

**CONFIGURACIÓN DE LA IDENTIDAD DE LA FAMILIA ROA
EN *EL CRIMEN DEL SIGLO*, DE MIGUEL TORRES**

JHON ALEXÁNDER MONSALVE FLÓREZ

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE IDIOMAS

MAESTRÍA EN SEMIÓTICA

BUCARAMANGA

2016

**CONFIGURACIÓN DE LA IDENTIDAD DE LA FAMILIA ROA
EN *EL CRIMEN DEL SIGLO*, DE MIGUEL TORRES**

JHON ALEXÁNDER MONSALVE FLÓREZ

**Trabajo de grado para optar al título de
Magíster en Semiótica**

DIRECTOR

LUIS FERNANDO ARÉVALO VIVEROS

Magister en Lingüística y Español

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE IDIOMAS

MAESTRÍA EN SEMIÓTICA

BUCARAMANGA

2016

A mi familia

Agradecimientos

Agradezco sobremanera la orientación, paciencia y disposición del profesor Luis Fernando Arévalo durante el proceso de investigación y de escritura de este trabajo. Bajo su dirección, potencié mi autonomía y aprendí a reflexionar sobre mis propios errores. Agradezco especialmente al profesor Horacio Rosales por sus recomendaciones tanto dentro como fuera de clase, y a los profesores Diego Arévalo, Karime Vargas, Eduardo Serrano y John Freddy Zapata por asentar las bases de investigación y de análisis semiótico necesarias para llevar a buen término esta pesquisa. Doy gracias a la Universidad Industrial de Santander y al Estado colombiano por hacerme beneficiario del programa de créditos condonables; fue un gran apoyo en el transcurso de la maestría. Muchas gracias a Renata González, Diana Pedraza, Gabriel Valderrama, René Palomino, César Cristancho, Yuly Rojas y Paola López porque, a partir de sus opiniones en clase, pude tomar decisiones en torno a mi proyecto de investigación. Mil gracias a mis padres y a mis hermanos por haber creído siempre en lo que puedo hacer... Infinitas gracias a Yésica Nieto, mi apoyo incondicional, anímico y académico.

TABLA DE CONTENIDO

Pág.

INTRODUCCIÓN	13
1. ACTORES LITERARIOS Y CONCEPTUALIZACIONES	18
1.1. ESBOZO DE LA IDENTIDAD DEL ACTOR O PERSONAJE LITERARIO.....	18
1.2. GENERALIDADES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS	20
1.3. ESTADO DEL ARTE: EL CRIMEN DEL SIGLO EN ESTUDIOS LITERARIOS	24
1.4. UN ACERCAMIENTO A LOS CONCEPTOS DE IDENTIDAD, IDENTIDAD INDIVIDUAL E IDENTIDAD COLECTIVA.....	28
1.4.1. Identidad en semiótica	30
1.4.2. Identidad de actores individuales y actores colectivos	32
1.5. PRECISIONES PARCIALES	33
2. CONFIGURACIÓN IDENTITARIA DE LOS ACTORES DE LA FAMILIA ROA...	35
2.1. DIMENSIONES SOCIO-IDEOLÓGICA Y PASIONAL.....	36
2.2. JUAN ROA SIERRA COMO SUJETO SOCIO-IDEOLÓGICO	38
2.2.1. Juan Roa Sierra entre la dimensión socio-ideológica y la manipulación	41
2.2.2. La dimensión pasional de Roa Sierra	44
2.3. DOÑA ENCARNACIÓN COMO SUJETO SOCIO-IDEOLÓGICO	49
2.3.1. La dimensión pasional de doña Encarnación.....	51

2.4.	MARÍA DE JESÚS FORERO COMO SUJETO SOCIO-IDEOLÓGICO.....	55
2.4.1.	La dimensión pasional de María.....	58
2.5.	LOS HERMANOS ROA COMO SUJETOS SOCIO-IDEOLÓGICOS.....	60
2.5.1.	Los hermanos Roa como sujetos pasionales.....	63
2.6.	PRECISIONES PARCIALES	66
3.	LA FAMILIA ROA COMO ACTOR COLECTIVO	68
3.1.	IDENTIDAD DE ACTORES COLECTIVOS: EL ESTUDIO DE LA FAMILIA ROA	68
3.2.	GENERALIDADES Y VARIACIONES DE LA FAMILIA ROA.....	73
3.3.	ACTORES Y SUBACTORES COLECTIVOS	76
3.4.	PERMANENCIAS Y VARIACIONES EN LOS ACTORES DE LA FAMILIA ROA: TRAS LA CONFIGURACIÓN IDENTITARIA DE LA FAMILIA COMO ACTOR COLECTIVO	78
3.5.	EL DESCONTENTO COMO ESTADO PASIONAL COMPARTIDO POR LOS MIEMBROS DE LA FAMILIA ROA.....	86
4.	CONCLUSIONES.....	93
	BIBLIOGRAFÍA.....	97

LISTA DE TABLAS

Pág.

Tabla 1. Actualizaciones ideológicas de Juan Roa Sierra	40
Tabla 2. Figuras socio-ideológicas de Juan Roa Sierra.....	43
Tabla 3. Actualizaciones ideológicas de doña Encarnación.....	51
Tabla 4. Actualizaciones ideológicas de María	57
Tabla 5. Actualizaciones ideológicas de los hermanos Roa	63
Tabla 6. Relación entre lo pasional y lo ideológico en Luis Roa Sierra	65
Tabla 7 Permanencias y variaciones en la dimensión socio-ideológica	80
Tabla 8. Permanencias y variaciones de la dimensión pasional de la identidad	87
Tabla 9. Virtualización de objetos pasionales y de deseo.....	91

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Esquema actancial de Juan Roa Sierra.....	42
Figura 2. Deseo de venganza en Juan Roa Sierra	45
Figura 3. Estados pasionales de Juan Roa Sierra	47
Figura 4. Doña Encarnación como sujeto manipulador y manipulado.....	53
Figura 5. Cuadrado semiótico sobre valoraciones de María.....	56
Figura 6. Programas narrativos de María de Jesús Forero	59
Figura 7. Programa narrativo de Vicente Roa Sierra	65
Figura 8. Frustración y decepción violenta de Vicente Roa Sierra.....	66
Figura 9. Programa narrativo de la familia Roa como actor colectivo	71
Figura 10 Objeto pasional de la familia Roa.....	90

RESUMEN

TÍTULO: CONFIGURACIÓN DE LA IDENTIDAD DE LA FAMILIA ROA EN *EL CRIMEN DEL SIGLO*, DE MIGUEL TORRES*

AUTOR: JHON ALEXÁNDER MONSALVE FLÓREZ*

PALABRAS CLAVE: Identidad, actor individual actor colectivo, dimensión socio-ideológica, dimensión pasional.

DESCRIPCIÓN

Este estudio parte de la pregunta *¿cómo se configura la identidad de la familia Roa en El crimen del siglo, de Miguel Torres?* En primer lugar, se deduce, a partir de Greimas, Courtés, Ricoeur y Fontanille, que la identidad es permanente y transitoria. Existen rasgos de los actores sociales que permanecen y que los hacen reconocibles a lo largo de una narración, del mismo modo que existen características de los personajes, en cualquier dimensión de la identidad, que varían en el transcurso del relato. Es necesario precisar que el *idem* (lo permanente) encubre al *ipse* (lo variable) y que la mismidad de los actores individuales configura la identidad de los actores colectivos, según la metodología de análisis propuesta.

Por otra parte, se proponen dos dimensiones interdependientes de la identidad: la *dimensión socio-ideológica*, caracterizada por las relaciones sociales de los actores, dentro de un marco axiológico propio de la cultura colombiana de los años cuarenta del siglo XX, según lo enunciado. En medio de este paradigma, los actores actualizan sus creencias y sus prácticas dentro de una ideología particular. La segunda categoría de análisis es la *dimensión pasional*: la identidad de un personaje o de un grupo no puede definirse solo a partir de sus relaciones sociales o de sus actualizaciones ideológicas, sino también de sus estados pasionales en medio de tales relaciones y actualizaciones.

Por último, se opta por el estudio identitario no solo de los personajes individuales que componen la familia Roa, sino también por el análisis de la configuración colectiva de la identidad en un grupo social determinado, desde las dimensiones *socio-ideológica* y *pasional*. Se propone como metodología el estudio por separado de los actores individuales para definir sus cambios y permanencias, con el fin de hallar la configuración identitaria de la familia Roa, como actor colectivo.

* Trabajo de grado.

* Maestría en Semiótica, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Idiomas. Directos: Mg. Luis Fernando Arévalo Viveros.

ABSTRACT

TITLE: THE CONFIGURATION OF ROA FAMILY'S IDENTITY IN *EL CRIMEN DEL SIGLO*, BY MIGUEL TORRES*

AUTHOR: JHON ALEXÁNDER MONSALVE FLÓREZ*

KEY WORD: Identity, individual actor, collective actor, socio-ideological dimension, emotional dimension.

DESCRIPTION

This study draws from the question "what is the configuration of the identity of the Roa family in *El Crimen del siglo*, by Miguel Torres?" First of all, it is deducted, based on Greimas, Courtés, Ricoeur and Fontanille, that identity is permanent and transitory. Meaning that there exist traits of the social actors that linger and that make them recognizable throughout a narration, in the same way as there exist characters' characteristics, in any of the dimensions of identity, that vary in the course of the tale. It is necessary to precise that the idem (the permanent) covers the ipse (the variable) and that the uniqueness of the individual actors configures the identity of the collective ones, according to the methodology of analysis proposed.

Two dimensions inter-dependent of the identity are proposed: the *socio-ideological dimension*, characterized by the social relationships of the actors, within an axiological framework belonging to the Colombian culture in the 40s of the XX century, according to the previously stated. Within this paradigm, the actors use their beliefs and practices inside a particular ideology. The second category of analysis is the *emotional dimension*: the identity of a character or of a group cannot be defined merely based on his social relationships or on his ideological updates, but also in his emotional estates in the middle of such relationships and updates.

Finally, we opted for the identitarian study not only of the individual characters who are components of the Roa family, but also for the analysis of the collective configuration of the identity of a determined social group, from the socio-ideological and emotional dimensions. Is proposed as methodology the separate study of the individual actors to define their changing and not changing attributes, aiming at finding the identitarian configuration of the Roa family, as collective actor.

* Master thesis.

* Master in Semiotics, Faculty of Human Sciences, Languages School. Director: Mg. Luis Fernando Arévalo Viveros.

INTRODUCCIÓN

En las culturas se crean textos en diversos ámbitos del lenguaje que, como objetos semióticos, son representaciones del mundo. La literatura colombiana es, por tanto, una mimesis de la realidad, en la que se plasman valores sociales, pasiones e ideologías, es decir, se presentan configuraciones identitarias que ayudan a comprender no solo las acciones y pensamientos de los actores de papel, sino también las axiologías de la cultura en la cual se escribe el texto literario. La reciprocidad se hace evidente: dentro de una cultura, los humanos crean textos que hablan sobre sus actuaciones y pensamientos, en un determinado tiempo y espacio, a modo de una duplicación del mundo por medio de la palabra, tal cual lo afirma Lotman: “El mundo de la lengua natural forma una duplicación del mundo-objeto y puede él mismo duplicarse en textos verbales y lenguajes del arte verbal organizados de manera más compleja”¹. De esta manera, los hombres de una cultura específica producen textos, a partir del uso de la lengua, que aluden al marco axiológico propio de ese ámbito cultural. Estos textos entran, por tanto, a ser parte de un lenguaje simbólico en el que se inscriben elementos propios de una cultura, de tal modo que, en el momento de producción o Mímesis I, según Ricoeur, o en el momento de lectura o Mímesis III, el texto se comprende como un generador de sentido independiente, que llena el vacío entre el conocimiento individual y la cultura como inteligencia colectiva:

“El texto es un generador de sentido, y no solo un recipiente pasivo de sentidos colocados en él desde afuera. Esto permite ver en el texto una formación que llena el lugar que se queda vacío entre la conciencia individual —mecanismo semiótico generador de sentido que se basa en la asimetría funcional de los grandes hemisferios cerebrales— y el dispositivo poliestructural de la cultura como inteligencia colectiva”².

