

VII.

Construcción de la imagen en *Los parientes de Ester* de Luis Fayad

Donald Freddy Calderón Noguera

Preámbulo

La literatura, en su calidad de arte verbal, modela de manera plástica la realidad de donde surge. El texto literario espeja de manera refractaria las situaciones y condiciones psicológicas de los grupos humanos, determinados por las dimensiones espacio-temporales para emanciparlos en discursos que construyen imagos variantes dependiendo de tantas lecturas se haga de ellos.

En *Los parientes de Ester* se lee una novela urbana que caracteriza una sociedad moderna, donde se cuenta un relato ordinario de personajes comunes y corrientes que habitan una ciudad siempre en penumbra y lluvia. Penumbra, frío y lluvia que se cala en los personajes para pintar un cuadro de grises que expresa el desencanto y el ensimismamiento de una época de nuestra nación, donde el Estado incipiente se representa en la existencia paupérrima de los empleados públicos, el arribismo de una clase media ostentosa y aparente y en una sociedad de inmigrantes enriquecidos con el comercio y el agio. Desde este cuadro sombrío se exhiben personajes y situaciones muy parecidas a nuestra realidad actual, donde se hace evidente una imagen de desencanto construida en este texto novelado, considerado en Colombia como pionero de la sórdida literatura de ciudad. Para vislumbrar la imagen se recurre a la teoría lingüística de la enunciación, a los garantes de la argumentación y los rastros maculados de realidad que la novela coloca como indicios desde los cuales se puede comprender su función estética y social.

De manera sintética, nos encontramos ante un texto que refleja la Bogotá de 1967, donde Gregorio Camero, empleado público, con quince años de servicio, enviuda de su esposa Ester. Esta situación se convierte en marco de relaciones

sociales donde se muestran las implicaciones sociales y políticas de una época compleja y cargada de incertidumbres propias de una sociedad anárquica y de crisis de valores que se expresan así: en lo social, la guerra bipartidista concentra la población en la urbe; en lo político, las élites inventan el Frente Nacional (1958-1974); en lo económico, inmigrantes extranjeros fortalecen el comercio; en lo cultural, los modelos tradicionales de una aristocracia aparente están en decadencia; en lo psicológico, la soledad, el escepticismo, la ansiedad, el anonimato, la superficialidad. La riqueza del texto radica en que el espacio, Bogotá, no es simplemente una dimensión geográfica sino existencial, donde se relacionan enunciados discursivos desde la perspectiva de personajes que viven en una sociedad desencantada y circular, en la cual no hay esperanza de reivindicación ni mejora en la calidad de vida.

Construcción de la imagen en el discurso

La mirada interpretativa de la novela se ojea desde perspectivas discursivas, en las cuales se describen los mecanismos lingüísticos de la enunciación y el enunciado que utiliza el locutor-narrador para proyectar su imagen (ideología-visión de mundo), de los actores-personajes y de la situación recreada en el texto. Así, la construcción de la imagen en el discurso se refleja desde seis secuencias discursivas: 1. La vida de Gregorio Camero, en su condición de empleado público raso, que lucha para sobrevivir con un sueldo paupérrimo y retardado, acosado por los parientes de su difunta esposa. 2. La vida de apariencia de una clase en decadencia que vive de la herencia y el apellido, con una economía cada vez más precaria. 3. La búsqueda de independencia de Ángel Callejas, quien se desprende de la ilusa imagen de familia acomodada. 4. La nueva clase social de comerciantes libaneses que monopolizan la economía en la época, contrastada con la falsa prosperidad de los empresarios nacionales. 5. La vida del truhán (Amador Callejas), quien, una vez excluido por su clase se dedica al timo y el engaño. 6. Las nuevas generaciones representadas por las primas Hortensia y Alicia, rodeadas de pobreza-opulencia y soledad.

Estos actores urbanos, que habitan el centro de la ciudad, en los barrios Santafé, Teusaquillo y Chapinero, donde está la modernidad, o buscan refugio en el sur, en San Cristóbal, conviven en la ciudad de la desesperanza dominada por un Estado que tiene su poder evidente en los mandos medios y que ven en el dinero su problema y su salvación. *Los parientes de Ester* es la imagen de un país repartido y dominado por unas élites conservadoras y liberales que pactan no agresión y consenso en el poder durante el periodo denominado en Colombia como el Frente Nacional, espacio sociopolítico que excluye los sectores populares, los cuales

reaccionan organizándose en grupos al margen de ley para defender sus derechos, ahondando el conflicto que se hace evidente a partir del «Bogotazo».

Para la interpretación de la imagen construida por el discurso, se procede a determinar categorías sociales y lingüísticas, tales como cultura, imagen, signo, símbolo, lenguaje, y a partir de ellas establecer líneas de interconexión o infección que permiten comprender los textos escritos como formas de expresión social cuyos valores trascienden lo disciplinar y lo genérico. Esto significa que el texto, en este caso la novela, puede acceder a la categoría de registro, documento, fuente, testimonio, sin caracterizarlo como el único o el mejor, y, desde luego, sin reducir su función estética y su carácter autónomo. En esta deriva se requiere de un sistema de interacciones transdisciplinares expresadas en lenguajes complejos, tal como lo plantea Geertz:

Establecer un lenguaje común en las ciencias sociales no es una cuestión de coordinar meramente terminologías o, lo que es aún peor, de acuñar nuevas terminologías artificiales; tampoco es una cuestión de imponer una sola serie de categorías a todo el dominio. Se trata de integrar diferentes tipos de teorías y conceptos de manera tal que uno pueda formular proposiciones significativas que abarquen conclusiones ahora confinadas en campos de estudio separados (1989, p. 250).

El concepto de cultura símbolo reorienta los estudios sociales de un análisis de esquemas concretos de conducta: costumbres, usanzas, tradiciones, conjuntos de hábitos, hacia la comprensión de mecanismos de control: planes, recetas, fórmulas, reglas, instrucciones o programas que gobiernan la conducta. Desde este foco

el pensar no consiste en «sucesos que ocurren en la cabeza» (aunque sucesos en la cabeza y en otras partes son necesarios para que sea posible pensar), sino en un tráfico de lo que G.H. Mead y otros llamaron símbolos significativos—en su mayor parte palabras, pero también gestos, ademanes, dibujos, sonidos musicales, artificios mecánicos, como relojes u objetos naturales, como joyas—, cualquier cosa, en verdad, que esté desembarazada de su mera actualidad y sea usada para imponer significación a la experiencia» (Geertz, 1989, p. 250).

Símbolos que, como Geertz plantea, ya están dados en el contexto, y que el sujeto

mientras vive los utiliza, o utiliza algunos de ellos, a veces deliberadamente o con cuidado, lo más frecuentemente de manera espontánea y con facilidad, pero siempre lo hace con las mismas miras: colocar una construcción sobre

los sucesos entre los que vive para orientarse dentro del «curso en marcha de las cosas experimentadas» (1989, p. 250).

Desde esta perspectiva, la imagen, depositaria del símbolo, puede ser interpretada para reconocer los mecanismos de control, expresos o latentes en el discurso, que permiten la comprensión de topois o garantes argumentativos. Interpretación que se funda en el carácter comunicativo del símbolo mediante procesos de lectura y escritura que generan un sendero divergente a través del cual la sociedad, la cultura y el individuo cambian en esa coordenada de espacio tiempo denominada historia.

