva frente a los intereses económicos y financieros indispensables para la reproducción del sistema. Si hay, por un lado, miles de seres humanos que lucharon por la liberación, que sacrificaron sus vidas y su futuro, hay también, por otro, interminables listas de frustrados, amargados y vencidos, marginados cuya pulsión de vida se ha tornado de muerte, cuya resistencia al sistema no deja de convertirlos en muerto-vivos que engrosan la otra larga lista de muertos, desaparecidos, anónimos o NN, muchos de ellos sin tumba, sin ninguna inscripción que dé constancia de su existencia. Si estos últimos son seres arrasados por la segunda muerte de la que hablaba Lacan en sus comentarios sobre la *Antígona* sofoclea (*Seminario 7*), esa que hace desaparecer toda huella de alguna vez haber vivido, entonces los muertos-vivos constituyen esa nuda vida de insacrificables de las que habla Giorgio Agamben o de los “inempleados estructurales” mencionados por Jorge Alemán (“Capitalismo y sujeto”).

La novela de Vásquez nos invita a recorrer las décadas del siglo XX desde los años 30 hasta la fecha, pasando particularmente por las turbulencias de los 60, 70 y 80, con el trasfondo de los movimientos revolucionarios, con sus militancias rígidas, y con el telón de fondo de las dictaduras implacables y los exilios forzados. Para tener una idea del contexto

socio-político y cultural de esas décadas, más que intentar perderse entre miles de libros, ensayos, documentos, nombres, fechas y eventos –tal como haría un historiador—, vale la pena apelar a la novela *Volver la vista atrás* (2021), del premiado escritor colombiano Juan Gabriel Vázquez. Como sabemos desde Freud, la ficción siempre toma la delantera y nos acerca más a lo Real (y no necesariamente a la realidad) que cualquier otro intento con pretensiones de exactitud y científicidad.¹ Vázquez ha hecho ese trabajo de exploración histórica por nosotros; ha entrevistado a los protagonistas de su novela, dos figuras públicas y conocidas de la historia teatral, televisiva y cinematográfica colombiana: Fausto Cabrera Díaz (1924-2016) y su hijo Sergio Cabrera Cárdenas (1950). Se ha ocupado, además, de documentarse en extremo sobre los períodos que cubre su narrativa y que la enmarcan. La trayectoria de vida de ambos personajes es el hilo conductor de la novela que recorre el período de la República española y la dictadura de Franco, la época stalinista, la guerra de Vietnam, la Revolución Cultural China, la Guerra Fría, la lucha guerrillera en Colombia hasta los tratados de paz debatidos en Cuba.

A lo largo de una prosa admirable, la novela sigue paso a paso el itinerario de estos dos personajes y de sus familiares y amigos, obligados a exilios forzados y hasta voluntarios, expuestos a persecuciones y encarcelamientos, imbuidos de anhelos de un mundo más justo –al menos con la idea de justicia tal como la pensaba el Partido Comunista y tal como la imaginaba Mao Tse-Tung frente a otras opciones de la izquierda en aquellas décadas. En estos personajes se puede apreciar el compromiso político sostenido en una militancia obstinada, a veces ciega, y un sometimiento sacrificial a las directivas partidistas con el gradual deterioro físico, emocional e intelectual, y la progresiva corrosión de las más firmes convicciones revolucionarias que tornan a esos iniciales acatamientos y obediencias en un superyó implacable, una policía interior capaz de *vigilar y castigar* al sujeto en todo momento y en cualquier territorio. El resultado es una experiencia de vida que pasa desde las certezas más loables sobre la necesidad de una vida más justa y equitativa, a una guerra que, más allá de su ejecución en lo exterior, fue gradualmente instalándose en el interior de cada militante, tornándolo paranoico y confundido. La militancia y la lucha fueron minando aquello que Andrés Rivera había ya calificado como *La revolución es un sueño eterno* (1993) y que ahora Vázquez hace avanzar un poco más al sugerir dicha revolución ya no como un sueño eterno, sino como un *mito*.

¹ Distingo lo Real en sentido lacaniano de la ‘realidad’ como construcción fantasmático-imaginaria.

Las organizaciones partidistas de izquierda, como es sabido, se estructuraron en forma piramidal a la manera de las órdenes religiosas del siglo XVI, particularmente la orden jesuita fundada por Ignacio de Loyola, esa *milita Christi* con sus votos de castidad, pobreza y sobre todo obediencia. El esquema feudal piramidal hace serie a lo largo de la cadena significativa de la historia e insiste en repetirse a pesar de los impulsos renacentistas y de la modernidad que sucedieron al régimen medieval. La famosa *Carta de la obediencia* (1553) escrita por Ignacio de Loyola es un documento siniestro que insiste en reinscribirse en muchos momentos de la historia mundial y que invisiblemente hace serie² posterior de las organizaciones políticas y militares —particularmente las guerrilleras de los 70— hasta la actualidad.³ Ese componente cristiano se inscribe en la serie nihilista cuyo itinerario Nietzsche detalló partiendo de la filosofía socrática hasta las sutiles elaboraciones teológicas realizadas por el cristianismo. Esa carta, como los ataques nietzscheanos y posteriormente las investigaciones de Michel Foucault desde la hermenéutica del sujeto hasta *Las confesiones de la carne*, bastan para explicar el fracaso del marxismo al ser capturado por una teología que, en el fondo, no podría serle más ajena.