¹ LOTMAN, Iuri. *Acerca de la semiosfera*. En: *La semiosfera I*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996, p. 59.

²Ibid., p. 59.

Paul Ricoeur, por su parte, defiende la idea de que la narración es la imitación de la naturaleza y que media entre esta y el lector. Tiene en cuenta, en su argumentación del tiempo como mediador de la construcción de la trama, no solo el texto enunciado, sino también el momento de producción y de lectura. Para desarrollar su propuesta plantea, basado en el concepto de *imitación* de Aristóteles, tres mímisis. La primera hace referencia a la prefiguración. El autor del texto toma parte del mundo y lo representa en una obra; toma elementos de la realidad y los transforma:

“Se percibe cuál es la riqueza del sentido de mimesis I: imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria”³.

Aquí, incluso, podría hablarse de una intención en la *prefiguración*, en el sentido de que el hombre empírico que imita el obrar humano a través de la narración proyecta ciertos propósitos que pueden no verse evidenciados en el texto según la *refiguración* del lector. La *mimética textual* de la que habla la cita anterior es la configuración o Mímesis II. Es decir, la obra por sí misma: *El crimen del siglo*, para este caso. La mímisis II es la imitación del mundo, y como imitación no logra el grado de realidad, pero sí el de mediación:

“Esta función de mediación proviene del carácter dinámico de la operación de configuración, que nos ha hecho preferir el término de construcción de la trama al de trama simplemente, el de disposición al de sistema. Todos los conceptos relativos a este plano designan, efectivamente, operaciones. Este dinamismo consiste en que la trama desempeña ya, en su propio campo textual, una función de integración y, en este sentido, de mediación, que le permite operar, fuera de este mismo campo, una mediación de mayor alcance entre la precomprensión y —valga la expresión— la poscomprensión del orden de la acción y de sus rasgos temporales⁴.

³RICOEUR, Paul. Tiempo y narración III. México: Siglo XXI Editores, 1998, p. 129.

⁴ Ibíd., p. 131.

En esta mimesis es en la que el texto estimula la generación del sentido no solo —aunque sí en gran parte— por las prefiguraciones o refiguraciones, sino también por la configuración propia de lo narrado. En este punto es cuando se llena el vacío entre la conciencia individual y el dispositivo poliestructural de la cultura, según lo propuesto por Yuri Lotman; en otras palabras, la mimesis II es un encuentro de factores mucho más abarcadores que la intención del autor o la actualización del lector: es una mediación entre lo uno y lo otro, que puede contener y predicar mucho más de lo prefigurado y refigurado: es, en últimas, una mediación cultural. La trama, en vista de su papel mediador, queda situada, por ende, entre el momento de producción y el momento de lectura o Mimesis III, es decir, la refiguración, momento en que el lector actualiza la narración, tal como se manifiesta en la siguiente referencia:

“(…) los paradigmas recibidos estructuran las expectativas del lector y le ayudan a reconocer la regla formal, el género o el tipo ejemplificados por la historia narrada. Proporcionan líneas directrices para el encuentro entre el texto y su lector. En una palabra: regulan la capacidad que posee la historia para dejarse seguir. Por otro lado, el acto de leer acompaña la configuración de la narración y actualiza su capacidad para ser seguida. Seguir una historia es actualizarla en lectura”⁵.

El crimen del siglo, como mimesis II, relata —por medio de un narrador extradiegético que dona, en ocasiones, la voz narrativa a algunos actores— la historia de Juan Roa Sierra, aparente asesino del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán, dentro de la novela. Centra la atención en cómo, después de ser seguidor de las ideas políticas del candidato presidencial, toma la decisión de matarlo y planea estratégicamente el plan de ataque. Mediado por pasiones, moraliza sobre sus actitudes y opta por no llevar a cabo este programa narrativo. No obstante, las manipulaciones de actores que compaginan ideológicamente con la idea de matar al caudillo llevan a Juan a orientarse nuevamente tras el mismo objeto, pero esta vez sin estar modalizado por el *querer*. La familia Roa sufre las consecuencias de las decisiones de Juan y, en torno a él, se configura, como actor colectivo, socio-ideológica y pasionalmente.

⁵ *Ibíd.*, p. 147.

Así, pues, la triple mimesis de Ricoeur parece ser una descripción de la producción del sentido, en la cual convergen tres actores: el autor, el texto y el lector. Para el presente trabajo interesa sobre todo la mimesis II, no porque se ignore o se pase por alto la importancia del autor y del lector en la configuración del sentido, sino porque es en ella donde pueden comprenderse las identidades de los personajes literarios, que es, al fin y al cabo, el objetivo de estas páginas. Entonces, un texto no se arroja al mundo, no se crea porque sí, no se escribe sin el ánimo de representar alguna realidad, sin hacer y decir parte, de alguna manera, de la cultura en la que fue creado. Un texto presenta ideologías, posturas sociales y políticas, perspectivas humanas frente a los hechos del mundo. Cada uno de los actores de una pintura, de un filme, de una novela mantiene una perspectiva ideológica que lo identifica de los demás. Un estudio de los discursos y de las acciones de los sujetos de una narración daría cuenta de los marcos axiológicos del cronotopo en el que están inmersos, y que, a su vez, se relacionan con las formas de vida de la sociedad en la que el texto fue forjado.

En ese sentido, la mimesis II centra su atención en el texto como una representación del mundo natural. Esta mimesis se denomina *configuración*, y aunque sea dependiente de la *prefiguración* y de la *refiguración*, puede caracterizarse por cierto rasgo de autonomía cuando, por una parte, las intenciones del autor quedan subordinadas a la presencia de la cultura, presencia que en muchas ocasiones no surge del saber del creador, y cuando, por otra, el lector no puede determinar todos los recovecos e infinidades de la creación artística. Lo cierto es que, de cualquier forma, la mimesis II o la configuración debe comprenderse como una representación del mundo natural que, por ende, da cuenta de la construcción del mundo a partir del arte.

Con esto no se pretende, de ningún modo, asociar directamente la identidad de la familia Roa con la de aquellos hombres empíricos que, según la historia colombiana, vivieron a mediados del siglo pasado; ni mucho menos se tiene como objetivo definir la identidad del colombiano a partir de esta narración. Pero sí es necesario comprender cómo *El crimen del siglo*, como objeto semiótico de la cultura colombiana, representa acciones humanas, pensamientos, pasiones, ideologías y relaciones sociales que dan cuenta de axiologías claras

que convergen en el nivel textual y en el mundo de la vida: violencia, crímenes, estados de corrupción, familias inestables, identidades divergentes, dimensiones socio-ideológicas y pasionales. Así las cosas, aunque Juan Roa Sierra, protagonista de *El crimen del siglo*, sea visto, desde la historia colombiana, como el asesino de Gaitán, no podría decirse —o al menos no es la intención de este trabajo— que el hombre de carne y hueso es el mismo, con las mismas acciones y valores, que el de la novela.

1. ACTORES LITERARIOS Y CONCEPTUALIZACIONES

Partiendo de lo anterior, este trabajo tiene como fin el estudio de la mimesis II o configuración textual. Si bien es cierto que podría desarrollarse el análisis de manera trascendente, el objetivo de estas páginas no conlleva un estudio más allá del lugar en el que convergen los actores del enunciado: Analizar la configuración de la identidad de la familia Roa en *El crimen del siglo*, de Miguel Torres, a partir de teorías y métodos propuestos desde la semiótica y otras disciplinas. Este propósito encamina al investigador a pensar en una metodología pertinente para el estudio de los personajes literarios. Las siguientes páginas tienen como objetivo exponer las justificaciones, los conceptos y los senderos de este proyecto.

1.1. ESBOZO DE LA IDENTIDAD DEL ACTOR O PERSONAJE LITERARIO

Por poner un ejemplo, el héroe de la tragedia griega no es el mismo de la novela contemporánea. Se diferencian por sus acciones, situaciones y decisiones, que son regidas por unas formas de vida particulares de la cultura y tiempo en los que son creados. Partiendo de esto, el héroe literario varía identitariamente a través del tiempo y del espacio: cada corriente estética trae consigo una forma diferente de percibir el mundo, que parece plasmarse en la configuración del actor literario. Conceptualmente, y siguiendo a Angélica Tornero, sería poco pertinente considerar al héroe trágico como un *personaje*, ya que, verbigracia, inmerso Edipo en la tragedia griega, se determina identitariamente a partir de lo que Aristóteles denomina *carácter*: “aquellos según lo cual se dice que los que actúan son tales o cuales”⁶. En este sentido, el carácter es secundario a las acciones; por lo tanto, esto indica que hay una tendencia a priorizar, en el mundo griego, en la acción más que en el ser del actor, que, en últimas, termina siendo inmutable: la acción pretérita tiene relación

⁶TORNERO, Angélica. El personaje literario: historia y borradura. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2011, p. 35.

con la acción futura; la identidad del actor importa por las acciones, siempre coherentes, que este realice.

En *El crimen del siglo*, las acciones son importantes para determinar la identidad de los personajes; sobre todo, en sus relaciones socioculturales. Las prácticas ideológicas y las imbricaciones pasionales trascienden el ámbito de la acción, hasta el punto de contar con la afectividad, la decisión y el pensamiento, tal como lo evidencia Tornero al citar a Ricoeur:“(…) la noción de personaje está sólidamente unida a la teoría de la narración, en la medida en que la narración no puede ser una mimesis de acción sin ser también una mimesis de seres actuantes, que son seres que piensan y sienten; mejor: seres capaces de expresar sus pensamientos, sus sentimientos y sus acciones”⁷. De cualquier manera, tanto las acciones como los afectos no se consideran desde el exterior del sujeto, sino desde el interior, y, por lo tanto, según la misma autora, los actores de la novela contemporánea pueden ser llamados *personajes*: “Los personajes no son ya considerados de manera externa, como inmutables, sino desde el interior, a partir de consideraciones psicológicas. En este momento se habla ya de personajes y no de caracteres”⁸. Es preciso aclarar que esta mutabilidad se refiere a los roles que el personaje asume en determinadas circunstancias, generando un efecto de multiplicidad; pero el *idem* (la mismidad; lo que se mantiene) opaca al *ipse* (la ipseidad, lo que varía): “Mi carácter soy yo, yo mismo, ipse; pero este ipse se enuncia como idem”⁹.

El término *personaje literario* es, por lo visto, propio de la novela contemporánea, y no se reduce —pertinente es aclararlo— a la figura del héroe. Desde esta perspectiva, en el desarrollo de este trabajo, se hace alusión a los miembros de la familia Roa, ya sea como actores, denominados así desde la semiótica, o como personajes, siguiendo lo ya expuesto. Para Greimas y Courtés, los actores se caracterizan por contar, mínimamente, con un rol actancial y un rol temático: “Un lexema, para ser considerado actor, debe ser portador, por lo menos, de un rol actancial y un rol temático”¹⁰. Esto indica que cumpliría, por un lado, cierta función en una relación sintáctica entre sujetos y objetos de valor, con destinadores

⁷Ibíd., p. 131

⁸Ibíd., p. 53.

⁹ RICOEUR, Paul. *Sí mismo como otro*. España: Siglo xxi editores S. A. 2003, p. 116.