Leer la cultura es leer la imagen que vamos construyendo sobre los sucesos, objetos y sujetos, que, proponiéndoselo o no, se constituyen o interpretan en una sincronía que no se desliga de su diacronía. Debray, restituyendo el papel de la imagen en la esencia de lo humano, afirma que: «Al hombre de occidente lo mejor le llega por su conversión en imagen, pues su imagen es su mejor parte: su yo inmunizado, puesto en lugar seguro» (1998, p. 23). La imagen es entonces el artificio mágico que nos acerca a lo divino, lo originario, lo inmutable; donde se ponen en el mejor resguardo los índices, íconos y símbolos que nos exhiben después del filtro: distancia, tiempo, muerte. La imagen representa, nos representa, figura y transfigura; es decir, nos pone en escena, nos hace actores, da información delineada y cambia nuestro ser. La imagen restituye la dualidad presencia-ausencia:

Está en el origen y por su misión mediadora entre los vivos y los muertos, los humanos y los dioses; entre una comunidad y una cosmología, entre una sociedad de seres visibles y la sociedad de las fuerzas invisibles que los dominan. Esta imagen no es un fin en sí mismo sino un medio de adivinación, de defensa, de embrujamiento, de curación, de iniciación» (Debray, 1998, p. 30).

Leer la imagen es contemplación especulativa mediante la cual ciframos, desciframos un sistema esférico y aleatorio al que se accede usando diferentes lentes fuertemente determinados a nivel social. Acceder a la imagen permite fundar nuestro áter ego, en el que lo lúdico y lo trágico se conjugan conformando mundos posibles que se componen, fragmentan y recomponen siempre de disímil manera.

La imagen se expresa en signos, tanto verbales como no verbales; una vez la imagen se concibe como signo, esta adquiere un sentido comunicativo; en palabras de Eco: «El signo es un gesto, emitido con la intención de comunicar, o sea de transferir a otro ser una representación o estado interno propios» (1998, p. 23). La imagen se hace signo cuando se expresa para ser interpretada, esto es para ser vista, oída, palpada, gustada, olfateada; así en cada una de estas percepciones e

interpretaciones sensoriales se establece un propósito existencial, experiencial de incidir en el otro. De esta manera, el signo «se concibe como entidad intermedia entre el sistema de las figuras y la serie indefinida de las expresiones asertivas, interrogativas, imperativas a las que está destinado» (p. 33). Expresiones dispuestas como signos, en textos que circulan mediante discursos, que se enuncian de una determinada forma y denuncian un universo complejo de contenidos.

Concebido el texto como textura, como sistema de registro, como cadena significativa, puesto en contexto, por medio de eventos comunicativos tales como situaciones de habla, recepción mediante la lectura, la observación en una exposición de arte, entre otras; y dada su función mediadora, analógica, restringida, está sujeto a recepciones inacabadas. Los textos «generan, o pueden generar, diferentes lecturas o interpretaciones, teóricamente infinitas. Se afirma entonces... que la significación pasa sólo a través de los textos, porque los textos serían el lugar donde se produce y produce (práctica significativa)» (Eco, 1998, p. 37). Este carácter autogenerativo lo asimila como organismo que recrea y crea, sobreponiéndose al simple carácter comunicativo. El texto «es un aparato que pone en tela de juicio los sistemas de significación preexistentes, a menudo los renueva, a veces los destruye» (p. 38). Entonces el texto está puesto para ser leído, interpretado, para ser recorrido en su urdimbre, con el propósito de acceder a los universos conceptuales que en él habitan.

La interpretación textual prevé perspectivas y horizontes lábiles tanto en sus hipotéticos inicios o fuentes como en las fronteras en la nebulosa de contenido, borde donde las relaciones semánticas enciclopédicas superan la metáfora hasta lecturas impredecibles. Este proceso, denominado como actividad simbólica, «explica la complejidad de la experiencia organizándola en estructuras de contenido a las que corresponden sistemas de expresión. Lo simbólico no solo permite «nombrar» la experiencia, sino también organizarla y, por tanto, construirla como tal para hacerla pensable y comunicable» (Eco, 1998, p. 237). Así, la actividad simbólica, como todo proceso de percepción, es un constructo mental donde el contacto con la realidad es sináptico, los umbrales no se tocan, están contruidos en el funcionamiento del cerebro. Este carácter hace complejos los estudios sociales concebidos como ciencia positiva, objetiva en la que se busca el dato, la comprobación exacta, sin discernir que todo hecho humano es producto de la interpretación, es interpretación.

Tal como lo señala Nietzsche: «La sustancialidad de lo real queda finalmente reducida a las valoraciones de los seres humanos sobre lo real; la esencia de las cosas se disuelve en las apariencias, es decir, en las formas siempre cambiantes como ellas «aparecen» ante la mirada del hombre» (citado por Gama, 2004, p. 8); deriva del conocimiento donde el texto social está abierto a la interpretación,

que es rica tanto como sea la suspicacia metódica del intérprete, quien carga de sentidos el entramado textual mediante lecturas intratextuales, intertextuales, extratextuales, de los hechos que lo asombran.

La construcción de la imagen en el discurso cumple un papel fundamental, en tanto que el texto es imago, conformando un doble espejo que refleja y se refleja dando espacio a la interpretación no solo semiótica, formal, sino estética, donde las formas y los contenidos se fusionan. La imagen se construye en el texto, ya que todo es simbólico en el lenguaje, que su práctica textual y su expresión discursiva es simbólica. En esta visión y teniendo en cuenta que todo texto es producto de una práctica social concreta, la construcción de la imagen se causa en dos procesos concomitantes:

desde el punto de vista de la producción discursiva, el hablante configura su discurso ateniéndose a la noción que posee del género discursivo en el que se inscribe o en la práctica social que lleva a cabo; desde el punto de vista de la interpretación, el lector construye la coherencia del texto teniendo en cuenta el contexto de enunciación en relación con el género discursivo identificado (Vivero, 2001, p. 19).

Esta producción interpretación se realiza mediante un proceso inferencial que permite construir la significación global del texto a partir de los discursos que en él circulan. La imagen en el discurso se expresa en sus dos caras indisolubles: la enunciación: es decir, en el estilo mediante el cual se expresa el discurso y la forma como expresa sus contenidos; y el enunciado, con sus temas. En términos de Ducrot en el decir y lo dicho: «La enunciación es obra de un solo sujeto hablante, pero la imagen que el enunciado da de ella es la de un intercambio, un diálogo o incluso una jerarquía de manifestaciones» (1999, p. 203).