Al volver la vista atrás, se ve la senda que se ha de volver a pisar

La novela de Vásquez, con su tersa prosa a la manera de las novelas decimonónicas y sin mayores alardes de experimentación, sigue paso a paso la vida de los personajes y da las claves precisas para entender la relación de dichas vidas y conductas a partir del contexto en el que les tocó vivir. Una *primera lectura* no deja de ser levemente decepcionante: en efecto, rápidamente el lector siente que está ante una novela de tesis; tal vez sea la impronta evidente y hasta explícita de la misma lo que *pareciera* menoscabar un poco los logros de esta narrativa. Dos citas pueden sostener esta interpretación apresurada: la primera, al principio de la novela, donde se citan los versos de Antonio Machado entre los cuales está el que da título a la novela de factura realista y testimonial (se incluyen fotos de los protagonistas):

² Lo Real lacaniano es lo imposible de ser apalabrado; es un significante (S₁) que oficia como letra, esto es, no tiene un S₂ que lo represente en lo simbólico, de modo que queda como disparando la serie de la repetición en el sujeto. Lo Real es lo serio y lo serio hace serie, planteaba Lacan en la Clase 3 del 19 de diciembre de 1972 del *Seminario 20*.

³ No me detendré en este punto, porque ya analicé con detalles la Carta ignaciana, su impacto en las organizaciones guerrilleras, sobre todo guevaristas y en el mismo apostolado del Che Guevara, en mi libro *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*.

Al andar se hace camino,
Y al volver la vista atrás
Se ve la senda que *nunca*
Se ha de volver a pisar. (63, énfasis mío)

Como postularemos más adelante, el juego paradójico instalado en la novela es precisamente que ese ‘nunca’ termina siendo el S_1 que hace serie y, por ende, se transforma un “que *siempre* se ha de volver a pisar”. Desde bastante temprano en la narración el lector cree adivinar a dónde quiere llevarlo el autor o el narrador, lo cual se torna casi explícito a mediados de la novela y finalmente se hace certeza en las últimas páginas:

Las luces del alumbrado público pasaban a su lado y Sergio sólo podía pensar que había dedicado todos los años de su adolescencia, todos los de su adultez incipiente, a prepararse para algo que no había tenido lugar. Cuánto esfuerzo físico, pensó, cuánta testarudez mental, cuánta disciplina y cuánta vocación y cuántos sacrificios para hacer parte de esa misión maravillosa: hacer la revolución, traer al hombre nuevo, cambiar este mundo por uno donde la gente sufriera menos o donde no sufriera nadie. Y ahora estaba aquí: huyendo de todo aquello con la sola ansiedad de no ser capturado. ¿Qué era esto, sino un sonoro fracaso? (431)

El lector es invitado a *mirar atrás* y a recorrer la historia del fracaso de los ideales revolucionarios y de lo que se ha dado en llamar ‘la caída de las ideologías’. Es una novela en la que dicho fracaso se explica por el reverso triunfante del capitalismo sobre las experiencias revolucionarias en Rusia, en China y en América Latina. Ahora bien, si la novela se limitara a esta interpretación, si realmente se tratara de mirar atrás como advertencia frente a una senda ya irreversible que *nunca más se va* o *nunca se debería volver a caminar*, pasaría a engrosar el canon reaccionario de la literatura. Se trataría de una fábula cuya moraleja engrosaría los argumentos de la derecha y la ultraderecha políticas. Por eso, siendo como es un autor inteligente y consumado, Vásquez —si se lee con atención— nos invita a considerar otra opción interpretativa: es la que he calificado más arriba como la de pensar *la revolución como un mito*, es decir, la posibilidad de que esa senda se vuelva a recorrer, tal vez con otros ideales y otras utopías, con otros procedimientos. Indaguemos a dónde pueda conducirnos esta interpretación.

La revolución como un mito

El mito tuvo elaboraciones muy diversas desde antiguo: de activa presencia en el teatro griego y en la literatura en general, va a ser considerado desde Aristóteles como lo opuesto del conocimiento y la verdad científica, ambos concebidos a partir de lo racional, lo objetivo que puede demostrarse lógica y/o empíricamente. El mito instala lo verosímil que, como dijo el Estagirita, es más amplio y más insistente que la verdad, en sentido epistemológico.⁴ En el teatro griego, como es sabido, el mito era conocido por el público, formaba parte del saber tradicional, de modo que no se asistía al teatro para estar sorprendido por una narración completamente original o por algún final inesperado. La identificación capaz de producir los efectos de temor y piedad, necesarios para la purga catártica, indudablemente dependían del tratamiento discursivo que el autor realizaba sobre ese mito-base. Distintas versiones de un mismo mito podían abordar aspectos enigmáticos desde diversas perspectivas. El mito ha sido siempre la fuente a la que han recurrido escritores y artistas para develar algún saber universal de la condición humana que resiste a la formulación científica o filosófica.

A lo largo de los desarrollos de la filosofía y la ciencia occidental, el mito –ligado a lo religioso, a la tradición popular o a ambos a la vez – fue descalificado y gradualmente devino en una mera creencia, cercano al engaño y –lo peor de todo— alejado de la verdad. Y es que, desde Aristóteles, la verdad se transformó a tal punto que pasó de su dimensión oracular a nivel del *saber*, a ser protocolizada por la lógica en una dimensión epistémica que, como sabemos, pasó a ser propiedad exclusiva del *conocimiento* filosófico primero y luego científico. Sin embargo, desde *Tótem y tabú* (1913) de Freud el mito comienza a tomar otra relevancia en la medida en que, Nietzsche de por medio, comienza a desplegarse en la filosofía otra concepción de la verdad cuyos avatares involucrarán fundamentalmente a Heidegger y Lacan.