¹⁰ GREIMAS y CORUTÉS, p. 28.

manipuladores y judicadores. Por otro lado, daría cuenta de un rasgo en el ámbito del hacer que se definiría a partir de figuras recurrentes. El actor literario se caracteriza por estos dos roles, además del rol patémico¹¹ que determina un carácter pasional en dependencia de las circunstancias narrativas. Estas definiciones de actor o personaje literario son la base para el estudio no solo de personajes individuales, sino también, como se verá más adelante, de actores colectivos.

La importancia del estudio identitario de los actores de la familia Roa parece radicar en lo que, como objeto semiótico, representa la novela contemporánea, especialmente en referencia a la reescritura del pasado; Valencia Solanilla asevera al respecto: “Otro elemento definitorio de la novelística colombiana actual es la búsqueda de la identidad individual y colectiva, mediante la reconstrucción y reescritura del pasado, que constituye una indagación de nuestras raíces culturales más remotas, a través de un discurso polivalente y crítico de acercamiento a nuestra historia”¹². Dentro del ámbito académico, tal vez no haya mejor justificación social para indagar en torno a la identidad del personaje literario: comprender la identidad de las representaciones narrativas es comprender las raíces de la violencia, de la injusticia social, y de las pasiones, ideologías y relaciones socioculturales que llevan a los actores a tales instancias.

1.2. GENERALIDADES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS

El crimen del siglo es objeto de una investigación cualitativa. Hay que comprender como tal el proceso mediante el cual se producen, según Strauss y Corbin:

“[los] hallazgos a los que no se llega por medio de procedimientos estadísticos u otros medios de cuantificación. Puede tratarse de investigaciones sobre la vida de la gente, las experiencias vividas, los comportamientos, emociones y sentimientos,

¹¹ FONTANILLE, 2001.

¹²VALENCIA SOLANILLA, César. La novela colombiana contemporánea en la modernidad literaria. En. Manual de Literatura Colombiana, Tomo II. Bogotá:Procultura, Planeta Colombiana, 1998, p. 446.

así como al funcionamiento organizacional, los movimientos sociales, los fenómenos culturales y la interacción entre las naciones. Algunos de los datos pueden cuantificarse, por ejemplo con censos o información sobre los antecedentes de las personas u objetos estudiados, pero el grueso del análisis es interpretativo”¹³.

Los comportamientos, sentimientos, las relaciones sociales y las experiencias vividas de los actores de la familia Roa comprenden los fenómenos culturales e ideológicos que caracterizan al cronotopo en que suceden los acontecimientos ficcionales. En este sentido, la investigación cualitativa tiende a la interpretación de productos semióticos de la cultura, a partir de métodos y procedimientos determinados. Los autores de la cita anterior, en líneas posteriores, proponen tres componentes fundamentales en una investigación de este tipo.

En primer lugar, *los datos*, “que pueden provenir de fuentes diferentes, tales como entrevistas, observaciones, documentos, registros y películas”¹⁴. Estos datos hacen referencia al corpus de análisis que, para este caso, es *El crimen del siglo*, del cual se seleccionan elementos pertinentes según el interés del investigador. Aunque existen diversas posibilidades de análisis en esta novela, se ha optado por la comprensión identitaria de los actores individuales y colectivos con el fin de: 1) retomar los estudios sobre el rol y configuración del personaje, ya que, según Angélica Tornero, existe “la posibilidad de pensar al sujeto no ya de manera sustancialista, sino en constante construcción, puede resultar un término medio entre borrar al personaje y darle el privilegio de la voz autorial”¹⁵; 2) comprender la configuración de los actores de la novela, a partir de sus relaciones con los demás, de sus ideologías, de sus pasiones, de sus cambios y permanencias; y 3) a partir de lo anterior, proponer una configuración identitaria de actores colectivos, específicamente del grupo social de la familia Roa Sierra.

¹³STRAUSS, Anselm, y CORBIN, Juliet. Bases de la investigación cualitativa. Medellín: Universidad de Antioquia, 2002, p. 20.

¹⁴Ibíd., p. 21.

¹⁵TORNERO, Angélica. Op. Cit. p. 154.

En segundo lugar, “están los procedimientos que los investigadores pueden usar para interpretar y organizar los datos”¹⁶; a esto se denomina *codificación*, es decir, el producto de la conceptualización, la reducción de lo analizable y la elaboración de categorías que permitan una organización y esquematización pertinente en el desarrollo analítico. En cuanto a lo conceptual, en la investigación que aquí se presenta, se parte de propuestas teóricas tanto de la semiótica como de la sociología u otras ciencias del lenguaje. De esta manera, se encuentran términos como ideología, grupos sociales, estados patémicos, etc., que determinan un metalenguaje coherente con la propuesta de investigación dentro del campo académico-semiótico del que surge. Por otra parte, la *reducción de lo analizable* hace referencia a la delimitación del análisis, ya expuesta en el párrafo anterior. No se pretende estudiar en su totalidad la novela de Miguel Torres; se define, por el contrario, un camino de análisis lo suficientemente delimitado: la identidad de la familia Roa Sierra. Las categorías propuestas en este estudio permiten la organización estructural y de sentido del trabajo de investigación. Así las cosas, en el primer capítulo, las categorías se reducen a la aproximación conceptual en el ámbito investigativo, teórico y metodológico. En el siguiente capítulo, la categorización se centra en la caracterización individual identitaria de los actores de la familia Roa, desde dos categorías o dimensiones de la identidad: la socio-ideológica y la pasional. El tercer capítulo, por su parte, presenta las categorías de análisis de la identidad de la familia Roa Sierra como actor colectivo.

El tercer componente alude a la producción intelectual de la investigación, que, de cierta manera, es expuesta durante este trabajo. Lo importante radica en que, según lo explicado, la investigación encaja metodológicamente en el marco cualitativo.

En cuanto al método de análisis, la configuración de la identidad de la familia Roa parte del estudio de los procesos de significación en los niveles figurativo, narrativo, pasional y axiológico, tal cual lo afirman Greimas y Courtés en el *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*: “(...) se supone que el análisis de una configuración debe reconocer todos los niveles y todos los componentes de un discurso examinado a través de las diferentes instan-

¹⁶STRAUSS y CORBIN. Op. Cit. p. 21.

cias de su recorrido generativo”¹⁷. Estos niveles se encuentran en el desarrollo del trabajo, pero no forman categorías particulares. Así, el estudio de la dimensión socio-ideológica de la identidad de los actores de la familia Roa, aunque tienda a lo axiológico, se lleva a cabo a partir de elementos narrativos, tales como los programas narrativos, los esquemas actanciales o las organizaciones sintácticas de los personajes dentro de la narración, a partir de las figuras que indican acciones, procesos y estados. De esta manera, se persigue la comprensión no de la estructuración del texto, sino del efecto de sentido de identidad individual y colectiva que a este subyace.

Así las cosas, aunque no se determinen como una categoría específica, las figuras se entienden como formantes que hacen posible la tematización de la identidad en la familia Roa. Las figuras y los temas se comprenden, desde lo expresado por García Contto en su *Manual de semiótica*, de la siguiente manera: “Las figuras se reúnen bajo un tema; la tematización es el mecanismo que reconoce qué líneas temáticas desarrolla el discurso, y cada tema organiza un conjunto de figuras que juntas reiteran la línea temática”¹⁸. Así, a partir de isotopías, se va comprendiendo el sentido de la identidad en los actores de la novela. En el nivel narrativo y actancial, se tienen en cuenta los análisis semántico-estructurales de Greimas y el proceso de análisis del discurso de J. Courtés y de Jacques Fontaille. En este punto, se analizan algunos programas narrativos y la organización actancial, que dan cuenta de la estructura narrativa de las funciones de los actores dentro del enunciado: “Si consideramos el relato como un enunciado global, producido y comunicado por un sujeto narrador, este enunciado global puede descomponerse en una serie de enunciados narrativos concatenados”¹⁹.

Por otra parte, las axiologías, entendidas como los sistemas de valores que pueden actualizarse en ideologías personales o grupales, parten de la valoración o sanción negativa o positiva de los actores con respecto a sus acciones o consecuencias: “Una vez planteados

¹⁷ GREIMAS, Algirdas, y COURTÉS, Joseph. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1990, p. 77.

¹⁸ GARCÍA CONTTO, Juan David. *Manual de semiótica*. Lima: Instituto de Investigación Científica Universidad de Lima. [En línea] (3 de octubre de 2013) Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/73294252/Manual-de-semiotica-Semiotica-narrativa-con-aplicaciones-de-analisis-en-comunicaciones>. P. 26.

¹⁹ GREIMAS, A. J. *Del sentido II*. Madrid: Editorial Gredos, 1989, p. 58.

los valores del nivel temático, se los puede entonces axiologizar, es decir, marcarlos, sea positivamente, sea negativamente, sobredeterminándolos con la categoría tímica euforia vs disforia”²⁰. Estas divergencias son las que asimilan y diferencian a los actores entre sí: mientras unos apoyan, por ejemplo, la causa gaitanista, otros planean la forma de asesinar al caudillo liberal. El análisis del nivel axiológico ayuda a comprender el marco social y cultural —desde las perspectivas de los actores de la familia Roa— de la Bogotá de los años cuarenta enunciada en la novela de Torres. Por otra parte, los estados y cambios pasionales de los actores se relacionan, del mismo modo, con su configuración identitaria: “(...) el sujeto modal aparece como una serie de identidades modales diferentes; de este modo el sujeto cambiará de equipamiento modal y recorrerá una serie de identidades modales transitorias, de acuerdo a si el objeto es modalizado como “deseable”, “útil” o “necesario”²¹. Este nivel de la afectividad es una de las categorías de análisis: la dimensión pasional de la identidad, que tiene en cuenta, más que las acciones y recorridos de los actores, los estados patémicos que los caracterizan, según las circunstancias.

1.3. ESTADO DEL ARTE: EL CRIMEN DEL SIGLO EN LOS ESTUDIOS LITERARIOS

Desde el 2006, año de publicación de la novela de Miguel Torres, se ha investigado relativamente poco sobre esta narración literaria. Cabe aclarar que posiblemente en el transcurso de esta investigación se lleven a cabo, de manera simultánea, otras similares basadas en los factores identitarios en *El crimen del siglo*. Se parte, entonces, de lo que se ha encontrado en revistas literarias y trabajos académicos, tanto impresos como virtuales, para hablar de lo que se comprende como estado del arte en una investigación: aquello que, con base en el corpus de estudio, “permite determinar la forma como ha sido tratado el tema, cómo se encuentra el avance de su conocimiento en el momento de realizar una investigación y

²⁰COURTÉS, Joseph. Análisis semiótico del discurso. Madrid: Editorial Gredos, 1997, p. 252.

²¹GREIMAS, A. J. y FONTANILLE, J. Semiótica de las pasiones. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2002, p. 50.

cuáles son las tendencias existentes, en ese momento cronológico, para el desarrollo de la temática o problemática que se va a llevar a cabo”²².

En este apartado se describen, de manera general, algunos estudios —emparentados o no con el concepto de *identidad*— que se han realizado en torno a la novela de Miguel Torres, y se señala la teoría y metodología llevada a cabo en tal proceso. De esta forma, se determina cómo ha sido tratado el tema de la identidad (o cualquier tema) en otras investigaciones y cuáles son las tendencias, tanto teóricas como metodológicas, de estos trabajos, cuyo objeto de estudio común es *El crimen del siglo*.