Ilustrando lo anterior se puede ver cómo se percibe la ciudad en *Los parientes de Ester*:

luego los transeúntes las fueron guiando por esas cuadras de viejos edificios de oficinas, de locales de comercio, de restaurantes, de puestos de fritanga, por las que entre los empleados y los clientes transitaban carteristas y raponeros, camorristas mal hablados, cachifos sin oficio, mercahifles de la calle doce, esmeralderos de la catorce, piperos de la carrera trece, putas de poca monta, jugadores de dado, tahúres de billar, gamines patoteros, serenateros trasnochados, chulos de copera, cafres patilludos, camajanes descamisados, vendedores ambulantes, vendedores de joyas, detectives sospechosos, anunciadores de ungüentos, culebreros alharaquientos, timadores de bolita, calanchines de timadores, echadores de suerte,

politiqueros sin puesto, traficantes de chucherías, cascareros atarvanes, cantantes de la calle, pregoneros de felicidad, compradores de botellas y cuchilleros camuflados (Fayad, 2006, p. 148).

Este discurso se caracteriza por delinear personajes usando una narración acumulativa, sin orden en los factores, cada uno con su particularidad modal o espacial, pertenecientes todos a una misma condición social y en lista extensa para configurarlos como masa social. La suma de personajes que habitan el centro de la ciudad se conforma como un enunciado característico de un espacio urbano latinoamericano: Bogotá a finales de los años sesenta. El lector puede percibir de este texto una imagen abigarrada de seres lastimeros, habitantes de una ciudad caótica buscando su supervivencia.

La interpretación de la imagen permite acceder al sentido del discurso, entendido este como el sistema de valor que afecta de cierta manera al interpretante una vez ha comprendido el significado semántico. Así, y retomando el párrafo anterior de la novela, el contenido semántico: un grupo de personas desarrollando oficios informales puede ser comprendido en varios sentidos, todos ellos sesgados por las particularidades perceptivas del lector, por su ideología, su visión de mundo. Esto significa que habrá un significado aproximante y compartido como base para un universo disímil de interpretaciones. Para las ciencias sociales, las implicaciones de esta perspectiva son fundamentales, ya que les permite proveerse de un corpus cambiante e inacabado como objeto de estudio.

Ducrot provee un camino de lectura que permite definir el papel de la imagen construida en el discurso a partir de la lectura de lo afirmado, de la delimitación de los presupuestos, la interpretación de los sobreentendidos, con los cuales se accede a los topois o garantes argumentativos, que en conjunto constituyen la cultura-símbolo. Estas categorías y su sendero se explican así:

- ***Lectura de lo afirmado***

En el discurso, de manera expresa, es lo que dice el locutor, la voz.

- ***Delimitación de presupuestos***

Un presupuesto es:

Una evidencia, como un marco incuestionable donde la conversación necesariamente debe inscribirse, como un elemento del universo del discurso. Al introducir una idea en forma de presupuesto, actúo como si mi

interlocutor y yo mismo no pudiéramos hacer otra cosa que aceptarla... lo presupuesto es lo que presento como si fuera común a los dos personajes del diálogo, el objeto de una complicidad fundamental que liga entre sí a los participantes del acto de comunicación (Ducrot, 1999, p. 23).

La presuposición es parte integrante del sentido de los enunciados.

- ***Interpretación de sobreentendidos***

Que resulta de una reflexión del destinatario sobre las circunstancias de enunciación del mensaje, debe ser descifrado en el sentido del enunciado y a la vez sus condiciones de ocurrencia, y les aplica leyes lógicas y psicológicas generales. El sobreentendido permite sostener algo «sin decirlo, y al mismo tiempo diciéndolo» (Ducrot, 1999, p. 22).

El sobreentendido *está* ausente del propio enunciado y surge cuando el lector reflexiona posteriormente sobre lo afirmado y sobre lo presupuesto. Es un agregado al discurso que se construye mediante un proceso inferencial que apunta a la concepción de los topois.

- ***Definir los garantes de la argumentación: topois***

Los discursos exponen argumentos conformados por hipótesis y conclusiones. Entre estos existe un trayecto argumentativo que se sostiene mediante un principio argumentativo al que Ducrot (1988) denomina *topos* en singular y *topois* en plural. El término es tomado de Aristóteles y se refiere a los argumentos posibles que puede usar un orador. Ducrot define el *topos* como

un principio argumentativo y no un conjunto cualquiera de argumentos... El *topos* es, para mí, un garante que asegura el paso del argumento a la conclusión. Tiene además las siguientes características: 1) el *topos* es común o en otras palabras es compartido, 2) es general y 3) es gradual (1988, p. 102).

En esta condición «argumentar consiste en integrar el estado de las cosas del que se habla a una categoría mucho más general para la cual es válido el *topos* utilizado» (Ducrot, 1988, p. 104). El *topos* dirige el trayecto argumentativo y hace dinámico el discurso en un proceso donde el enunciador: «Hace dos cosas. En primer lugar escoge un *topos* y en segundo lugar sitúa el estado de las cosas del

que habla en un cierto grado de escala antecedente del topos. Este segundo punto significa que el enunciador da un cierto grado de argumentatividad, débil o fuerte, a su argumento» (Ducrot, 1988, p. 109).

- ***Interpretar la imagen del discurso***

Interpretación que será proficiente si se dimensiona desde su carácter complejo, es decir, desde la imagen comprendida como una expresión sígnica cuyos componentes de forma y contenido son más que una yuxtaposición, y donde la mirada, lectura en el caso de la imagen verbal, es parte fundamental en la concepción e interpretación de la imagen misma. Desde esta perspectiva y consecuentes con Català, quien afirma que: «En la imagen la mirada es un componente más que vehicula una subjetividad a través de un organismo compuesto por distintos elementos. Algunos de ellos objetivos y otros subjetivos» (2005, p. 32), el proceso de interpretación de la imagen es inferencial, y en él lo afirmado, los presupuestos, sobreentendidos, los garantes o topois, configuran una imagen compleja, objetiva y subjetiva, expuesta a la mirada-interpretación del lector, quien construye una especie de espejo opaco donde la imagen del discurso se matiza. En este ámbito, desde el mismo autor, y con fines metodológicos, la interpretación de la imagen, en esta propuesta, se prevé desde sus características complejas de opacidad, exposición y reflexividad; comprendidas así:

Opacidad: «La imagen ya no es una ventana al mundo, un lugar de tránsito hacia una determinada realidad, sino por el contrario debe considerarse como una estación término, en la que hay que detenerse para iniciar una exploración que nos llevará a comprender profundamente lo real» (Català 2005, p. 71).

Exposición: «Debemos plantearnos una construcción visual que proponga puntos de referencia con la realidad, sin recurrir necesariamente al fantasmagórico realismo que no puede hacer otra cosa que obliterar nuestra capacidad de ver puesto que la relega a la inconsciencia» (Català, 2005, p. 75).

Reflexividad:

Las imágenes reflexivas pueden ser consideradas, en principio, multiimágenes, y ello en dos sentidos: en el que cada una de ellas está formada por un conjunto de imágenes (al que se unen otros medios, agrupados y potenciados digitalmente, textos, sonidos, etc. para componer la categoría denominada multimedia) y en el que todo ello puede dar lugar a una imagen sintética que se constituya en puerta o interfaz, que dé accesos a todos los demás elementos que conforman el conglomerado textual (Català, 2005, p. 80).

Construcción de la imagen en *Los parientes de Ester*

Recorrer el sendero interpretativo en *Los parientes de Ester* es una tarea a la que se puede acceder desde las seis secuencias narrativas expresadas. Metodológicamente se procede desde los argumentos afirmados por los personajes, y de ellos se analizan a continuación dos que nos permiten contextualizar la novela: la guerra de los seis días y el verano negro.