Freud no sólo va a tomar en serio la verdad del mito (el mito de Edipo), sino que va a extender su concepción al delirio mismo: todo delirio –no dice— tiene un componente de verdad. Es precisamente cuando aborda la psicosis, en “Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente” (1911), cuando nos plantea su perspectiva sobre la verdad: “Queda para el futuro decidir si la teoría contiene más delirio del que yo quisiera, o el delirio, más

⁴ Distingo la verdad de la ciencia, pretendidamente objetiva, de la verdad en el arte, ligada al deseo, tal como la han planteado Nietzsche, Freud, Heidegger y Lacan.

verdad de lo que otros hallan hoy creíble” (72). En cierto modo, Freud restituye al mito – como el del asesinato del padre de la horda— su potencial de saber, esta vez como saber-no-sabido inconsciente, cuya verdad es accesible por medio del análisis del lenguaje. La antropología estructural de Claude Levi-Strauss también recuperará la fuerza y eficacia del mito precisamente al abordarlo como una estructura en la que se juegan cosas tan serias como la diferencia entre naturaleza y cultura, la prohibición del incesto y la exogamia –que Freud también había planteado en *Tótem y tabú*. Lacan retoma estas cuestiones: nos habla del mito individual del neurótico, pero sobre todo de un mito de su propia invención: el mito de la laminilla (*Seminario 11*, capítulo XV, 194 y ss.), que pretende captar aquello tan misterioso que Freud había denominado libido.

¿Cuál es la relación del mito –entendido como ficción— con la verdad? ¿De qué verdad se trata? No, por cierto, de la definición de verdad que proviene de la lógica o de la verdad objetiva de la realidad que la ciencia se interesa en descubrir. Estamos frente a otro concepto de verdad: la de lo Real y de la verdad del inconsciente, la que cuenta en el aparato psíquico y se instala en la subjetividad, esto es, la verdad del deseo del sujeto. Lacan procederá a reformular la cuestión de la verdad cuando, en el *Seminario 18*, presente sus cuatro discursos. La verdad es una de las cuatro posiciones en las fórmulas de los discursos (del Amo, de la Universidad, de la Histórica y del Analista). En tanto discursos, se presentan como semblantes: el semblante oficia como un velo de lo Real; como apariencia o aparecer; el semblante es lo que se da a ver, pero que a la vez oculta o vela la verdad del sujeto, aquella que no está a disposición de su conciencia. El mito, por lo general, va a apuntar a esa verdad: el origen y sentido del mundo o del sujeto, el más allá de la vida, el saber-no-sabido pero que tiene consecuencias, etc. Ahora bien, en relación al discurso, la verdad nunca puede ser dicha toda; Lacan habla del mediodecir de la verdad; el lenguaje, el significante, es siempre insuficiente respecto del sentido último del mito y de la verdad del sujeto. Al mito, en este sentido, lo podemos pensar entonces como esa verdad que asume un semblante, el cual, en tanto ficción, oficia de velo a lo Real como agujero, como vacío. “En los límites del discurso –dice Lacan— por cuanto este se esfuerza en sostener el semblante, hay de tiempo en tiempo real” (32); y a ese Real puede accederse por medio del pasaje al acto o por medio del *acting out*. No debería sorprendernos la relación entre mito, verdad y teatro: precisamente en el *Seminario 18* Lacan afirma que

el *acting out* (...) consiste en hacer pasar el semblante a la escena, en montarlo en la escena, en hacer de él ejemplo. He aquí lo que en este orden se llama *acting out*. También lo llamamos pasión. (32)

En este sentido, como veremos, la novela de Vásquez es la serie de las puestas en escenas, los diversos *acting out* epocales del mito de la revolución, según lo monta cada personaje. Lacan recurre al discurso teatral para dar cuenta del semblante; la referencia al montaje ya había sido hecha a propósito de la pulsión en el *Seminario 11*, por lo cual ahora nos permite entender que el *acting out*, lo que se monta en la escena, es la pasión, precisamente aquello que se refiere a los afectos, esto es, lo que afecta al cuerpo, lo que resuena en él. Y es precisamente esta relación entre esta verdad del deseo y/en el cuerpo – poco importa si individual o comunitario, porque el inconsciente es transindividual— la que Vásquez pone en la escena de su escritura.