Olga Lucía Ruiz Echeverri de la Universidad del Valle escribe en el 2011, para la Revista Poligramas 36, el artículo “Juan Roa como metáfora e ironía de la identidad colombiana en *El crimen del siglo*, de Miguel Torres”. Este trabajo, al menos temáticamente, es de los más próximos a la investigación aquí propuesta, y, sin embargo, se distancia lo suficiente. Si bien es cierto que se estudia la identidad, se hace desde el contraste de la representación literaria sobre los hechos históricos de los años cuarenta y las formas de vida actuales de los colombianos:

Roa Sierra resulta un personaje familiar para nosotros, los lectores; lo vemos en otros jóvenes sicarios actuales y desde allí el Gaitán histórico se nos transforma en máscara de muchos otros muertos. La historia del 48 se vuelve metáfora de la historia actual y sin embargo, no deja de hablar de los acontecimientos que sacudían nuestro país en esa época, encarnados en el drama de Juan, un hombre que vive en borrador, de identidad precaria, ignorante, pobre, solitario, desempleado y sin futuro²³.

La investigadora se basa en los conceptos de *fictionalidad* y *campo de referencia*—propuestos por Benjamin Harshaw— que no tienen otro objetivo que diferenciar el mundo posible de la narración (campo de referencia interno) con la realidad en la cual está basado el texto

²² LONDOÑO PALACIO, Olga Lucía; MALDONADO GRANADOS, Luis Facundo, y CALDERÓN VILLAFÁÑEZ, Licy Catalina. Guía para construir estados del arte. Bogotá: Iconk, 2014.

²³ RUIZ, Olga Lucía. Juan Roa como metáfora e ironía de la identidad colombiana, en *El crimen del siglo*, de Miguel Torres. En: Revista Poligramas. Núm. 36 (julio-diciembre de 2011); p. 52-53.

literario (campo de referencia externo). Por otra parte, aunque propone una definición identitaria de Juan Roa Sierra y de uno que otro autor, lo hace desde el concepto de *ironía*, de tal manera que Juan, verbigracia, termina configurado como un personaje que actúa de manera paradójica ante algunas circunstancias:

(...) la novela presenta una serie de acciones de gran ironía, como el hecho de (...) que el asesino de Gaitán haya sido gaitanista; que justamente cuando Juan abandona su intención de matar al caudillo, por una Trampa del azar termine involucrado en un plan para matarlo; que el único proyecto que logre culminar sea precisamente aquel que lo conduce a su aniquilación final. Igualmente es irónico que en el primer capítulo Johan Umland Gert, el quiromántico, el conocedor del alma humana y de las intimidades de Juan Roa, no le crea cuando éste le confiesa que va a matar a Gaitán ese mismo día²⁴.

La investigación en el presente trabajo parte de otra perspectiva: el estudio identitario de los actores de la familia Roa, desde variadas categorías y desde una perspectiva intersemiótica, con el fin de comprender la configuración identitaria colectiva de esta familia.

Darío Hernán Restrepo escribe, para el número 28 de la misma Revista Poligramas, el artículo "*El crimen del siglo* o la trama de la ficción como interpretación de la historia". El autor parte de la triple mimesis de Ricoeur y propone "adentrarnos en la trama armada por Miguel Torres en su más reciente novela, *El crimen del siglo*, para volver a armar ese 'como si' de los acontecimientos del 9 de abril de 1948 desencadenados por el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán"²⁵. En esta referencia se hace explícita la teoría del filósofo francés en cuanto que se tiene en cuenta al autor como "armador" de la trama (prefiguración), a la trama como objeto de estudio (figuración) y la posibilidad del lector de volver a armar los acontecimientos (refiguración). Darío Hernán Restrepo, si bien concluye que esta novela es una interpretación de la historia colombiana sobre un hecho que aún "incide sobre nuestro

²⁴ *Ibíd.*, p. 50.

²⁵ HENAO RESTREPO, Darío. *El crimen del siglo* o la trama de la ficción como interpretación de la historia. En: Revista Poligramas. Núm. 28 (Julio-diciembre de 2007); p. 89.

presente y nuestro futuro”²⁶, parece centrarse en cómo Miguel Torres construye esta trama ficcional a partir de los hechos históricos:

Una meticulosa investigación de todo tipo de fuentes durante 10 años –cartas, discursos, testimonios, novelas, crónicas, prensa, ensayos, expedientes, películas y fotografías– constituyó el material de base, de punto de partida del autor, movido por sus recuerdos infantiles del “bogotazo”, para escribir una novela que vuelve a recrear uno de los hechos de mayor repercusión en la historia colombiana moderna²⁷.

Aquí la elección de una estructura-trama es la que le permite al autor captar esas relaciones de acontecimientos que constituyen el hecho histórico y que mediante procesos imaginativos nos recrean la Bogotá de la época y todo lo que provocó el bogotazo²⁸.

(...) lo que logra Miguel Torres es volver ficción toda esa vorágine de acontecimientos de la mano de Juan Roa Sierra²⁹.

Con mucha sabiduría literaria, Miguel Torres centra su novela en “ese joven obrero sin trabajo llamado Juan Roa Sierra” que desde el primer capítulo sabemos que va a matar a Gaitán y, ya entrado en gastos, de ninguna manera por más que lo intente consigue escapar a este designio³⁰.

El propósito del trabajo aquí propuesto no concierne al estudio de la prefiguración discursiva. Se parte de la trama de la novela para analizar la identidad de la familia Roa, pero no se brindan elementos que den cuenta de cómo Miguel Torres obtuvo la información para escribir la novela o caracterizar a los personajes. Esta delimitación — como se expuso en las

²⁶Ibíd., p. 96.

²⁷Ibíd., P. 89.

²⁸ Ibíd., P. 91.

²⁹ Ibíd., P. 92.

³⁰Ibíd., P. 91.

primera páginas— se debe más al fin de la investigación que sostiene el presente trabajo que a la importancia que merece el estudio de la prefiguración del discurso.

Otro artículo que se basa en la novela de Torres y que, de cierto modo, configura la identidad de algunos actores de la familia Roa es el publicado por la Revista Escritos, de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, bajo el título: “Una discusión en la familia del asesino de Gaitán: estudio estético de una situación cotidiana”. El autor —el mismo autor de este trabajo de grado— parte de la teoría de Katya Mandoki para analizar los comportamientos de Juan y de María en algunas discusiones de pareja que se llevan a cabo a lo largo de la novela. Así las cosas, fragmentos como el siguiente dan cuenta de rasgos identitarios del presunto asesino del caudillo liberal: “Juan Roa Sierra, si se tiene en cuenta el marco general de la novela, tuvo diversos momentos de cólera; a parte del que se analiza en este trabajo, podría citarse, por ejemplo, el día en que se sintió humillado por parte de Jorge Eliécer Gaitán”³¹. En últimas: si bien es cierto que el artículo ofrece uno que otro rasgo de la identidad de Juan y de María, no compagina estas identidades en un marco colectivo identitario, como sí se propone hacer en el desarrollo del trabajo en curso.

Aunque en el proceso de investigación no se han hallado más investigaciones concernientes a la identidad en la novela de Miguel Torres, se insiste en el hecho de que es posible que, a la par con la presente pesquisa, se estén llevando a cabo proyectos similares.

1.4. UN ACERCAMIENTO A LOS CONCEPTOS DE IDENTIDAD, IDENTIDAD INDIVIDUAL E IDENTIDAD COLECTIVA

Hablar de identidad solo desde la semiótica es renunciar —como se expone más adelante— a la interdisciplinariedad que caracteriza a esta ciencia del lenguaje. Por tal motivo, en el transcurso de este trabajo, se hace alusión a diversas perspectivas disciplinarias en torno a este tema y a temas que lo sostienen. La identidad, pues, se entiende como un concepto

³¹ MONSALVE FLÓREZ, JhonAlexánder. Una discusión en la familia del asesino de Gaitán: estudio estético de una situación cotidiana. En: Revista Poligramas. Vol. 22 Núm. 49, (Julio-diciembre de 2014); p. 479.

complejo, que se compone de *niveles* que brindan un acercamiento más fiel a la comprensión identitaria de los sujetos. De esta manera, si para Greimas y Courtés, la identidad sirve, en primera instancia, “para designar el rasgo o el conjunto de rasgos que tienen en común dos o más objetos”³², la única forma para identificar a estos objetos (o sujetos) es a partir de la definición de ciertas categorías en las cuales encajen pertinentemente los rasgos a los que se hace referencia. Si para Fontanille la identidad de los actores sociales es transitoria, es necesario plantear categorías que, de manera particular, corroboren tal afirmación. Si para Ricoeur “decir la identidad de un individuo o de una comunidad es responder a la pregunta: ¿quién ha hecho esta acción?, ¿quién es su agente, su autor?”³³, o sea, si para el filósofo francés la identidad se determina a partir de la narración o de la respuesta a la pregunta *¿quién es el agente de una acción específica?*, es importante tener en cuenta los factores identitarios que se evidencian en el acto narrativo y, para ello, se hace necesaria la propuesta de una taxonomía de las dimensiones en las que se configura la identidad. Esto con el fin de, por un lado, evitar el error analítico de la generalización, y por otro, de proponer un camino adicional de análisis de la identidad de actores individuales y colectivos.

A partir de lo anterior, el corpus de análisis admite una categorización de la identidad en dos dimensiones fundamentales: la socio-ideológica y la pasional (en los actores de la novela; valga la aclaración). Estas categorías permiten la configuración detallada de cada uno de los personajes de la familia Roa y la construcción identitaria de la familia como actor colectivo. En otras palabras, el análisis de los actores desde estas categorías permite una comprensión más pormenorizada de sus acciones, ideologías y pasiones, y, de este modo, se evidencia, más fehacientemente, la configuración identitaria.

Por supuesto, esta metodología parte de los niveles de la generación e interpretación del sentido, propuestos por la Escuela Semiótica de París: las figuras, la narración, las pasiones y las axiologías. Si bien es cierto —como se dejó claro líneas arriba— que en el trabajo no se

³²GREIMAS, Algirdas, y COURTÉS, Joseph. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1990, p. 212.

³³RICOEUR, Paul. Op. Cit. p. 998.

categorizan las figuras ni las acciones de los personajes, sí se tienen muy en cuenta en el desarrollo argumentativo de las dos categorías expuestas.

A partir de lo anterior, se hace necesario determinar algunas generalidades, que ubican, desde ahora, metodológica y teóricamente al lector.

1.4.1. Identidad *en semiótica*

La primera acotación que hacen Greimas y Courtés sobre el concepto de identidad es que no puede ser definido: “El concepto de identidad, no definible (...)”³⁴. Es importante comprender que, aunque no hay una definición al respecto, sí se presentan características que pueden dar cuenta de la *identidad* cuando se hace referencia a ella. Es el caso, verbigracia, de la interdependencia entre este término y la alteridad, que, por sí sola, tampoco puede ser definida: “(...) se opone al de alteridad (como “lo mismo” a “lo otro”) que tampoco puede ser definido: en cambio, la pareja, como tal, es interdefinible por la relación de presuposición recíproca, y es indispensable para fundar la estructura elemental de la significación”³⁵. Así las cosas, la identidad se comprende a partir de la alteridad, y viceversa. La oposición forja el sentido y caracteriza, identifica, a cada término opuesto. El inciso de la cita de Greimas y Courtés asocia a la identidad con *lo mismo* y a la alteridad con *lo otro*. ¿Acaso la identidad es lo semejante y la alteridad, lo diferente? Líneas después afirman: “Por oposición a la igualdad que caracteriza a los objetos que poseen exactamente las mismas propiedades cualitativas, la identidad sirve para designar el rasgo o el conjunto de rasgos (en semiótica: semas o femas) que tienen en común dos o más objetos”³⁶. En este punto se presenta una diferenciación entre igualdad e identidad: la primera se refiere a objetos con las mismas cualidades; la segunda, a objetos con cualidades en común. Esta aclaración es importante en cuanto que la identidad presupone, por sí misma, la diferencia: “El reconocimiento de la identidad de dos objetos, o su identificación, presupone su

³⁴GREIMAS y COURTÉS. Op Cit. p. 212.

³⁵Ibíd., p. 212.