La guerra de los seis días

Presupuesto intratextual: Nomar Nahid visita a Solimán, allí se encuentran inmigrantes libaneses.

Lo afirmado: uno de ellos «decía en ese momento que de todas maneras remordía la conciencia que mientras acababa de pasar la guerra de los seis días ellos continuaran negociando con el enemigo. Pero otro dijo que no sacarían nada con no negociar. –Si nos debilitamos, más fácil van a ganarnos la guerra –agregó» (Fayad, 2006, p. 118).

Presupuesto extratextual: tras la crisis de Suez (1956), los Cascos Azules de la ONU separaron a las tropas egipcias e israelíes en un marco de paz muy inestable, mientras las dos superpotencias consolidaron sus posiciones en el Oriente Próximo. El 18 de mayo de 1967, Nasser pidió al entonces secretario general de la ONU, U Thant, la retirada de las fuerzas de la ONU estacionadas en territorio egipcio. En un ambiente de creciente tensión, Egipto recibió el apoyo soviético y de los demás países árabes, mientras que EE.UU. apoyó firmemente a Israel. Israel acabó con la tensión lanzando un ataque por sorpresa el 5 de junio de 1967. El Sinaí egipcio, la franja de Gaza, Cisjordania, la ciudad vieja de Jerusalén y los Altos del Golán sirios cayeron en solo seis días en manos de Israel. El territorio ocupado por el estado hebreo pasó de algo más de 20 000 kilómetros cuadrados a 102 400.

El verano negro

Presupuesto intratextual: Honorio Callejas llega a su casa.

Lo afirmado:

Cuando regresó se puso a hojear el periódico ante la mirada de su esposa. –¿Me entendiste? –dijo, y se descubrió la cara–. Ahora que estoy un poco indeciso porque pienso meterme en otra clase de empresa –volvió a ponerse el periódico ante los ojos y lo golpeó con el dorso de la mano–. ¿Sí leíste?

Más disturbios en Estados Unidos. Lo que yo digo, si no fuera por los negros y los judíos el mundo viviría en paz (Fayad, 2006, p. 134).

Presupuesto extratextual: el universo externo del discurso o su contexto refiere los sucesos del verano de 1967 cuando se unieron por primera vez negros, hispanos y blancos pobres para protestar contra la guerra de Vietnam en Asia y contra el racismo y la discriminación en ciudades como New York, Chicago, San Francisco, Detroit, Los Ángeles, entre otras. Los disturbios comenzaron el 11 de julio y finalizaron dos semanas después, con decenas de arrestados y cuantiosos daños materiales a edificios públicos y de apartamentos. Extensas zonas de habitación ardieron durante días.

Estos dos hechos referidos explícitamente permiten interpretar los sobreentendidos, referidos al contexto de la sociedad colombiana a finales de los años sesenta, y específicamente en la Bogotá de 1967. Contexto, que dado el carácter de la novela, será leído desde una perspectiva sociocultural determinada por decisiones políticas tales como la conformación del pacto bipartidista denominado el Frente Nacional (Arcila, 1997), cuyos antecedentes históricos inmediatos se encuentran en la violencia fomentada por los políticos liberales y conservadores, en la cual la sociedad civil pone los muertos.

En el proceso de restauración del orden, se sucede el Gobierno de Rojas Pinilla, quien es suplido por una junta militar que facilita el acuerdo entre los dirigentes de los partidos para lograr que el país se conduzca a través de la democracia representativa. El Frente Nacional tiene vigencia entre 1958 y 1974, y es concebido como un pacto de no agresión entre los partidos, además de asegurar la paridad en los puestos del Estado. En este proceso se fortalece la rama ejecutiva, disminuyendo así las atribuciones del Congreso y de los entes judiciales, privilegiando la opción de la coerción y de la represión para lograr el orden, todo representado en los militares.

El escenario construido durante el periodo de la historia política colombiana denominado Frente Nacional se constituye como una patria boba en la cual las élites se reparten los negocios de gobierno y el pueblo vive en desencanto. Desencanto que en *Los parientes de Ester* se hace evidente, tal como se explicita en este trabajo que relievra los garantes o topois expresos o latentes en el discurso novelado:

Desencanto uno: la vida de Gregorio Camero, en su condición de raso empleado público que lucha para sobrevivir con un sueldo paupérrimo y retardado, acosado por los parientes de su difunta esposa.

La imagen desencantada de Gregorio Camero se construye desde la voz o locutor que se expresa en la novela, desde la percepción que tienen los demás personajes y desde del concepto que este tiene de sí mismo. A continuación se analiza la pulsión del desencanto desde lo afirmado:

✓ *Por la inestabilidad económica*

«No sabía que las cosas estuvieran tan graves –le dijo.

–Se han empeorado. Cada vez que ponen un jefe con partido político diferente al anterior comienzan a cambiar empleados» (Fayad, 2006, p. 22).

✓ *Por su condición económica*

«A pesar de que el tío Ángel le dijo que quería plantearle un negocio no se dejó convencer.

–El único negocio que se puede proponer a un hombre pobre es asaltar un banco –dijo» (Fayad, 2006, p. 22).

✓ *Por la rutina del trabajo*

«No se le hubiera ocurrido abandonar el Ministerio ni siquiera para dedicarse a algo distinto, pues al cabo de quince años lo único que sabía hacer era sentarse ante un escritorio y revisar y archivar papeles y estaba seguro de no poder desempeñar bien otro oficio» (Fayad, 2006, p. 23).

✓ *Que se expresa en desconfianza ante la posibilidad de un cambio*

«Gregorio Camero lo contemplaba rebullirse en el asiento y mover las manos impaciente. Me está tomando el pelo o se está volviendo loco» (Fayad, 2006, p. 24).

✓ *Por la percepción que tiene otro (tía Mercedes)*

Es un hombre fracasado, un hombre sin destino...

–Es un empleado como tantos –dijo.

–Exacto –sonrió Mercedes-. Un empleaducho como miles de miles...

–Es un buen tipo.

–Ningún hombre fracasado puede ser un buen tipo (Fayad, 2006, p. 34).

✓ Por su vejez

«Los niños salieron y Gregorio Camero se levantó y los esperó en el patio, y cuando ellos regresaron corriendo él los miró con la ternura de un hombre viejo. «Podría ser su abuelo» –pensó» (Fayad, 2006, p. 47).

(Refiriéndose al negocio del restaurante):

–En parte es que no creo –dijo Gregorio Camero y su voz se oyó por debajo de los truenos y del escándalo del café–. Pero aunque fuera cierto no resultaría. Una vida no se empieza a esta edad.

–Yo soy más viejo que tú –objetó el tío Ángel.

–Pero quizá tú tienes más deseos de vivir que yo...

–La verdad es que le he cogido desafecto a la vida (Fayad, 2006, p. 55).

✓ Por la necesidad del empleo mal remunerado

«¿Sigues pensando en tu puesto?

–Es que eso es lo que yo tengo, y por muy miserable que sea eso es lo que yo arriesgo –Gregorio Camero parecía no haber olvidado una vieja rencilla–. Sin mi puesto ya no tendría ni mi propia miseria» (Fayad, 2006, p. 58).