Lacan dijo que lo único que él había inventado era el objeto *a*, ese objeto perdido para siempre que establece la falta en el sujeto y que lo lanzará por una cadena de objetos sustitutos en procura de satisfacción, siempre parcial. Ahora bien, el objeto *a*, causa del deseo, no es para Lacan propiamente la verdad: el objeto *a* es semblante del ser, lo que ‘parece’ darle su soporte al ser o a la falta-en-ser del sujeto. Una vez más, Lacan hace referencia a Aristóteles, indicando que, frente a la escena, como semblante, la contemplación, por ejemplo, aristotélica, es el hecho de esa mirada tal como la definí en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* como represen-tando uno... uno de los cuatro soportes que constituyen la causa del deseo. (*Seminario 20* Clase 9, 11)

La mirada es uno de esos objetos *a*, que se diferencia de la visión: precisamente, es cuando ésta cae, que el sujeto se enceguece, porque queda a total merced de la mirada del Otro; como el deseo del sujeto es el deseo del Otro, de ese Otro al cual se aliena para devenir sujeto, resulta que luego deberá separarse de dicho Otro si desea recuperar algo de su propio deseo. En efecto, algo de ese saber de su deseo lo podrá captar a lo largo de su palabra: “el sujeto –dice Lacan— se realiza cada vez más en el Otro, pero con ello sólo persigue una mitad de sí mismo. Irá encontrando su deseo cada vez más dividido, pulverizado, en la cernida metonimia de la palabra” (*Seminario 11*, 195). Y agrega: “el sujeto sólo es sujeto por su sujeción al campo del Otro, el sujeto proviene de su sujeción sincrónica en ese campo del Otro. Por ello el sujeto tiene que salir de él, airoso, y en ese

salir airoso [s' en sortir: salirse con la suya] a la postre, sabrá que el Otro real, al igual que él, tiene que salir airoso también, tiene que arreglárselas” (ídem). Por intervención del Otro, del lenguaje, el sujeto pierde algo de sí para poder ingresar al pacto social, de ahí que lo perdido inaugure su falta y lo deje como sujeto dividido (entre consciencia e inconsciente, conocimiento de sí y saber-no sabido de sí, esto es $\$$). Por otra parte, el trabajo de separación lo confronta al deseo del Otro al cual estaba alienado y le permite entonces apercebirse de la falta en ese Otro, de la cual él es también causa: el $S(\mathbf{A})$ como significante de la falta en el Otro. La novela de Vásquez expone este itinerario desde la alienación a la separación o emancipación por medio de la trayectoria de vida de Sergio Cabrera. Son las películas realizadas por Sergio en las que éste apalabra, gradualmente, el itinerario hacia su emancipación del Otro (del Padre, del Partido, de la familia, etc.).

Como puede apreciarse, la cuestión de la verdad toma en la novela una importancia definitiva. No se trata de una verdad universal, objetiva, sino que remite a la singularidad del sujeto. Tampoco es una verdad total que pudiera ser dicha por completo y para siempre. Es una verdad que fluye, se transforma en tanto el sujeto habla. Es una verdad que lo afecta, que hasta le duele. Por eso, si hay semblante de la verdad, eso significa que la verdad está del lado del no-toda en las fórmulas de la sexuación y por eso, al tener estructura de ficción, solo puede mediodecirse y, obviamente, no deja de ser verdad por el hecho de no ser empíricamente demostrable. La verdad deviene entonces un semblante de ese Real no significantizable que insiste en repetirse y hacer serie –lo serio, como vimos, es serial. El mito es, por lo tanto, una ficción que apunta a ese tipo de verdad que afecta al sujeto o la comunidad, y que no cesa de no escribirse. Al sueño solo se accede por el relato que de él hace el sujeto: el psicoanálisis trabaja sobre ese relato, esto es, su forma discursiva y, como tal, su modalidad de semblante de la verdad; ese poner en palabras es lo que hace Vásquez: recorrer el mito revolucionario tal como cada década del siglo XX lo apalabró. La revolución deviene así lo que dispara la producción de deseo de un sujeto y una comunidad, y culmina en el modo que cada época lo transforma en *su* mito. Por eso la novela tiene una dimensión testimonial, ya que incorpora las entrevistas realizadas por el autor a los protagonistas, de la historia y de la novela, esto es, recupera el modo en que éstos rememoran su sueño revolucionario que los agitaba.

En los *Escritos*, Lacan plantea que “[e]s a la rememoración en vigilia de lo que en el análisis se llama curiosamente “el material”, lo que el drama que produce ante la asamblea de los ciudadanos los mitos originales de la Urbe es a la historia que sin duda está hecha de

materiales, pero en la que una nación de nuestros días aprende a leer los símbolos de un destino en marcha” (I, 248). Lo que importa es el modo en que el semblante da cuenta de lo Real, lo revolucionario como imposible, y cómo construye el mito de la revolución en cada instancia de la serie histórica. Sobre todo, Vázquez quiere conmover el mito (revolucionario) de la izquierda para sacarlo de su ‘forma embalsamada’ —como la designaba Lacan (*Escritos I*, 270)—, sacudir la memoria para conmover ese mito de los sesenta y setenta y abolir su forma fetichizada. Se trata de ese real que siempre regresa bajo semblantes diversos según la época y que siempre, en tanto sueño, tiene un despertar decepcionante, porque cada sujeto, cada artista, cada movimiento social siempre intentará una y otra vez más aproximarse a la verdad que lo perturba. En realidad, como planteaba Lacan, muchas veces, cuando el sueño se aproxima a la *souffrance* de lo real, despertamos, precisamente para seguir durmiendo: la vida es sueño; salvo si el sujeto, como Sergio, se propone iniciar un proceso emancipatorio asumiendo todos los riesgos y todos los dolores que eso supone.