³⁶Ibíd., p. 212.

alteridad, es decir, un mínimo sémico o fémico, que los vuelve, en primera instancia, distintos”³⁷. En este sentido, identidad y alteridad se complementan.

Así mismo, estos términos pueden ser equiparables a la permanencia y al cambio, respectivamente. No solo desde la comparación entre sujetos u objetos, sino también entre el balance de un mismo individuo que actúa, piensa y dice en momentos diferentes: “Principio de permanencia que permite al individuo permanecer el ‘mismo’, ‘persistir en su ser’ a lo largo de su existencia narrativa, a pesar de los cambios que provoca o sufre”³⁸. En otras palabras, la identidad de un sujeto es aquello que, a lo largo de una narración, permanece en las mismas circunstancias mientras algunos rasgos se alteran. Por lo tanto, lo que permanece se reconoce a partir de lo que cambia: la identidad vuelve a configurarse por lo mismo y por lo otro, y permite el reconocimiento de la existencia de un actor en diferentes momentos de la historia narrada: “(...) el procedimiento de anaforización permite identificar un actor en todos los instantes de su existencia discursiva”³⁹.

La alteridad, que, en Greimas y Courtés, no es otra cosa que aquello que determina a la identidad a partir de una relación recíproca de interdefinición, será, en un sentido similar, comprendida por Fontanille como uno de los ejes fundamentales en la construcción identitaria de los sujetos: “La identidad de los actores, tanto como la de los actantes, es, pues, una identidad continuamente transformable, es decir, compuesta por identidades transitorias”⁴⁰. Para el autor de *Semiótica del discurso*, es necesario diferenciar los conceptos de *rol* y *actitud*. El primero se fija culturalmente o a partir de reiteraciones discursivas: “(...) en ambos casos, el reconocimiento del rol se hace después del uso que lo ha fijado, luego de la repetición que lo ha estabilizado”⁴¹; la *actitud*, en cambio, ocurre durante el discurso: “Pone en marcha nuevas posibilidades de identidad, pone al actante o al actor en devenir”⁴². La transitoriedad no implica una mutación identitaria del personaje, sino, más bien, una

³⁷Ibid., p. 212.

³⁸Ibid., p. 213.

³⁹Ibid., p. 213.

⁴⁰ FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Trad. Óscar Quezada. Lima: Universidad de Lima, 2001, p. 128.

⁴¹ FONTANILLE, íbid., P. 129.

⁴² Íbid., p. 129.

caracterización actuarial que permite entender, en primer lugar, el dinamismo del sujeto durante el discurso, y en segundo lugar, las variaciones para el reconocimiento del *rol*.

Las anteriores son las perspectivas más generales y pertinentes, en torno a la definición del concepto de identidad, en el ámbito de la semiótica. En este trabajo se tiene en cuenta tanto la una como la otra: la identidad como dinámica determina modalmente a cada sujeto; Juan Roa Sierra, por ejemplo, actúa de diferente manera en dependencia de la situación y del momento de la narración. La identidad, en su permanencia y en sus cambios, define identitariamente a la familia Roa como actor colectivo: aquello que permanece en todos los actores a pesar de sus cambios define la identidad del grupo social, y aquello que los diferencia determina la identidad individual de cada integrante de la familia. Lo que persigue este estudio, entre otras cosas, no es solo la caracterización de los sujetos en su individualidad, sino también en su colectividad: cuáles rasgos son o no recurrentes en los actores de la familia Roa, desde las dos categorías definidas en este trabajo: la socio-ideológica y la pasional.

1.4.2. Identidad de actores individuales y actores colectivos

Se parte de la idea de que la identidad, del mismo modo que es permanencia y transitoriedad en los actores individuales, lo es en los actores colectivos. El estudio de la identidad de un actor individual tiene como base, dentro de los límites del presente trabajo, las características en los ámbitos socio-ideológico y pasional. Se determina, entonces, la identidad de un sujeto a partir de la pregunta ¿cuáles rasgos se mantienen y cuáles cambian en el desarrollo narrativo del individuo, en medio de las relaciones intersubjetivas y de los aspectos ideológicos y pasionales? Para llevar a cabo este propósito, se analiza la identidad de cada uno de los actores de la familia Roa, para hallar y comprender recurrencias que permitan la determinación de la identidad de la familia, como actor colectivo, en esos mismos ámbitos.

La identidad del individuo y de la colectividad no puede escapar, por un lado, al *carácter*, entendido, según Ricoeur, como “el conjunto de signos distintivos que permiten identificar de nuevo a un individuo humano como siendo el mismo”⁴³, y por otro lado, a la transitoriedad, es decir, al *ipse* del sujeto: “lo móvil que da lugar a la construcción de la identidad”⁴⁴.

El problema radica, de fondo, en cómo se configuran identitariamente los actores colectivos. No pueden considerarse únicamente como actantes porque no cumplen solo funciones narrativas: piensan, toman posturas, se relacionan socioculturalmente, actualizan axiologías y son pasionales. Las colectividades no son solo sujetos, destinatarios, antisujetos o judicadores, también son grupos sociales pertenecientes a una cultura particular, con unas ideologías definidas y con unas pasiones, de cierta forma, congruentes. Paul Ricoeur, en *Tiempo y narración III*, equipara la comprensión de la identidad individual con la colectiva: “decir la identidad de un individuo o de una *comunidad* es responder a la pregunta: ¿quién ha hecho esta acción?”⁴⁵. Lo importante es no reducir la identidad a la performance, sino, más bien, lograr la integración de esta con los demás rasgos socio-ideológicos y pasionales, a partir de los cuales se comprende a los actores colectivos más allá de sus acciones funcionales. En otras palabras, la identidad de la familia Roa, como actor colectivo, se puede determinar a partir de 1) los cambios y permanencias de los actores que la conforman, 2) los cambios y permanencias de la colectividad conformada, y 3) la comprensión de los puntos anteriores desde las dos dimensiones de estudio.

1.5. PRECISIONES PARCIALES

Una pregunta semiótica, que indaga sobre la generación del sentido y que es eje de análisis en el presente trabajo, sería: ¿cómo se configura la identidad de la familia Roa en *El crimen*

⁴³ RICOEUR, Paul. *Sí mismo como otro*. España: siglo xxi editores s. A., 2003, p. 113.

⁴⁴ GONZÁLEZ, María y RIVARA, Greta. Trad. y pról. En: Ricoeur, Paul. *Identidad narrativa*. [En línea]. [28 de agosto de 2014]. P. 349. Disponible en: <http://textosontologia.files.wordpress.com/2012/09/identidad-narrativa-paul-ricoeur.pdf>.

⁴⁵ RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración III*. Op. Cit. p. 998.

del siglo, de Miguel Torres? Si se parte del postulado de Desiderio Blanco en torno a la relación entre Semiótica y Ciencias Sociales, se puede entender que “la explicación científica es inconcebible sin intercambios interdisciplinarios”⁴⁶. En este orden de ideas, buscar la respuesta al *cómo* de la identidad colectiva requiere de otras perspectivas que complementen la teoría semiótica, que, aunque se ha centrado en esta cuestión, lo ha hecho, *al parecer*, sin recurrir a *caminos metodológicos* de la configuración identitaria colectiva, cuyas bases podrían hallarse en otras disciplinas. Así las cosas, más que un análisis semiótico, este es un estudio intersemiótico de la identidad de la familia Roa. Tal como se ha expuesto líneas arriba, la sociología, el análisis del discurso, la filosofía, entre otras, son las disciplinas que complementan el análisis a favor en pro de una comprensión más profunda del proceso identitario de este grupo social.

De cierta manera, el fin de este primer capítulo es presentar las generalidades del estudio identitario de la familia Roa. La profundización conceptual, teórica y metodológica se resuelve en los dos siguientes capítulos. Por el momento, resta precisar que en este trabajo no solo se persigue la respuesta al *cómo* de la configuración identitaria, sino también se propone un camino, entre tantos, para llegar a la solución de la pregunta problemática. Estos dos fines, sin más preámbulos, se empiezan a dilucidar a continuación.

⁴⁶BLANCO, Desiderio. Semiótica y ciencias humanas. En: Revista Letras, Vol. 77. Lima: Universidad de Lima, 2006, p. 60.

2. CONFIGURACIÓN IDENTITARIA DE LOS ACTORES DE LA FAMILIA ROA

Para determinar la configuración de la identidad de la familia Roa, se propone estudiar a cada actor a partir de dos dimensiones: la socio-ideológica y la pasional. La primera comprende, por un lado, las relaciones sociales de los integrantes, dentro y fuera del grupo del cual hacen parte; por otro lado, hace referencia a las actualizaciones, principalmente políticas y religiosas, que caracterizan a las prácticas culturales de la Colombia enunciada. La segunda centra la atención en los devenires pasionales de los sujetos y en cómo estos actúan con base en sus gradaciones tensivas. Las dos dimensiones —que se complementan mutuamente y no se excluyen, de ningún modo, entre sí— conllevan un análisis figurativo y actancial que, desde el recorrido interpretativo, forja las bases para el hallazgo de las estructuras profundas del sentido de la identidad en los actores de *El crimen del siglo*.

La complementariedad de estas dimensiones radica en lo siguiente: la dimensión socio-ideológica se presenta así, compuesta, por motivos de economía interpretativa. Bien podría proponerse una dimensión sociocultural que englobara a la ideológica, pero los resultados serían redundantes; se sabe que la dimensión social conlleva axiologías culturales que son actualizadas por sujetos individuales o colectivos. La dimensión socio-ideológica comprende que las relaciones sociales que forjan los actores de la novela llevan consigo una actualización ideológica que los caracteriza como endogrupo y hace ver, fuera de sus prácticas, otras concepciones de mundo en los exogrupos. Las pasiones, por su parte, surgen de las relaciones sociales que instauran los actores y de las ideologías que los caracterizan.

Puede ser que un estudio semiótico de la identidad de los personajes de la familia Roa acepte otros caminos de análisis; no obstante, se propone el presente por considerarse, si no suficiente, al menos sí riguroso para desentrañar los laberintos que siempre son retos en una investigación en torno a la identidad. Así las cosas, se propone el estudio detallado de las identidades de actores que conforman la familia Roa. Con el fin de hacer más concreta la descripción analítica, se partirá de las dos dimensiones como categorías mayores, dentro de las cuales se presentará el análisis de cada sujeto.

2.1. DIMENSIONES SOCIO-IDEOLÓGICA Y PASIONAL

Se comprende como endogrupo la relación de los actores sociales dentro de una misma colectividad. Así, los cuatro sujetos estudiados en estas páginas hacen parte de un mismo grupo: la familia, cuyos integrantes se configuran identitaria y recíprocamente a sí mismos a partir de sus prácticas, pasiones e ideologías. Rosana Peris Pichastor define las relaciones endogrupales diferenciándolas de las exogrupales de la siguiente manera:

Es la tendencia a dividir el mundo social en dos categorías más bien separadas: nuestro endogrupo (“nosotros”) y varios exogrupos (“ellos”). Y es a través de dicho proceso como los individuos construyen su identidad social, haciendo más sencilla su percepción de la realidad social⁴⁷.

De este modo, se comprende lo que podría ser el origen de la identidad de un actor dentro de la dimensión socio-ideológica: si no está inmerso en unas relaciones sociales endogrupales y exogrupales, el sujeto no podrían construirse identitariamente; no habría manera de interactuar y reconocer los valores socioculturales.

Queda claro que la identidad de los integrantes de la familia Roa se forja tanto dentro como fuera de este grupo. De esta manera, los actores se asimilan y diferencian, debido a que pertenecen a una misma colectividad y a grupos distintos a la vez. Sucede, por tanto, una suerte de interdependencia entre el endogrupo y el exogrupo, que define la identidad de los sujetos actuantes, los cuales se reconocen dentro de un grupo y fuera de otros. La alteridad —como afirman Greimas y Courtés— permite la comprensión de la identidad.