✓ Por la imposibilidad de sostener a su familia

«Gregorio Camero no entendió la preocupación de su hija, pero supo que de alguna manera él era culpable» (Fayad, 2006, p. 94).

✓ Por su desencanto físico

«Luego del almuerzo hizo una siesta y al levantarse sintió el cuerpo en buena forma, y se quitó el saco y el pantalón y cerró la puerta del cuarto, pero aunque no se hubiera desvestido hubiera cerrado porque tenía plena conciencia de que iba a parecer grotesco» (Fayad, 2006, p. 115).

✓ Por la imposibilidad del cambio

«Gregorio Camero captó la falsedad del optimismo.

–Tú nunca has tenido ese dinero –dijo con calma porque aún guardaba una esperanza– Me has estado tomando el pelo, o como dicen por ahí me has estado mamando gallo» (Fayad, 2006, p. 174).

La imagen construida de Gregorio Camero es relativamente estable, solo en dos secuencias de discurso se aventura a soñar, a emanciparse:

«Sentado ante su escritorio no pudo resistir la tentación de suspender el trabajo y contemplar desafiante al jefe de sección y calcular el momento, en un día que presentía ya cercano, en que iría hacia él por primera vez con pasos seguros y le diría que iba a retirarse del Ministerio» (Fayad, 2006, p. 104).

«Gregorio camero llegó a la casa y encendió un cigarrillo y cerró los ojos en actitud de reposo. Sabía que la apertura del restaurante era inminente y que sería poco lo que restaría para sobrellevar» (Fayad, 2006, p.141).

✓ *Porque el sueldo no llega*

–No tengo un centavo.

–Nadie tiene– Gregorio Camero iba al lado del compañero de trabajo con la impresión de que lo perseguía. El compañero mantuvo su paso–.

–¿Y nadie sabe cuándo pagan? –preguntó.

–Cuando haya plata –repuso Gregorio Camero–.

Eso dicen (Fayad, 2006, p. 183).

Al final la ironía se convierte en mecanismo de evasión, reafirmando la conciencia que tiene el personaje de su situación:

–Eres un idiota –le dijo con mucha tranquilidad, y respiró profundo–. Y yo soy más idiota que tú. Eso somos. Tenemos que estar siempre diciéndonos mentiras para mantenernos en pie...

–Tú no tienes la culpa de nada –dijo–. Por lo menos no eres más culpable que yo. Eso nos pasa por ponernos a pensar pendejadas –se quedó parado con las manos en los bolsillos del abrigo–. De lo que sí tenemos la culpa es de que necesitemos llegar a viejos para comprender que en este país se necesita mucha honestidad para sobrevivir sin matar a nadie (Fayad, 2006, p. 176).

¿Sabes?, me dijeron que el nuevo ministro es marica.

–¿Marica? –dijo Gregorio Camero, revelando en el tono que el nuevo ministro era todo lo contrario–. Maricas somos nosotros que llegamos a viejos sin un peso (Fayad, 2006, p. 192).

Desencanto dos: la vida de apariencia de una clase en decadencia que vive de la herencia y el apellido, con una economía cada vez más precaria. En la novela este desencanto lo vive la familia Callejas, la cual subsiste en una falsa estabilidad

social. El personaje que hace más evidente esta condición es la tía Mercedes, quien dirige, vigila, acusa y evalúa personas, familias y sociedades. Esta condición también es evaluada por el tío Ángel y Amador Callejas:

✓ *Se concibe como la mejor familia*

(Ángel en el apartamento de Rosa):

«—Podemos hacer unos frijoles con mi método de ablandarlos en una hora.
—Buena idea —dijo frotándose las manos—. En la casa no han vuelto a prepararlos. Seguramente no los consideran de categoría» (Fayad, 2006, p. 21).

«—De todas maneras hace falta alguien de la familia —decía la tía Mercedes—. Hay que aprender los deberes religiosos y el respeto a los padres y a los mayores con verdadero amor, y esto puede darlo sólo alguien de la familia» (Fayad, 2006, p. 31).

—El matrimonio es cuestión de inteligencia, no de suerte —repuso Mercedes—. No se necesita suerte para saber que Nomar es superior a Gregorio.

—Lástima que no sea bogotano —dijo Julia, repitiendo lo que en ocasiones le había oído decir a Mercedes.

—Nomar es bogotano —dijo Ángel con el tono de quien ha corregido varias veces el mismo disparate.

—Pero es hijo de turcos —aclaró Mercedes—, o de libaneses, como dices tú. Si fuera bogotano no le faltaría nada. En cambio al otro le falta todo (Fayad, 2006, p. 35).

(Amador callejas avalúa el almuerzo en un restaurante): «—Más o menos —respondió levantándose, y suspiró con falso sentimiento— ¡Qué hacemos nosotros tan pobres y tan de buena familia!» (Fayad, 2006, p. 41).

(Amador callejas): «Mi padre porque tuvo la mala suerte y se vino abajo, pero comparados con mi familia estos no son más que nuevos ricos, no valen gran cosa. —Eso depende —dijo Gregorio Camero—. En todo caso es mejor ser nuevo rico que nuevo pobre» (Fayad, 2006, p. 44).

(Victoria y Amador Callejas):

—Mercedes no jugaba cuando dijo que desde ese momento se olvidaba de que tú hubieras existido.

—Sin ninguna razón. ¿O qué hubieras hecho tú en mi lugar?

—No sé, yo no soy hombre. Pero estoy de acuerdo con Mercedes. Un apellido respetable no se le puede dar a cualquiera (Fayad, 2006, p. 77).

(Refiriéndose a los hijos de Ester): «La tía Mercedes no le ofreció en esta oportunidad un lugar en el cual trasladarlos, aunque insistió en la necesidad de hacerlo en nombre de la moral familiar sostenida por las buenas costumbres y los hábitos religiosos» (Fayad, 2006, p. 90).

(Rosa en la casa de los Callejas): «Mercedes miró a su hermano, examinó a la mujer y se ofendió con el brillo de igualdad que proyectaban sus ojos. Se volvió hacia Ángel y le preguntó quién había encargado una muchacha de servicio» (Fayad, 2006, p.156).

✓ *Dirige*

«Le dijo a Gregorio Camero que no tenía de qué preocuparse ya que Hortensia podía trasladarse para su casa, Emilia para donde Enriqueta y León para donde Rosario. Lo dijo de manera que se supiera que todo estaba arreglado» (Fayad, 2006, p. 7).

«Desde la muerte de Ester se creía en la obligación de dirigir la casa y encargarse de los muchachos» (Fayad, 2006, p. 14).

(El tío Ángel llega mojado a la casa): «Mercedes le hizo saber que podía morir de pulmonía pero que no lo dejaba subir a su cuarto manchando los pisos» (Fayad, 2006, p. 59).

✓ *Es una sociedad de apariencia*

Doris quedó inmobilizada contra la pared, entonces se escurrió hasta el suelo y por entre las piernas de los parientes fue a situarse debajo del lavaplatos. Al rato llegaron una tía y un primo que continuaron comiendo encorvados, y otros se escondieron bajo la mesa y algunos se encaramaron sobre ésta y sobre los demás muebles cuidando que los que habían logrado entrar no les quitaran los platos... El que cogió la última porción anunció la noticia y los parientes le echaron otra mirada a los recipientes, y solo entonces empezaron a retirarse (Fayad, 2006, p. 11).