El mito revolucionario y la memoria

Vale la pena recordar que la verdad había sido pensada como una apariencia o semblante por Nietzsche en sus *Consideraciones intempestivas*. Nietzsche daba al arte el privilegio de estar mucho más cerca de la verdad que la ciencia: el arte no busca, encuentra, como decía Picasso; el arte, por otra parte, nada tiene que demostrar. Solo da cuenta de esa apertura y cierre del inconsciente, que sorprende al sujeto por su sinsentido. De ahí que Walter Benjamin escribiera algo aproximado en sus *Tesis de filosofía de la historia*: “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal y como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como *relumbra en el instante de un peligro*” (Tesis 6, énfasis mío). En la línea freudiana, Benjamin sabe que no hay un pasado objetivo cuya verdad se podría reconstruir a la manera de un arqueólogo con las ruinas. El pasado benjaminiano, como el de la pizarra mágica freudiana, da cuenta de una memoria que está siempre transformándose y emergiendo en el presente según resulte convocada por un peligro o un malestar —un Real— que afecta al sujeto o a la comunidad. La memoria, como Freud y luego otros elucubraron, no es ni cronológica ni lineal, ni patente ni documentable. “La memoria —dice el personaje Romero en *La estrategia del caracol* (1992), la película de Sergio Cabrera tan premiada— es asunto de cada uno”, enfatizando lo singular y subjetivo, incluso en cuanto construcción colectiva e imaginaria de la memoria.

La memoria resiste toda linealidad; es ese block mágico que registra y archiva huellas históricas que, superpuestas, diseñan una red capaz de sorprendernos con sus conexiones inesperadas. La condición humana tiene una consistencia que está muy lejos de la ortodoxia de la izquierda política, cuyo mayor ‘pecado’ fue, a mi entender, no haber leído a Freud, con la misma puntualidad que leyeron a Marx, a Lenin y a Mao. Eso hubiera alertado, en principio, sobre la complejidad de las pulsiones, los deseos y las demandas que se debaten en el inconsciente transindividual; seguidamente, hubiera alarmado sobre esa implacable policía interna que es el superyó y sobre la imposibilidad de liberarse del Padre. De haberlo hecho, hubiera podido conducir la lucha a partir de una posibilidad más concreta que la imposible liberación: me refiero a *emanciparse* del Otro, del Padre y del padre.⁵ Agreguemos aquí que, sea artística o científica, la verdad como apariencia es desde Nietzsche un *valor* que siempre tiene fecha de caducidad hasta tanto otro valor, otra verdad, lo reemplace cuando se produzca una transvaloración en la subjetividad de una época.

La novela de Vásquez hace de la revolución un mito que en cada período histórico promueve el semblante de ese Real propio de la condición humana: la satisfacción de un goce primitivo y mítico al que se ha tenido que renunciar para dar lugar a la sociedad. Al referirse a la revolución, Vásquez, aunque relata el pasaje del sueño como realización (fracasada) del deseo, la torna primero en una pesadilla y luego, al relatar la experiencia de sus personajes décadas después, la lleva a la dimensión de un mito que podría volver a insistir bajo otros semblantes. En principio, así como está planteada la narración, en una aproximación casi literal, podríamos quedarnos con ese despertar del sueño revolucionario, incluso de esa pesadilla que da cuenta de un Real que despierta a Sergio, frente a la devastación y hasta la corrupción de la lucha armada y al avance triunfal del capitalismo en su forma neoliberal. Pero a su vez se insinúa la permanencia del anhelo emancipatorio: no es casual que la novela describa el atribulado proceso emancipatorio de Sergio y, además, dedique bastantes páginas a una de sus películas, *Golpe de estadio* (1995),⁶ exhibida en una retrospectiva en Barcelona, calificada por él de comedia, con su “guerra de vodevil y su paz

⁵ He distinguido liberación de emancipación en mi ensayo “Una reflexión sobre las nociones de “liberación” y “emancipación”. Su pertinencia en la praxis teatral”, incluido en un volumen del grupo REAL (en prensa).

⁶ En ese film, la guerrilla se enfrenta a fuerzas policiales en un caserío colombiano llamado Nuevo Texas, por la existencia de petróleo, ahora en manos de los sublevados. Sin embargo, la lucha hace un alto y en él ambos bandos convienen en una tregua para ver el mundial de fútbol de 1994 en el único televisor que hay en la zona. Situaciones hilarantes ocurren a lo largo de la narración, otorgándole a la violencia colombiana un tono casi farsesco. Sin duda, esta comedia o este chiste configuran un primer paso en la emancipación de Sergio Cabrera, que pone en cuestión el pasado al que se hallaba alienado como protagonista ciego.

de cuento de hadas” (309), opiniones de un Sergio ya realizadas desde lo retrospectivo desalienado, el famoso *après coup* psicoanalítico. Y al calificar a su película de ese modo, promueve la indignación del público, que todavía sigue soñando, nostálgicamente, la revolución que no fue, o bien sigue en el *duelo melancólico* que, como plantea Freud en “Duelo y melancolía”, termina instalando al yo contra sí mismo.