La dimensión socio-ideológica no conlleva únicamente las relaciones sociales, sino también las axiologías e ideologías que caracterizan al marco cultural y a los grupos sociales a los cuales pertenecen los sujetos actuantes. Por tal motivo, no se puede desligar la dimensión socio-ideológica de lo cultural, tal cual lo asevera Olga Lucía Molano:

⁴⁷PERIS PICHASTOR, Rosana. Evolución conceptual de la identidad social. El retorno de los procesos emocionales. En: Revista REME Vol. 10Núm. 26, (Dic., 2007). P. 3.

El concepto de identidad cultural encierra un sentido de pertenencia a un grupo social con el cual se comparten rasgos culturales, como costumbres, valores y creencias. La identidad no es un concepto fijo, sino que se recrea individual y colectivamente y se alimenta de forma continua de la influencia exterior⁴⁸.

Pueden reconocerse, a lo largo de la novela, dos prácticas culturales generales: la religiosa y la política. Estas envuelven tanto lo ideológico como lo pasional de los actores de la novela. Las axiologías de la cultura enunciada se conforman por las valoraciones de los sujetos en torno a estos dos ejes temáticos. De esta manera, y siguiendo a Courtés, las axiologías van relacionadas con las evaluaciones que hacen los sujetos sobre el mundo: “Una vez planteados los valores del nivel temático, se los puede entonces axiologizar, es decir, marcarlos, sea positivamente, sea negativamente, sobredeterminándolos con la categoría tímica euforia vs disforia”⁴⁹. Así las cosas, en este capítulo se busca, en parte, estudiar los sistemas de valores característicos de la cultura colombiana enunciada en la novela, comprender a los sujetos en diferentes relaciones sociales y determinar las actualizaciones ideológicas de los actores de la familia Roa.

Pero, si se pretende caracterizar de manera idónea a los sujetos de este grupo social con el fin de configurar identitariamente al actor colectivo que conforman, la dimensión socioideológica es aún muy limitada. Sobre todo, porque en las acciones de los personajes de *El crimen del siglo* se descubre un componente pasional ligado tanto a lo ideológico como a las relaciones intra y extragrupales que los actores establecen. Se entiende por pasión el estado que “atañe, pues, cualquiera que sea el sujeto de primer rango involucrado, sea sujeto de estado o sujeto de hacer, a un sujeto de segundo rango, el sujeto modal que de ella deriva”⁵⁰. En otras palabras, la pasión es la modalización que, como segundo rango, representa una dimensión identitaria diferente del actor. No es que cambie la identidad del sujeto; más bien, varían sus deseos, sus objetos de valor, sus emociones; lo importante es que

⁴⁸ MOLANO, Olga Lucía. Identidad cultural: un concepto que evoluciona. En: Revista Opera. Núm. 7, (mayo 2008), p. 73.

⁴⁹COURTÉS, Joseph. Análisis semiótico del discurso: Del enunciado a la enunciación. Madrid: Gredos, 1997, p. 252.

⁵⁰ GREIMAS, Algirdas y FONTANILLE, Jaques. Semiótica de las pasiones. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2002, p. 50.

tales cambios van directamente relacionados con las relaciones endo o exogrupales y, por ende, con las percepciones sociales del mundo. Por tal motivo, se hace necesario el análisis de la dimensión pasional de la identidad en los integrantes de la familia Roa.

2.2. JUAN ROA SIERRA COMO SUJETO SOCIO-IDEOLÓGICO

Juan Roa Sierra establece relaciones sociales en tres colectividades diferentes: la familia, los amigos y el grupo del Mandamás, que tenía como fin dar muerte a Jorge Eliécer Gaitán. En los tres grupos forja su identidad de manera divergente.

De la familia, hereda los valores y prácticas religiosas y políticas, pero se rebela contra ellas: “A la mañana siguiente doña Encarnación madrugó a llamarlo para recordarle su promesa de acompañarla a misa. Era Domingo de Ramos, y año tras año, Juan, enemigo de curas y de rezos, consagraba esa fecha para llevar a su madre a la iglesia”⁵¹. También comparte la ideología política de la familia hasta el momento catastrófico de la narración: “El día de las elecciones él había estado haciendo proselitismo en el parque, en las calles y en las esquinas del barrio, convenciendo a los vecinos de que había que votar por Gaitán. Hay que ayudarle al Negro, les decía, y le había dado resultado”⁵². La dimensión socio-ideológica de la identidad pone en escena a los personajes en constantes relaciones grupales con formas de vida y percepciones particulares del mundo, que son compartidas o transmitidas mientras forman, entre todos los actores, el mismo endogrupo. Gabriela Velázquez afirma al respecto:

La identidad cultural de un pueblo viene definida históricamente a través de múltiples aspectos en los que se plasma su cultura, como la lengua, instrumento de comunicación entre los miembros de una comunidad, las relaciones sociales, ritos y ceremonias propias, o los comportamientos colectivos, esto es, los sistemas de valo-

⁵¹TORRES, Miguel. El crimen del siglo. Bogotá: Alfaguara, 2013, p. 205.

⁵²Ibid, P.75.

res y creencias (...). Un rasgo propio de estos elementos de identidad cultural es su carácter inmaterial y anónimo, pues son producto de la colectividad⁵³.

Lo que Juan Roa Sierra hereda, en realidad, son las ideologías características de la familia, pero estas, como se ha expuesto, se enmarcan en un ámbito cultural más general.

Juan Roa Sierra, según lo expuesto hasta el momento, evalúa eufóricamente el gaitanismo y disfóricamente el catolicismo. No obstante, otras relaciones que establece configuran su identidad socio-ideológica de manera más contundente. Por un lado, la amistad que mantiene con Umland Gert, el astrólogo alemán, lo lleva a practicar el rosacruzismo: "Umland fue descubriendo en el fondo de sus obnubilaciones y delirios a una persona bastante sensible, poseedora de condiciones psíquicas que podrían ser utilizadas en el estudio de la evolución de la vida en sus diversos modos de expresión, base de la doctrina rosacruz, hermandad a la que pertenecía"⁵⁴. Por otro lado, el hecho catastrófico de la novela hace que Juan cambie de ideología política. La interacción social que causa tal efecto es producto de una relación cuasi-contractual entre Juan y el caudillo liberal. Roa virtualiza la ayuda de Gaitán, espera que él lo conjunte con el trabajo (objeto de deseo), pero no hay realización en este programa narrativo:

Lo siento Joven. Pero no puedo ayudarlo, dijo Gaitán disponiéndose a cerrar la puerta. Doctor, insistió Roa, y su tono ya era de súplica, cómo es posible que una persona tan importante como usted no pueda darme una mano para conseguir un puesto. Yo no doy ni pido puestos para nadie, no estoy en el poder, respondió Gaitán visiblemente molesto. Así como vino aquí vaya y pídale cacao al gobierno. Ellos sí tienen cómo ayudarlo⁵⁵.

La contrariedad de este encuentro lleva a Juan a tomar la decisión de asesinar al caudillo y, desde ese momento, su postura ideológica es totalmente distinta. Las valoraciones del actor protagonista varían y los exogrupos de antes pasan a ser los endogrupos actuales: Juan

⁵³ VELÁZQUEZ COSTA, Gabriela. El Ñanduti moderno. Revaloración e innovación con tejidos tradicionales. Buenos Aires, 2013, p.p. 19-20. Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación.

⁵⁴ TORRES, Op. Cit. p. 71.

⁵⁵Ibid, p. 19.

Roa Sierra actualiza sus prácticas, sus pensamientos, sus planes. No es difícil argumentar, según esto, la interdependencia de las pasiones con la dimensión socio-ideológica. En el caso de este actor, una es consecuencia de la otra. Este hecho que parte en dos la narración y que trae consecuencias tanto para el actor principal como para su familia se comprende como catástrofe:

Puede pues ocurrir que se produzca (...) en la travesía de un valor denominado crítico (...) el hecho de que el estado inicial A_w no satisfaga ya los criterios de selección impuestos por I y que sea suplantado por otro estado interno B_w . En la travesía de W_o el sistema S pasa brutalmente de un estado interno a otro. Decimos, entonces, que se produce un fenómeno crítico, o incluso una *transición catastrófica*, una catástrofe⁵⁶.

La siguiente tabla tiene como fin sintetizar lo expuesto hasta el momento y caracterizar la dimensión socio-ideológica de Juan:

Tabla 1. Actualizaciones ideológicas de Juan Roa Sierra

Prácticas actualizadas por la familia. Juan Roa Sierra en el endogrupo	Valoraciones antes de la catástrofe		
		Valoración positiva	Valoración negativa
	Catolicismo		-
	Gaitanismo	+	
	Valoraciones después de la catástrofe		
		Valoración positiva	Valoración negativa
	Catolicismo		-
	Gaitanismo		-
Prácticas no actualizadas por la familia Roa. Juan Roa Sierra en el exogrupo	Otras valoraciones antes de la catástrofe		
		Valoración positiva	Valoración negativa
	Oposición a Gaitán		-
	Rosacruzismo	+	
	Otras valoraciones después de la catástrofe		
		+	
	Oposición a Gaitán	+	
	Rosacruzismo	+	

⁵⁶ GREIMAS Y COURTÉS, Tomo II, p. 40.

2.2.1. Juan Roa Sierra entre la dimensión socio-ideológica y la manipulación

La primera característica que propone Greimas, en *Semántica estructural*, para diferenciar a los actores de los actantes es el sincretismo⁵⁷. De esta manera, un actor puede cumplir diferentes roles en el esquema actancial, tal cual lo hace Juan Roa Sierra después de ser manipulado por los secuaces del Mandamás. Luego de tomar la decisión de asesinar a Gaitán, Roa adopta el rol temático de espía y apunta horarios, lugares, acciones recurrentes en el caudillo:

Lo más seguro era que sospecharan que se trataba de un ladrón buscando la manera de meterse a una casa, y si eso llegaba a ocurrir ni modo de explicar que el suyo no era un propósito tan pueril, que su presencia en el barrio a esas horas de la noche obedecía a otras razones muy personales que tenían que ver con su resolución de asesinar a Jorge Eliécer Gaitán⁵⁸.

Tras un acto de moralización —que se explicará con detalle más adelante— Juan opta, al fin, por no llevar a cabo su cometido. Sin embargo, otros actores, que no conocía pero con los cuales llegó a compartir la misión de matar a Gaitán, lo manipulan por intimidación para que finiquite lo propuesto. Ellos, secuaces del Mandamás, lo amenazan con matar a su familia si se niega: “Mucho cuidado con traicionarnos, le dijo. Sabemos que tiene mujer y una hija. Mire a ver si usted mismo les cava la fosa. Ante semejante amenaza Roa no tuvo más remedio que admitir que sus verdugos lo tenían acorralado”⁵⁹.