«Doris informó a la tía Mercedes que el café se había terminado y los parientes tomaron la noticia como una calamidad pasajera. Pero a la noche siguiente, en un alarde de suspicacia, los más pudientes no concurrieron a la cita temiendo que les solicitaran ayuda» (Fayad, 2006, p. 29).

✓ *Es una sociedad aparentemente ocupada*

«-Te agradecemos pero tenemos que irnos -dijo la tía Mercedes con el aspecto que venía preparando desde toda la vida. Miró a Gregorio Camero y añadió- : Sin embargo tenemos un poco de tiempo para hablar de la situación de ustedes» (Fayad, 2006, p. 30).

«Mercedes continuó con los quehaceres de la casa, inventándolos si existían y buscando motivos para exacerbarse» (Fayad, 2006, p. 79).

La decadencia de los Callejas está determinada por su carácter de apariencia, por el excesivo control a sus integrantes, por intentar dominar a los demás parientes y por el resquebrajamiento económico del líder varón de la familia.

Desencanto tres: la búsqueda de independencia de Ángel Callejas, quien se desprende de la ilusa imagen de familia acomodada.

El tío Ángel se presenta como un hombre menudo, como «un muñeco de ventrílocuo» (Fayad, 2006, p. 17). Este hombre pensionado, vive en la casa que gobierna la tía Mercedes. La imagen que construye el discurso sobre el personaje es emancipadora ya que pasa de parecer «un muñequito de cuerda» (p. 22) a presentarse como un gigante: «El hombre se fue incorporando poco a poco, y cuando estaba totalmente erguido medía dos metros» (p. 157); pasa de la sumisión a la tía Mercedes a una vida modesta pero independiente. La imagen en movimiento del tío Ángel se expresa así:

✓ *Sumisión*

«En la calle, mientras esperaban el taxi, Ángel Callejas estaba inquieto, con el temor de que algún conocido pudiera sorprenderlos» (Fayad, 2006, p. 82).

«Rosa lo acompañó hasta la puerta y le preguntó si regresaría a comer. El contestó negativamente y pensó: «¡Cómo se pondría Mercedes!» (Fayad, 2006, p. 115).

«Ángel Callejas no replicó. No quería deteriorar las buenas relaciones que había venido cultivando con su hermana Mercedes. Durante los últimos días no faltó a almorzar ni a comer una sola vez, permaneció en la casa el mayor tiempo posible» (Fayad, 2006, p. 153).

✓ *Vida doble*

El tío Ángel tiene escondidos mujer e hijo, los visita en escapadas:

Ángel Callejas subió y abrió la puerta con la excitación que no podía evitar cuando llegaba al apartamento. En la sala estaba Rosa y la señora Carmen. Él las saludó sin detenerse y se dirigió al cuarto. El niño estaba tomando tetero acostado en la cuna y al ver al hombre sonrió sin apartar el frasco de la boca (Fayad, 2006, p. 19).

El tío Ángel sale a escondidas: «finalmente un taxi se detuvo, y mientras se acomodaba con Rosa y el niño, Ángel Callejas tuvo la impresión de estar escondiéndose, y cuando el auto inició la marcha hacia el lago San Cristóbal experimentó una sensación de libertad» (Fayad, 2006, p. 82).

✓ *Enfrentamiento*

Con su situación: cuando visita a Rosa en el desvencijado apartamento, reflexiona sobre las condiciones que viven ella y su hijo: «observó los muebles raídos que habían pertenecido al inquilino anterior, las persianas que no funcionaban bien, y se dijo «se merece algo mejor»» (Fayad, 2006, p. 20).

Con Gregorio Camero: a la primera persona que le delata su realidad es a Gregorio Camero:

El tío Ángel lo enteró de la existencia de Rosa y el niño, contando la historia de tal manera que daba la impresión de no poder inventar bien una mentira. No contó los detalles, pero al cabo, luego de convencerse de que era cierto y con una sonrisa que parecía aprobar la ocurrencia del otro, Gregorio Camero sospechó una parte, y ya en el apartamento supo otro poco y adivinó el resto (Fayad, 2006, p. 138).

Con la tía Mercedes:

Arriba, sentados los dos en la cama de Mercedes, Ángel enteró a su hermana de la identidad de Rosa y del niño...

—Cómo se te ocurre decir esas cosas —dijo...

—Por eso vine con ellos —dijo él. Mercedes echó para atrás un poco la cabeza y le pidió que no repitiera de nuevo la historia. Ángel Callejas no había previsto que le tocara convencerla de eso.

—Era lo que quería contarte —dijo—. Y también que voy a casarme (Fayad, 2006, p. 156).

✓ *Libertad*

El hombre se fue incorporando poco a poco, y cuando estaba totalmente erguido medía dos metros. Duró así un rato, y Mercedes y Victoria lo vieron adquirir su tamaño normal. Entonces bajó a la sala. A Rosa le fue suficiente su presencia inmediata para saber con qué mirada debía recibirlo, y en la calle cargó con un brazo al niño y con la mano libre se apoyó en el hombre (Fayad, 2006, p. 157).

Desencanto cuatro: la nueva clase social de comerciantes libaneses que monopolizan la economía en la época, contrastada con la falsa prosperidad de los empresarios nacionales.

Para la época, en Bogotá hay una próspera colonia de libaneses dedicados a la fabricación y comercio de textiles y que tienen sus almacenes en el centro de la ciudad. Los descendientes de estos comerciantes se relacionan con las familias acomodadas. En la novela, uno de ellos es Nomar Mahid, quien se casa con una hermana de Ester. Este grupo de extranjeros es exitoso comercialmente por su dedicación al trabajo, su sagacidad en los negocios y su unión como comunidad. Nomar está bien relacionado con sus paisanos y sus negocios son prósperos. Al contrario, la crisis económica se hace evidente en el caso de Honorio Callejas, quien a pesar de ser también comerciante, se halla en aprietos al tratar de salvarse engañando a los libaneses. La imagen construida en el discurso, desde la óptica de Honorio Callejas, deviene en decrecimiento desde la apariencia de un exitoso comerciante, pasando por un atentado contra su vida mediante el cual se descubre su quiebra económica y las peripecias y engaños que realiza para mantenerse. Honorio Callejas se degrada así:

✓ *Apariencia de un hombre de éxito*

«En las ocasiones en que su hermano iba a la casa ellas se preocupaban ostensiblemente por atenderlo, y si él requería algo las hermanas se transmitían órdenes entre sí, haciéndole notar lo solícitas que eran en su presencia. Honorio adquiriría entonces la apariencia de un patrón sensible» (Fayad, 2006, p. 61).

✓ *Conflictos con Amador Callejas*

«—De todas maneras estoy muy ocupado —repuso Honorio, y se dedicó a revisar los papeles. Amador alcanzó a pasearse por la oficina antes de que su hermano le dijera que lo iba a sacar a la fuerza, entonces sonrió, y salió en el momento en que el otro extraía un revólver de un cajón» (Fayad, 2006, p. 151).