Esta parece ser la puerta que la novela nos ofrece para intentar otro recorrido interpretativo: Vásquez, más que escribir una novela sobre el fracaso revolucionario y la redención del guerrillero —el militante de izquierda vencido y culposo— ahora convertido en artista, en director de cine celebrado, quiere detectar la pulsión emancipatoria que insiste en escribirse. Sergio Cabrera, durante la presentación de su película, frente a las preguntas del público durante la retrospectiva barcelonesa, titubea en sus respuestas, como si hubiera algo no apalabrable, que no es necesariamente un tipo de secreto que intenta ocultar frente a ese público crítico y también frente a su hijo Raúl, el joven cuya experiencia de vida ya pertenece a otra generación y parece no tener improntas de las épocas revolucionarias del pasado de su familia. Esto no apalabrable es aquello que resiste al significante, aquel Real revolucionario que Sergio ha tratado de captar en sus películas. La pregunta que nos deja la novela es: ¿qué revolución agitará la vida de Raúl? ¿Cuál será el semblante que esa generación dará al malestar en la cultura? ¿Qué sueños tiene Raúl y cómo despertará de él? Raúl, el hijo, es el significante que velaba la identidad de Sergio en la guerrilla y es también el significante que arrastra la genealogía familiar y vela una herencia y la diferencia no apalabrable entre Sergio y su hijo: el vocablo “normalidad” sutura la diferencia, la oculta y deja sin respuesta la pregunta de Sergio:

A la edad de Raúl, Fausto Cabrera ya había salido huyendo de su país y pasado hambre en República Dominicana. A la edad de Raúl, Sergio estaba viviendo en Pekín su vida paradójica de guardia rojo y de extranjero privilegiado, y se preparaba para hacer el curso militar del Partido Comunista. ¿Qué había hecho Raúl? Ir al colegio como los otros niños, vivir unos años con su padre en Colombia, llevar una adolescencia corriente y española que lo había traído aquí, a una pacífica terraza de una ciudad en paz, para pedir una cerveza San Miguel en los albores de su vida adulta. Tal vez esto, el regalo de la *normalidad*, era mejor que dejarle una fortuna. (439-440, énfasis mío)

De la alienación a la emancipación: la historia de una familia

Al final de *Volver la vista atrás* se produce aquello que, en realidad, debería resolver cada sujeto antes de cualquier tipo de acción y, sobre todo, de cualquier tipo de *acto*, en sentido psicoanalítico, es decir, un acto que tiene consecuencias para el sujeto. Sergio y casi toda su familia, como tantos militantes similares, aceptaron los imperativos de una ética de las intenciones, de tipo kantiano y prontamente devenida en superyoica, cuyos resultados, tal como la novela los despliega, no pueden ser más desalentadores e ineficaces para el objetivo que los animaba. Si ha habido alienación al Otro, captura fascinada con los ideales del Otro marxista, si no se ha producido primero la separación de ese Otro, la empresa solo puede culminar en la servidumbre voluntaria a un ideal, en la identificación acrítica y la cesión del cuerpo, de su poder y de la singularidad del sujeto al goce (casi siempre letal) de ese Otro voraz. Separarse del Otro no solo supone elaborar la alienación a su deseo, sino recuperar el deseo propio y asumir los riesgos del modo singular de goce del sujeto. Por eso, como dice Lacan jugando con *separare/se parere* en el *Seminario 11* (221-222), separarse es también *parirse a sí mismo* —con todos los riesgos involucrados en ello—, itinerario que Sergio hace a lo largo de la novela.

Se entiende entonces que hoy la política y la izquierda lacanianas promuevan un proceso inverso: *desalienarse antes de actuar*. Pero esa separación no puede ser ya pensada como liberación. En efecto, si Sergio no puede ni podrá nunca liberarse de Fausto, si la ambigüedad de sus sentimientos y emociones mantienen el juego de la admiración y a la vez el rencor hacia esa figura tan determinante en su vida, al menos puede emanciparse de él. Y es aquí donde la novela de Vásquez incorpora el elemento que nos importa: la cuestión del deseo y del modo de goce singular del sujeto que es preciso, antes de cualquier acto, emancipar para dar lugar a un acto que, más allá del triunfo o del fracaso, pueda sentir como propio y, por ende, de lo que pueda hacerse responsable. Lacan instaló al psicoanálisis como una praxis (no una práctica) y, por ende, como una ética. Un títere, como sabemos, no es responsable de nada: puede hacer *acciones*, pero no promover un *acto*. Así, en el momento en que parece posible que Sergio realice el deseo de estudiar cine, después de todos esos episodios en la selva colombiana lleno de sacrificios, renunciamientos y flagelaciones, se confronta con Fausto, su padre:

“El plan de venir a China fue tuyo, no nuestro. El plan de unirse al EPL fue tuyo, no nuestro. Toda la vida. Toda la vida *nos has hecho creer* que lo decidíamos nosotros, pero no es verdad: lo decidías tú. *Toda la vida he hecho lo que tú querías,*

toda la vida la he pasado callado, tratando de complacerte. Pero ya me he dado cuenta, papá. Me he dado cuenta de que callar no es una cuestión de temperamento: es una enfermedad. Y me he callado mucho, sí, me *he callado para adaptarme a lo que esperaban los demás*. Y he tomado muchos riesgos, pero *no me he arriesgado por mí, sino por lo que esperaban que yo fuera*, por lo que tú esperabas de mí. Y ya no quiero ser eso: ya no quiero ser el joven valiente y prometedor. Ya no más. Esto, esto de ahora, es lo mío. *Esto de ahora lo decido yo*, éstos son mis planes, los míos, no los de nadie más. *Esto es lo que yo quiero hacer con mi puta vida*” (467 mantengo las comillas del original como discurso directo del personaje; el subrayado es mío)