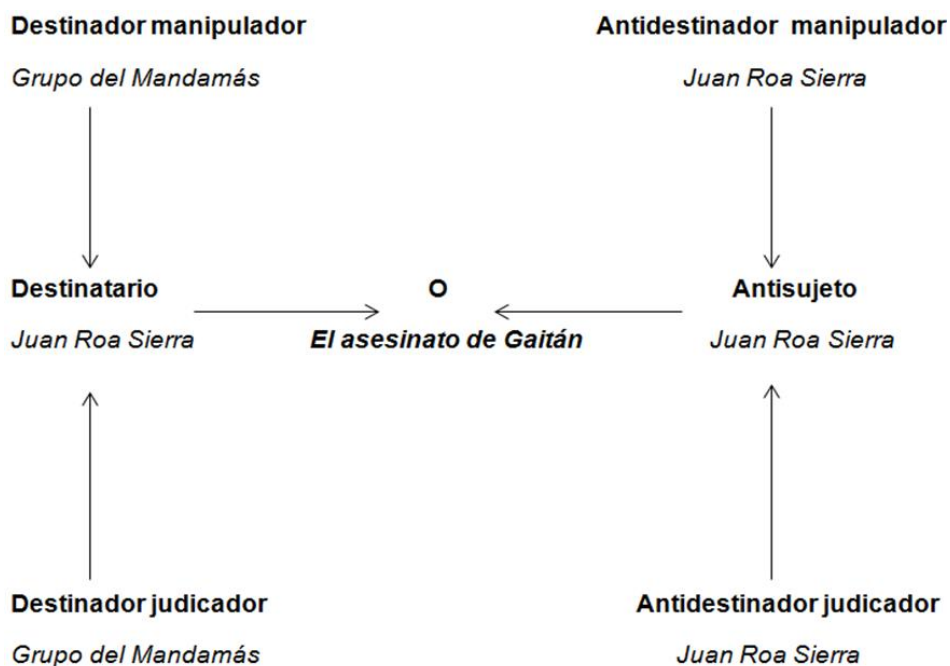
Así las cosas, Juan Roa Sierra, que había dejado atrás al idea de asesinar a Gaitán, se halla inmerso en una nueva colectividad orientada a objetos de valor que para él ya no tienen ningún sentido. De este modo, las valoraciones cambian y el *deber-hacer* y el *no-poder-no-hacer* imperan. Juan es, al mismo tiempo, sujeto de hacer y antisujeto de sí mismo:

⁵⁷ GREIMAS, AlgirdasJulien. *Semántica estructural*, 1966, p. 281.

⁵⁸ TORRES, Op. Cit. P. 154.

⁵⁹Íbid, p. 253.

Figura 1. Esquema actancial de Juan Roa Sierra



Antes de la manipulación, Roa estaba modalizado principalmente por el *querer hacer*. Ahora lo modaliza el *deber hacer*. Pasa de una automanipulación a ser manipulado por un actante diferente de sí mismo. No quiere hacer lo que los secuaces del Mandamás ordenan y, sin embargo, lo debe hacer. La acción de asesinar a Gaitán es valorada positivamente por los que planean el crimen, mientras que Juan actúa como antidestinator judicador de esta acción.

Existen, por tanto, tres momentos que determinan socio-ideológicamente a Juan Roa Sierra: *antes* del diálogo con Gaitán, *después* de este encuentro y *durante* la manipulación de los secuaces del Mandamás. Las valoraciones del actor protagonista varían en relación con sus devenires pasionales; eso queda claro. Más adelante se profundizará en ello. Por el momento, y a modo de síntesis, se presenta la siguiente tabla de la dimensión socio-ideológica de la identidad de Juan Roa Sierra. En ella se evidencian las estructuras tempo-

rales y las narrativas que funcionan como base de la comprensión socio-ideológica de la identidad del actor protagonista.

Tabla 2 Figuras socio-ideológicas de Juan Roa Sierra

Estructuras de tiempo	Estructuras narrativas	Figuras socio-ideológicas de Juan Roa
Anterior: Antes de la catástrofe	$S1 \longrightarrow O [S2 \iff (S1UO) \longrightarrow (S1\cap O)]$ <i>Roa se orienta a que un S2 (Gaitán) lo conjunte con su objeto de deseo: el trabajo o el dinero.</i>	Grupo familiar. Amigos. Práctica de rosacruzismo. Repulsión a la religión católica. Gaitanista.
Catástrofe: $S2 \iff [(S1UO) \longrightarrow (S1UO)]$ <i>Gaitán (S2) no conjunta a Juan con el objeto de deseo.</i>		
Ulterior: Después de la catástrofe	$S1 \text{ quiere} \longrightarrow [(S2\cap O) \longrightarrow (S2UO)]$ ↓ La vida de Gaitán <i>Juan (S1) se orienta a disjuntar de la vida a Gaitán (S2).</i>	Antigaitanista. Quiere asesinar a Gaitán. Pertenece potencialmente al grupo que persigue los mismos fines.
Durante la manipulación	$S1 \text{ debe} \longrightarrow [(S2\cap O) \longrightarrow (S2UO)]$ ↓ La vida de Gaitán <i>Juan (S1) debe disjuntar de la vida a Gaitán.</i>	No quiere asesinar a Gaitán, pero debe hacerlo. Pertenece al grupo del Mandamás.

2.2.2. La dimensión pasional de Roa Sierra

La catástrofe de la narración trae consigo no solo consecuencias ideológicas, sino también pasionales. El rencor, entendido por Greimas como “Recuerdo tenaz que se conserva de una ofensa, de un perjuicio, con hostilidad y deseo de venganza”⁶⁰, es el estado que sobresale en la dimensión pasional del protagonista luego del encuentro con Gaitán. Roa considera como ofensa o perjuicio el trato recibido por parte del caudillo liberal cuando solicita su ayuda. A partir de ese momento, empieza a crecer en él una disforia intensa hacia el líder político, hasta el punto de querer compensar lo que tomó como agravio.

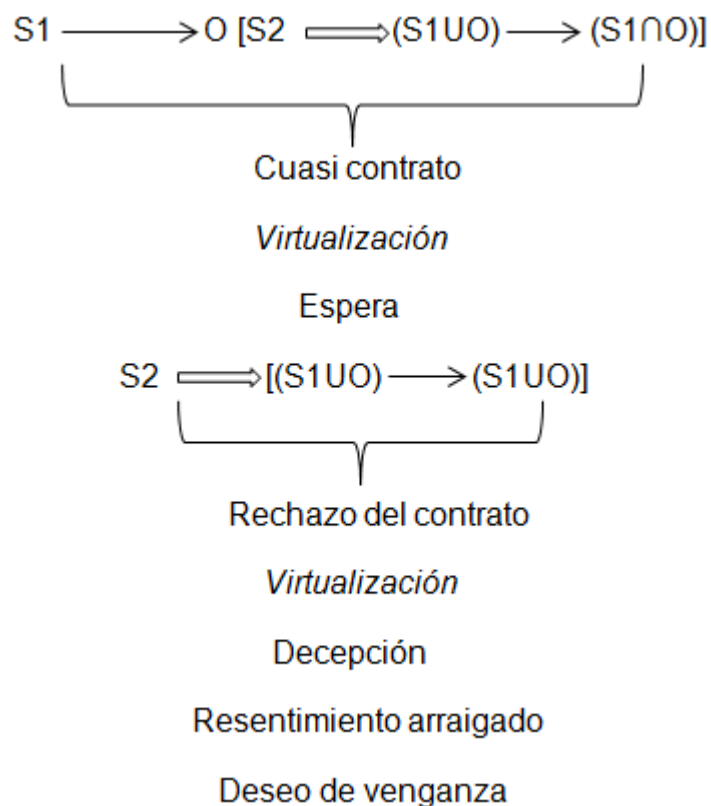
La equivalencia pasional que persigue Roa va referida al deseo de venganza que surge del rencor. Este querer-compensar es fuente de un programa narrativo que emprende el personaje y que deviene de un programa anterior que queda virtualizado. Juan Roa Sierra busca, en primera instancia, que Gaitán lo conjunte con el trabajo; sin embargo, no hay realización de este programa y surge, en consecuencia, la decepción como estado pasional: “una crisis de confianza desde un doble punto de vista, no solo porque el sujeto 2 ha defraudado la confianza puesta en él, sino también —y quizá sobre todo— porque el sujeto 1 puede acusarse de la confianza mal puesta”⁶¹. La decepción es, por tanto, producto de una virtualización de la relación cuasi-contractual fiduciaria entre Roa y el caudillo, que se emparenta con el fracaso: “Gaitán vio la derrota encaramada en las espaldas del muchacho”⁶². Este estado es el inicio del resentimiento que se arraiga en el sujeto y del cual surge el deseo de venganza:

⁶⁰ GREIMAS, A. J. *Del sentido II*. Madrid: Editorial GREDOS S.A., 1989, p. 266.

⁶¹ *Ibid*, p. 265.

⁶² TORRES, Op. Cit. p. 20.

Figura 2. Deseo de venganza en Juan Roa Sierra



Así las cosas, a partir de una virtualización del cuasi-contrato, Roa Sierra pasa de la esperanza al rencor, del apoyo al antagonismo, de la cordura a la locura de matar a Gaitán: “La sorpresa que se iban a llevar los vecinos del loco. La cara que iba a poner María cuando viera la foto del héroe en los periódicos. Era como para morirse de la risa”⁶³. Empieza a crecer en Juan Roa, luego del encuentro con Gaitán, una disforia que define su rol pasional: resentido, rencoroso y vengativo. Las figuras que tematizan la disforia de Roa ante Gaitán son, entre otras, las siguientes: “En la calle volvieron a su memoria las últimas palabras del abogado [de Urrutia, con respecto a que Gaitán sería la solución a todos los problemas sociales del país]. Sin embargo, al evocar la imagen de Gaitán no pudo evitar un sentimiento de rechazo”⁶⁴. “Había estado a un paso de saltar al Tequendama, su mujer lo había abandonado, seguía sin encontrar empleo. En resumen, estaba más varado que un

⁶³Ibid, p. 141.

⁶⁴Ibid, p. 46.

corcho en un molino y solo, sin María. Seguro que las cosas se habrían dado de otra manera si Gaitán lo hubiera ayudado”⁶⁵.

El sentimiento de rechazo y la responsabilidad que Juan indilga a Gaitán sobre sus fracasos son el puente entre el agravio y el rencor. La disforia de Roa se acrecienta, de tal manera que el rencor se tematiza a partir de figuras como las siguientes:

Juan estaba excitado. Le sudaban las manos. La sorpresiva aparición de Gaitán había alborotado sus viejos rencores. Pero también su presencia, así fuera de lejos, tenía el poder de intimidarlo y confundirlo. Gaitán despertaba en él un amasijo de sentimientos irreconciliables, y haciendo un corte de cuentas a esa mañana, mientras esperaba a Vicente cuidando su taxi en el parque Nacional, llegó a varias conclusiones. En primer lugar admitió que le tenía miedo a Gaitán. Miedo y rencor. Aunque el rencor era más grande que el miedo. También sabía que su admiración por el líder se había quedado en remojo. Todavía lo respetaba, de eso estaba seguro. Pero el rencor y el miedo eran más grandes que el respeto⁶⁶.

El rencor seguía creciendo en dependencia de las circunstancias: “Al abandonar la plaza Roa no tuvo más remedio que admitir que el hombre que acababa de hablar era un titán de la política, un líder excepcional, un conductor de masas fuera de serie, y sintió crecer su rencor hasta la altura del éxito indiscutible de la convocatoria del caudillo”⁶⁷. Esta variación en aumento de la tensión afectiva permite determinar diferentes estados pasionales característicos del actor: existen, desde la catástrofe, varios momentos de disforia, pero se intensifica en la medida en que el resentimiento se torna más arraigado. De esta manera, según Fontanille: “El aumento de la intensidad aporta la tensión”⁶⁸.

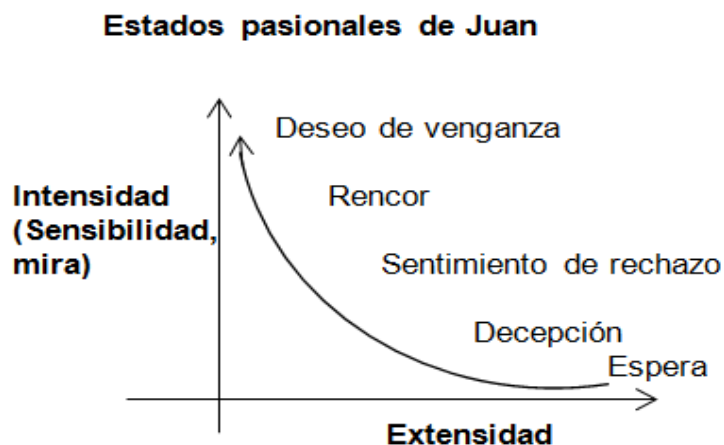
⁶⁵Ibid, p. 47.