✓ *Necesidad de negociar con los libaneses*

Los tres hombres se habían entrevistado a instancias de Honorio Callejas. Él quería plantearles a los otros dos un negocio que consistía en que Nomar Mahid y su pariente le proveyeran grandes cantidades de los artículos que ellos producían en sus industrias textiles, para que él como comerciante, las distribuyera por todo el territorio de los Estados Unidos (Fayad, 2006, p. 71).

✓ *Atentado de muerte*

«—Se dirigía al automóvil cuando sintió que lo detenían de un brazo y que pronunciaban su nombre. Se volvió. Tuvo tiempo de ver la cara de un hombre de bigote y gafas oscuras, con un sombrero calzado hasta las cejas, pero no vio el revólver que apuntaba al lado izquierdo de su pecho» (Fayad, 2006, p. 160).

✓ *Descubrimiento de su quiebra y engaños*

«Sacamos todos sus papeles, con un trabajo enorme los pusimos en orden, hicimos la relación de las deudas, y cuando íbamos a hacer la relación de los haberes no encontramos nada» (Fayad, 2006, p. 178).

(El contador le hace cuentas a Mercedes):

«—Debe haber un error —dijo Mercedes. El contador estaba desconcertado.
—¿No recibe usted siempre las cuentas?
Mercedes repasó de nuevo la cifra.
—Esto es el doble de los otros meses» (Fayad, 2006, p. 182).

—Lo meterán a la cárcel tan pronto se recupere —dijo Nomar—. Cada día aparecen nuevos acreedores que hasta el momento de enterarse de las cosas pensaban que eran los únicos... —Estoy por creer que ese tipo hubiera sido capaz de invadir los Estados Unidos —dijo Solimán—. A ti, por ejemplo, te salvó el tiro que le pegaron a él. Pero eso no quiere decir que no te haya estafado (Fayad, 2006, p. 185).

Desencanto cinco: la vida del truhan Amador Callejas, quien una vez excluido por su clase se dedica al timo y el engaño.

✓ *Visión de mundo desde la holgazanería*

«Eso es falta de imaginación —replicó el tío Amador—. Todo el mundo se pasa la vida buscando el modo de vivir sin trabajar» (Fayad, 2006, p. 15).

✓ Evasión y vida a hurtadillas

«En el patio vio que el tío Amador salía de la cocina y se acercaba a él con sigilo, pegado a las paredes, procurando que no lo divisaran desde la sala» (Fayad, 2006, p. 15).

«Amador Callejas se dispuso a salir en la punta de los pies pero vio la sombra de doña Irene y se escondió de nuevo y echó llave. Escuchó los pasos de las chancletas dirigirse hacia el baño y se preparó para escabullirse tan pronto como oyera el cerrojo de la puerta» (Fayad, 2006, p. 39).

✓ Proyecto de futuro vislumbrado sobre la riqueza de otros

Cogió un bus y se acomodó plenteramente en el asiento, encendió un cigarrillo y pensó que si Honorio se moría quedarían cinco hermanos: pero que aunque José estuviera muerto su parte le correspondería a Ester y a Cecilia «Qué vaina, a un tipo que ni siquiera es de la familia le toca lo mismo que a mí» (Fayad, 2006, p. 41).

✓ Vida mendicante

Victoria. Sacó un billete y se lo alargó a su hermano—. Aquí tienes para tus remedios. Amador Callejas observó el billete y levantó los ojos a los de su hermana. Ella sostuvo con firmeza la mirada. Amador contempló de nuevo el dinero y lo señaló con un dedo. —¿Esto?, dijo. —No tengo más, y de todas maneras sé que no estás enfermo y que la plata no es prestada (Fayad, 2006, p. 77).

«Necesito que me hagas un favor —dijo—. Préstame diez pesos hasta la tarde. Hortensia no se movió para contestarle. —Yo lo único que tengo es lo del bus. —El tío Amador ya había previsto la situación. —Puedes hacer un vale en la caja —dijo» (Fayad, 2006, p. 146).

✓ Timo y engaño

—Con que eso era lo que buscaba —murmuró Honorio Callejas—. ¡Grandísimo hijueputa! —se guardó el cheque en el bolsillo y salió a la calle—. Le voy a echar toda la policía encima —se dirigía al automóvil cuando sintió que lo detenían de un brazo y que pronunciaban su nombre» (Fayad, 2006, p. 160).

Desencanto seis: las nuevas generaciones representadas por las primas Hortensia y Alicia rodeadas de pobreza-opulencia y soledad.

✓ La pobreza

«Alicia se sintió triste. «Me porté como lo que soy», pensó, «no volverá». Y luego se figuró lo absurda que debía verse junto a su prima, quien tenía todo el derecho de creerse dueña de la acera, y se dijo: «tiene derecho en despreciarme» (Fayad, 2006, p. 49).

✓ Rencor por condición de clase social

«Y sintió rabia de que su prima no entendiera que no era culpa suya lo que representaba a su lado, vestida de ese modo, y el rencor se volvió contra su padre» (Fayad, 2006, p. 50).

✓ Desadaptación a nuevos contextos sociales

«Hortensia se sentía desamparada en medio de tantos ojos y continuaba con las manos en su regazo sin siquiera respirar, como una porcelana más de la sala» (Fayad, 2006, p. 65).

✓ Vacío existencial

«Hortensia le preguntó que si quería que se vieran al otro día y Alicia le dijo que haría todo lo posible de pasar por su casa después de las siete. Hortensia esperó en vano ese día y los siguientes, y ahora pensaba que la amistad con su prima había terminado, o que tal vez no había existido nunca» (Fayad, 2006, p. 148).

Alicia:

«Al entrar a la casa el único sitio iluminado era el vestíbulo, y en el silencio total Alicia se llenó de ansia y de soledad. Se desvistió en la oscuridad de su cuarto y antes de acostarse cerró la puerta para protegerse de la visita de sus padres en el caso de que cuando llegaran ella estuviera despierta» (Fayad, 2006, p. 97).

«Luego se presentaría la noche y después del sueño azaroso llegaría otro despertar en el que tendría que tragarse el momento más agónico de un nuevo día, que no significaría más que la prolongación del vacío» (Fayad, 2006, p. 167).

Carácter complejo de la imagen en *Los parientes de Ester*

Para delinear la imagen en el discurso se parte de la afirmación de Ducrot, ya explicada anteriormente y traída de nuevo a este apartado por razones metodológicas: la enunciación es obra de un solo sujeto hablante, pero la imagen que el enunciado da de ella es la de un intercambio, un diálogo o incluso una jerarquía de manifestaciones. Ese intercambio, diálogo y jerarquía de manifestaciones puede enmarcarse con fines explicativos desde las categorías de la imagen compleja. Así, la imagen del discurso construida en *Los Parientes de Ester* puede ser mirada desde su carácter opaco, expositivo y reflexivo:

Opacidad

La imagen ya no es una ventana al mundo, un lugar de tránsito hacia una determinada realidad. Así sucede con este cuadro psicológico que mediante el lenguaje verbal se figura en *Los parientes de Ester*. No se puede afirmar que la novela sea una imagen icónica de la Bogotá de los años sesenta, es más bien imagen indicio. Las referencias explícitas del septiembre negro o de la guerra de los seis días permiten enmarcar la sórdida clase media de esta época dentro de un espacio-tiempo lábil, no exacto, pero sí referenciado. No es el propósito de la novela mostrar una fotografía en plano general de la vida bogotana, no se trata de una novela histórica donde el arte busca confundirse con el documento o la memoria de archivo; más bien es un relato que se ubica en las percepciones de sus protagonistas para hacer sentir desazón, desesperanza, incertidumbre, desencanto. La caracterización del espacio novelado: bajo la llovizna constante, el tráfico desordenado, el gentío paupérrimo y la pobreza, boceta un cuadro gris donde el desencanto se proyecta desde la base de la clase social (la familia de Gregorio Camero) hasta la sociedad de comerciantes (los libaneses).