Golpe de estadio (1998) fue el primer peldaño —el primer golpe de estado—, el primer paso en el proceso de esta gesta de Sergio frente a su padre tan querido, y también frente al Padre [Partido, jefes de guerrilla, maestros, etc.] y obviamente frente al Otro como registro simbólico. No debería asombrarnos que esa película haya resultado en una comedia o vodevil, si es que hemos leído *El chiste y su relación con el inconsciente*. Nada más serio que un chiste desde la perspectiva del inconsciente. *Volver la vista atrás*, en cambio, nos confronta no con el despertar de un sueño imposible, sino con la imposibilidad misma, trágica indudablemente, de la revolución como un Real cuyo goce captura al sujeto en el semblante del revolucionario como un rebelde frente al Padre y al sistema que éste representa. La rebeldía no hace revolución. La revolución exige para efectivizarse ser un acto; el rebelde solo es embelesado por las acciones que, a la postre, terminan perjudicándolo a sí mismo; para ser un acto, la revolución exige precisamente ese acontecimiento de corte en la continuidad de la alienación subjetiva, histórica, sea del sujeto o de la comunidad, si es que está llamada a promover la emancipación. Para ello se requiere confrontar el goce del Otro que ha vaciado de goce al sujeto, aplastando su deseo. Si ese modo de goce propio del sujeto no se apalabra, si no se mediodice, obviamente en forma parcial (la emancipación nunca termina, a diferencia de la revolución, que siempre es pensada como un corte), el sujeto arrasado por serie de la repetición, procesado en la turbulencia de la pulsión de muerte cuando todavía no se ha realizado su emancipación. El sujeto termina sacrificándose al deseo del Otro.

La novela nos presenta al Abuelo, Padre, Hijo: una especie de trilogía cristiana desmantelada por un sueño de liberación que atraviesa décadas y territorios diferenciados,

pero que lleva al fracaso, al escepticismo y al remordimiento. Al triunfo del nihilismo, diría Nietzsche, tal como lo vivimos hoy en esta etapa neoliberal del capitalismo. ¿Cómo escapar a ese nihilismo? La novela parece darnos una pista: por medio del arte que es, no olvidemos, una praxis. Es el arte el que le permite a Sergio iniciar un proceso emancipatorio —una desmitologización de Edipo, nos dirían Deleuze y Guattari— que le permita evitar ese circuito sacrificial al Padre y, lo que es peor, el desbaratamiento de todo programa de transformación social.

Las voces en la novela: ¿quién habla en los sujetos?

Notemos que, en la novela, solo escuchamos a los militantes ilustrados; en muy pocos instantes aparece la voz del subalterno, de ese pueblo para el que dicha militancia ha sacrificado sus cuerpos, sus deseos, sus fortunas. Como ya había planteado hace siglos Étienne de La Boétie en su *Discurso sobre la servidumbre voluntaria o el Contra Uno* (circa 1548), hay un goce en la servidumbre y solo unos pocos, los intelectuales y artistas son —según el autor— capaces de resguardar, incluso en situación de extrema opresión, el deseo de libertad: son ellos los que “al tener de por sí la cabeza bien puesta, se han tomado la molestia de pulirla por el estudio y el saber. Estos, aun cuando la libertad se hubiese perdido por completo, la imaginarían, la sentirían en su espíritu, e incluso la saborearían y seguirían repudiando la servidumbre por mucho que se la adornase” (La Boétie 70).

Y cuando ese ‘pueblo’ habla, muestra una actitud paradójal: por un lado, nunca se inclina a aceptar aquello que se le quiere imponer, se resiste al adoctrinamiento pedagógico y verticalista de la izquierda, con ese catálogo de sacrificios del placer y su ética nihilista. Por otro y a causa precisamente de esa agenda flagelante, el subalterno se apoltrona en un conformismo resguardado por los magros beneficios de la alienación. Ese goce de la servidumbre voluntaria mantiene al sujeto oprimido en su zona de confort y lo aleja de los discursos ‘revolucionarios’ con los que establece sus desacuerdos vitales y con aquellos que se inmolan para llevar a ese pueblo a la incierta liberación, demasiado parecida a la promesa cristiana de bienaventuranza *post mortem*. Vemos en la novela cómo cuando estos personajes se confrontan con los militantes de la guerrilla, permanecen alejados de los ideales que se les proponen. La breve conversación de Sergio con un taxista a propósito de los diálogos de paz en La Habana, la conversación con el conductor cristiano que lo lleva hasta Sumapaz (303-304), o los avances eróticos de una guerrillera (324-325) que transgrede las normas de la militancia en búsqueda de un plus-de-gozar al que Sergio no se presta, son

ejemplos paradigmáticos de las disidencias entre el pueblo y la militancia, y entre los mismos guerrilleros.⁷

Podría alegarse que esos personajes del pueblo están alienados a la ideología burguesa y probablemente sea así; en este caso, se trata de sujetos que son hablados por la clase que los oprime. Sin embargo, la militancia cuando habla, también es hablada por Otro, sean los textos de Mao o por el Partido. Tampoco tiene voz propia. Todo lo que esa militancia dice no es más que cita o paráfrasis, a la manera de los teólogos con los textos sagrados; su subjetividad y pretendido saber responde al discurso del Amo y al discurso de la Universidad. ¿Qué revolución se puede hacer con todo esto?