Ser opaca es el carácter de la imagen en el arte, y más en el arte verbal. En *Los parientes de Ester*, este carácter se hace evidente, ya que aunque no existe en la novela ninguna referencia sobre el Frente Nacional, en el trasfondo siempre está la mirada que vigila: desde arriba de los hombros de la tía Mercedes, o por encima del periódico del jefe de Gregorio Camero en el Ministerio, incluso, desde los dueños de la pensión, la barbería y el restaurante de los que Amador huye por deberles dinero. Vigilar y manipular para mantener un estatus en decadencia, en el que la autoridad se ejerce mediante el temor, es el mecanismo de las sociedades autoritarias donde la fuerza se sobrepone a la razón.

Un buen ejemplo de la opacidad en la imagen es la incertidumbre de no saber quién es el que atenta contra la vida de Honorio Callejas. Las pistas apuntan a su hermano Amador Callejas, pero todo queda en supuestos, los indicios son pocos. En este sentido, la novela alcanza los niveles de lo indescifrable, propio de la

opacidad, dejándole al lector la duda y comprobando una vez más que en la imagen no se da toda la realidad, que se construye desde la perspectiva del lector, desde las pistas que deja la voz que narra en el discurso.

La imagen que construye el discurso en la novela se puede incluir en las vanguardias, tal vez surrealista como una película de Buñuel, donde cada una de las formas de ser en el mundo de los personajes, adultos y jóvenes, están expuestas de manera distinta, cada uno con sus intereses particulares, pero todos atravesados por un sino trágico y puestos en evidencia a través de una imagen anárquica donde incluso los que mantienen el poder, la tía Mercedes, Honorio Callejas, los libaneses, manipulan y son engañados.

Imagen surrealista en la que el vacío existencial tiene su expresión y se hace evidente en las jóvenes Hortensia y Alicia, quienes desde la pobreza, la una, y desde la opulencia, la otra, no le encuentran sentido a sus vidas, rechazan a los adultos, se arriesgan a situaciones peligrosas y tratan de encontrar en su amistad de primas un paliativo para su soledad. Tal vez la sensación más contundente que genera la imagen en la novela es esta condición vacía de las nuevas generaciones, con lo que se expresa ausencia de futuro.

El vacío se expresa desde el principio de la novela por la carencia que genera la muerte de Ester, suceso que crea traumatismo en sus parientes, no tanto por la pérdida de un ser querido sino por las implicaciones sociales y económicas que se tejen a su alrededor.

Exposición

Una construcción visual que proponga puntos de referencia con la realidad. Realizando un proceso inferencial desde los topois o garantes de la argumentación, los puntos de referencia complejos de la imagen en *Los parientes de Ester* son: Gregorio Camero, la clase en decadencia, Ángel Callejas, los comerciantes criollos y libaneses, Amador Callejas y Hortensia y Alicia (las nuevas generaciones). Todos estos personajes y sus dinámicas psicológicas conforman la composición fragmentada, anárquica e individualista que expresa el desencanto.

Así, Gregorio Camero indica la inestabilidad económica, la rutina, la quiebra económica, el desencanto físico por la vejez y la imposibilidad de cambio. La familia Callejas es indicio de una clase en decadencia, con delirios de grandeza pero sumida en la apariencia. Ángel Callejas es el personaje que inicia un proceso de ruptura que va desde la sumisión y una vida doble; pero en el desarrollo de la historia se enfrenta al poder (tía Mercedes) y se emancipa. Incluida en la historia, se contrasta la clase comerciante criolla con los libaneses; los primeros,

representados por Honorio Callejas, expresan una sociedad de apariencia, engaño y estafa, que llevan al peligro de muerte; los segundos, alertas y a la expectativa de los conflictos mundiales que pueden afectar sus negocios.

La inferencia muestra a Amador callejas como un truhan, producto del desplazamiento de su clase, quien para sobrevivir se dedica a la evasión y a la vida a hurtadillas. Su imagen raya en lo picaresco donde cohabitan la mendicidad, el timo y aparentemente el asesinato. Por último, las nuevas generaciones, Hortensia y Alicia, no se salvan del desencanto, los hijos de Ester viven en la pobreza y esta condición afecta de manera directa a Hortensia, quien decide trabajar para su sustento, siente rencor de su situación y de su padre que no les puede dar lo necesario. Este desencanto no solo afecta a Hortensia, Alicia también lo padece, ya que a pesar de tener lo que necesita, le embarga la soledad.

Reflexividad

Las imágenes reflexivas pueden ser consideradas, en principio, multiimágenes. La imagen en el discurso de *Los parientes de Ester* está conformada por múltiples imágenes que se asocian de manera relevante por medio de frases recurrentes y poderosas significativamente, tales como:

- Imposibilidad de sostener económica y afectivamente la familia.
- Desencanto por la rutina y la precariedad económica.
- Una sociedad en decadencia, vigilada y engañada.
- Unos sujetos viviendo una vida doble y sin esperanza.
- Una sociedad de jóvenes que no creen en sus mayores, les huyen y les desobedecen.

Estas múltiples imágenes dan lugar a una imagen sintética que se constituye en puerta o interfaz, que da acceso a elementos que conforman el conglomerado textual, y que se pueden expresar así:

En *Los parientes de Ester* el discurso construye una imagen de desencanto. En tonos grises que se quieren matizar con aroma de café, una sociedad vigilada trata de salir de la desesperanza. Todo es en vano, están rodeados por un poder que los mantiene sujetos a su perdición. ¿Será el destino, las condiciones sociales o será la anarquía, que como en *Cien años de soledad*, los tiene condenados a desaparecer como sociedad?

Referencias

- Arcila, M. (1997). El Frente Nacional: una historia de enemistad social. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 4.
- Català, J. (2005). *La imagen compleja*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Debray, R. (1998). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Ducrot, O. (1999). *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós.
- Ducrot, O. (1988). *Polifonía y argumentación*. Cali: Universidad del Valle.
- Eco, U. (1998). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.
- Fayad, L. (2006). *Los parientes de Ester*. Bogotá: Arango.
- Gama, L. (2004). Muchas perspectivas o un único horizonte. En C. Gutiérrez, *Hay hechos, solo interpretaciones*. Bogotá: Uniandes.
- Geertz, C. (1989). El impacto del concepto de cultura en el concepto del hombre. En *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Vivero, M. (2001). *El texto, teoría y análisis lingüístico*. Madrid: Arrecife.