La novela esboza una pregunta crucial: ¿cómo emancipar al mundo cuando no ha sido posible que el sujeto se haya emancipado del Otro? Por eso, me parece, la novela propone *la revolución como un mito*: el lector —a la manera del público de las tragedias griegas en la antigüedad y del creyente cristiano con los acontecimientos de la Pasión— conoce el final, conoce cada episodio de la historia narrada. Es lo que antes puntalicé como “la novela de Vásquez tiene una tesis”, aquello que parecía desmerecer su narrativa porque anticipaba el final conocido desde las páginas iniciales. Pero precisamente, cuando se trata de un mito, de aquello que ya se sabe, lo que importa es el tratamiento de ese mito, el divino detalle —como diría Jacques-Alain Miller— que dicho tratamiento ilumina en lo ya conocido, lo que el psicoanálisis designa como ‘el saber-no-sabido’. Todo griego conocía el mito de Edipo, de Antígona, de Ifigenia, pero el trabajo de Sófocles o de Eurípides todavía nos involucra, como la Semana Santa involucra a los creyentes cada año, porque el mito confronta a ese ‘saber-no-sabido’, con esos misterios que, instalados en nosotros mismos, nos resulta tan difícil develar. El mito de la revolución forma constituye ese saber-no-sabido que puede irrumpir en cualquier momento en la vida cotidiana de un sujeto o de una comunidad.

Hoy nosotros también apelamos al mito de la revolución. Usamos otros términos o partimos de otros significantes: la sexualidad y lo ecológico, por ejemplo, han señalado otros itinerarios discursivos para las militancias. El mito de la revolución, más allá de sus marcas epocales, constituye un no saber (que no es desconocimiento ni ignorancia), sino es un saber-no-sabido, un saber —como lo plantea Jorge Alemán— “en reserva que en cualquier momento puede aparecer en cualquiera y dar paso a una verdad política”

⁷ El ejemplo de la guerrillera abre una discusión sobre los mandatos de la militancia y la cuestión de género, que no vamos a abordar en este ensayo.

(*Horizontes...* 139). Ya no se trata, según el autor, de “hacer derivar la subjetividad de las construcciones de poder [a la manera] del caldo foucaultiano-deleuziano” (127) ni de sostener las hipótesis de los psicoanalistas clásicos a partir de la psicología de las masas y de la alienación a un líder” (127). Por esto resulta sugestiva la figura de Raúl, el hijo de Sergio Cabrera, porque en esa “normalidad” en la que parece vivir, en cualquier momento podría ocurrir la emergencia de ese no-saber y dar lugar a un acto singular con potencialidades de colectivizarse. La novela parece sostener que el destino de Raúl no pasa por la identificación al padre o al abuelo, ni a un movimiento político particular. Siguiendo a Alemán, se puede imaginar que cualquiera sea la producción de subjetividad de Raúl a nivel histórico, ésta va remitir a lo que hemos denominado el mito de la revolución, esa brecha a nivel de estructura que, esperanzadamente, deseamos que resulte inapropiable para el sistema, sea capitalista o de otra índole. Ya que, si ese inapropiable, el cual constituye lo singular e intercambiable de un sujeto, fuera completamente capturado por el sistema, entonces se produciría el crimen perfecto del neoliberalismo. El itinerario de los Cabrera y sobre todo el acto emancipatorio de Sergio, da esperanzas para pensar que esa brecha, eso inapropiable, no ha sido aún [*encore*] avasallado.

© Gustavo Geirola

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pretextos, 2006.
- Alemán, Jorge. *Horizontes neoliberales en la subjetividad*. Buenos Aires: Grama Ediciones, 2016.
---. “Capitalismo y sujeto”. *Página 12* 8 de septiembre 2016.
<https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-308894-2016-09-08.html>
- Benjamin, Walter. “Tesis de filosofía de la historia”, en *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: UACM/Editorial Itaca, 2008.
- Deleuze, Gilles y Feliz Guattari. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1985.
- Foucault, Michel. (2019). *Historia de la sexualidad 4. Las confesiones de la carne*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Freud, Sigmund. “Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia Paranoides) descrito autobiográficamente”. *Obras completas XII*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
---. “Duelo y melancolía”. *Obras completas XIV*. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.
---. “Notas sobre la pizarra mágica”. *Obras completas XIX*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
---. *El chiste y su relación con el inconsciente. Obras completas VIII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.
- Geirola, Gustavo. ([2000] 2018). *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*. (1ra. Edición: Irvine, California: Gestos, 2000). Los Ángeles/Buenos Aires: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities.
- Lacan, Jacques. *Seminario 7 La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1990.
---. *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1987.
---. *Seminario 18 Un discurso que no fuera del semblante*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
---. *Seminario 20 Otra vez/Encore*. Versión de Ricardo E. Rodríguez Ponte.
<https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.9.14%20TODO%20EL%20SEMINARIO%20%20S20.pdf>
---. *Escritos I*. México: Siglo XXI, 2009.
- La Boétie, Étienne. (2016). *Discurso sobre la servidumbre voluntaria*. Barcelona: Virus Editorial y Distribuidora.
- Loyola, Ignacio de. (1982). *Obras completas*. Madrid: BAC, 1982.
- Miller, Jacques-Alain. *Los divinos detalles*. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- Nietzsche en sus *Consideraciones intempestivas*. Rivera, Andrés. La revolución es un sueño eterno.
- Vásquez, Juan Gabriel. *Volver la vista atrás*. Barcelona: Alfaguara, 2021.