⁶⁶Ibid, p. 103.

⁶⁷Ibid, p. 119.

⁶⁸ FONTANILLE, Jacques. Análisis semiótico del discurso. Lima: Fondo de Cultura Económica, Perú, 2001, p. 93.

Figura 3. Estados pasionales de Juan Roa Sierra



La venganza es, según Greimas, un programa narrativo de compensación: “Si un sujeto S1 sufre, entonces conviene infligir la pena es decir, el castigo y el dolor a la vez, al sujeto S2, para hacerle sufrir otro tanto. La venganza como vemos es en primera instancia un reequilibrio de los sufrimientos entre sujetos antagonistas”⁶⁹. No obstante, a pesar de la disforia y la modalización del *querer-hacer*, Juan no compensa el agravio. Es necesario aclarar que sí existen figuras que representan el deseo de venganza del actor, como la siguiente:

Lo más seguro era que sospecharan que se trataba de un ladrón buscando la manera de meterse a una casa, y si eso llegaba a ocurrir ni modo de explicar que el suyo no era un propósito tan pueril, que su presencia en el barrio a esas horas de la noche obedecía a otras razones muy personales que tenían que ver con su resolución de asesinar a Jorge Eliécer Gaitán⁷⁰.

O como esta otra:

Esto no significaba que el empeño que debía poner para alcanzarlo entorpeciera el avance paralelo del otro, del que ahora aparecía como verdaderamente importante, o sea, el apoyo grande, con mayúscula, la idea suprema que venía gestándose en su

⁶⁹ GREIMAS, Op. Cit. p. 274.

⁷⁰ TORRES, Op. Cit. p. 154.

cabeza de un tiempo para acá, en forma lenta, subterránea, sigilosa, pero agresiva e inatajable como la silenciosa antesala de un terremoto⁷¹.

Pero la compensación pasional no se lleva a cabo. La pasión, según Fontanille, “puede ser evaluada, medida, juzgada, y el sentido de la pasión adquiere (...) un sentido axiológico”⁷². En este caso, la pasión del rencor es valorada por Juan Roa Sierra como una ofensa intrascendente que no justifica su deseo de venganza:

Ahora bien, recapacitando, poniendo cada pesa en su balanza, tenía que terminar por reconocer que después de todo Gaitán no le había hecho nada digno de ser considerado una ofensa tan grave que justificara la venganza de asesinarlo. Se había negado a hacerle un favor, eso había sido todo. Pero uno no podía ir matando a toda la gente que se negaba a hacerle favores. Si así fuera, tendría que haber matado a Umland el día que se negó por primera vez a prestarle plata, a su hermano Vicente, por haberse negado a enseñarle a manejar, a María, ahora sí es cierto, por haberse negado a hacerle el favor de la separación, o siguiendo esa lógica, y para poner el ejemplo más reciente, a los clientes habituales del café El Molino, no por haberse negado a correr en su ayuda, sino por algo peor todavía, por haber ignorado, olímpicamente, que la necesitaba⁷³.

Luego de esta moralización, el actor suspende el programa narrativo de venganza. La narración centra el foco en la manipulación de los secuaces del Mandamás. No puede afirmarse que Roa haya vuelto a ser gaitanista, pero sí se conoce que la decisión de matar al caudillo no es ya producto de la compensación de un agravio, sino de la manipulación de terceros. Roa, acribillado por la turba del 9 de abril de 1948, es el resultado de una manipulación pragmática del deber-hacer y no de un equilibrio pasional al cual se haya orientado.

⁷¹Ibid, p. 138.

⁷² FONTANILLE, Op. Cit. p. 110.

⁷³ TORRES, Op. Cit. p. 172-173.

2.3. DOÑA ENCARNACIÓN COMO SUJETO SOCIO-IDEOLÓGICO

Aunque axiología e ideología sean conceptos interdependientes, existe, según Greimas y Courtés, una diferencia notoria entre ellos. Los autores del *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* definen la ideología como la actualización de los sistemas de valores de una cultura:

Los valores que participan en una axiología son virtuales y resultan de la articulación semiótica del universo semántico colectivo; pertenecen, por ello, al nivel de las estructuras semióticas profundas. Al verterse en el modelo ideológico se actualizan y son tomadas a su cargo por un sujeto individual o colectivo que es un sujeto modalizado por el *querer-ser* y subsecuentemente por el *querer-hacer*. (...) Una ideología puede definirse (por depender del nivel de las estructuras semióticas de superficie) como una estructura actancial que actualiza los valores que ella misma selecciona en los sistemas axiológicos (de orden virtual)⁷⁴.

En otras palabras, los sujetos individuales o colectivos discriminan y adoptan prácticas de la cultura. Así, *quieren-ser* y *quieren-hacer* según los parámetros socioculturales que eligen y a partir de los cuales configuran su identidad. La modalización del *querer* demanda, por parte de los actores, una valoración fórica de los estados y hechos del mundo. Doña Encarnación, en *El crimen del siglo*, actualiza, ante todo, dos prácticas: la religiosa y la política. Además, como se expone a lo largo de este apartado, la dimensión pasional va directamente relacionada con algunos reajustes ideológicos.

Doña Encarnación—en medio de una praxis cultural caracterizada por la oposición entre liberales y conservadores y entre catolicismo y otras prácticas místicas— madruga todos los días a rezar: “(...) la maga es doña Encarnación que pese a estar enferma se levanta a las cinco todos los días a rezarle al sagrado corazón de Jesús que tiene colgado sobre la

⁷⁴GREIMAS, Algirdas, y COURTÉS, Joseph. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1990, p. 213.

cabecera de la cama”⁷⁵. No opta, como lo hace Juan, por el rosacruzismo, pero en un nivel pasional acude al consultorio del astrólogo alemán Umland Gert para buscar solución a los problemas de su hijo Juan: “(...) según la recomendación de algunos vecinos que hablaban bellezas de las artes esotéricas del brujo”⁷⁶. En consecuencia, doña Encarnación valora positivamente tanto el catolicismo como el esoterismo, y configura, a partir de estas actualizaciones, su identidad.

En otro ámbito, la madre de Roa se presenta modalizada por un *no-saber* sobre las situaciones sociopolíticas que se desencadenan en el país:

¿Acaso ella no sabía que el país iba desbarrancadero abajo? La gente se estaba muriendo de hambre en el campo, y esa crisis se había desbordado a las ciudades comenzando por los barrios más pobres de Bogotá, que eran casi todos. Lo que pasa es que los periódicos no le dan mayor despliegue a esas noticias, terminó diciendo su hijo⁷⁷.

De este modo, aunque en el ámbito místico la madre de Roa es manipulada pragmáticamente por las recomendaciones de algunos vecinos, en el plano político la manipulación cognoscitiva por parte de su hijo menor no llega a buen término. Doña Encarnación, durante una conversación con su hijo Luis, afirma: “Juan sí me comentó lo de esas renunciaciones, hace como una semana, (...) y también me dijo que esa era una metida de pata de Gaitán, por dárseles de mandón y de soberbio”⁷⁸. Sin embargo, ella, como muchos actores de la novela, es y permanece gaitanista: “(...) ¿Sabe una cosa, Luis? Yo también sueño a veces con Gaitán, dijo ella sonriendo con pudor, como si se sintiera apenada de habérselo confesado a su hijo”⁷⁹.

En breve, doña Encarnación actualiza los valores religiosos y políticos de la cultura colombiana enunciada: la madre de Roa es católica, esotérica y gaitanista. Gilberto Giménez, en *La cultura como identidad y la identidad como cultura*, asevera al respecto: “(...) nuestra identi-

⁷⁵ TORRES, Op. Cit. p. 27.

⁷⁶Íbid, p. 63.

⁷⁷Íbid, p. 157.

⁷⁸ TORRES, Op. Cit. p. 158.

⁷⁹Íbid, p. 159.

dad sólo puede consistir en la apropiación distintiva de ciertos repertorios culturales que se encuentran en nuestro entorno social, en nuestro grupo o en nuestra sociedad”⁸⁰. A continuación se representan gráficamente las valoraciones ideológicas de doña Encarnación:

Tabla 3. Actualizaciones ideológicas de doña Encarnación

	Valoraciones de la madre antes de los problemas de Roa		
Prácticas actualizadas por la familia Roa. Doña Encarnación en el endogrupo		Positivamente	Negativamente
	Gaitanismo	+	
	Conservadurismo		-
	Catolicismo	+	
	Valoraciones de la madre después de los problemas de Roa		
	Gaitanismo	+	
	Conservadurismo		-
	Catolicismo	+	
Prácticas no actualizadas por la familia Roa. Doña Encarnación en el exogrupo	Esoterismo	+	

2.3.1. La dimensión pasional de doña Encarnación

Así como el carácter pasional de Roa interviene en su dimensión socio-ideológica, las pasiones de doña Encarnación determinan, hasta cierto punto, sus formas de vida y percepciones de mundo. La madre de Roa emprende principalmente un programa narrativo, en

⁸⁰ GIMÉNEZ, Gilberto. La cultura como identidad y la identidad como cultura. [En línea]. [17 de diciembre de 2014]. P. Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>. P. 1.

el cual se relacionan estrechamente lo pasional y lo socio-ideológico. Un sujeto S1 (doña Encarnación) se orienta a un objeto de deseo que, para el caso, es el bienestar de un sujeto S2 (Juan Roa Sierra). Es esta la razón por la cual acude a la ayuda de un brujo, a pesar de sus bases católicas: “Esas conductas anómalas de su hijo eran las que doña Encarnación se había empeñado en cambiar cuando lo llevó al consultorio de UmlandGert”⁸¹.

El rasgo ideológico se evidencia explícitamente: existe una paradoja en la actualización de la madre de Roa en cuanto, siendo católica, decide consultar a un experto en esoterismo y astrología. Lo pasional, aunque menos evidente, es lo que lleva a la señora Sierra a tomar tal determinación: la pasión maternal, del bien hacia el hijo, es la que impulsa a la madre no solo a buscar ayudas externas, sino también a colaborar con los objetivos del muchacho, aun cuando sean de dudosa proyección.

Para que la madre actúe de esta manera, debe precederle un sentir. Para AgnesHeller, el sentir “significa estar implicado en algo. (...). Siento que estoy implicado en algo. Ese ‘algo’ puede ser cualquier cosa: otro ser humano, un concepto, yo mismo, un proceso, un problema, otro sentimiento... otra implicación”⁸². Para el caso, el sentir de la madre es la implicación en un problema que aqueja directamente a Juan Roa Sierra. En el sentir interviene el cuerpo y a través de este los sujetos expresan sus emociones, ya sea verbal o somáticamente: “*L’émotion* nous ramène au corps entant: sursaut, transport, frémissement, tremblement, convulsion, haut-le-corp, trouble, etc.”⁸³. Aunque los términos utilizados por Fontanille no presentan con claridad la posibilidad verbal de expresar la emoción, no resta que un sentimiento pueda figurativizarse con la oralidad. Así lo hace doña Encarnación cuando anuncia su preocupación: “A mí el miedo que me da es que vaya [refiriéndose a Juan] a seguir por la misma senda de Gabriel, (...) interno desde hace ocho años en el manicomio de Sibaté”⁸⁴.

Esta inquietud nace en la madre al ver que su hijo se comporta de manera extraña: por ejemplo, grita en el cuarto recurrentemente o se cree la reencarnación del General Santan-

⁸¹ TORRES, Op. Cit. p. 3.

⁸² HELLER, Agnes. Teoría de los sentimientos. México: EdicionesFontamara, 1993, p. 15-16.

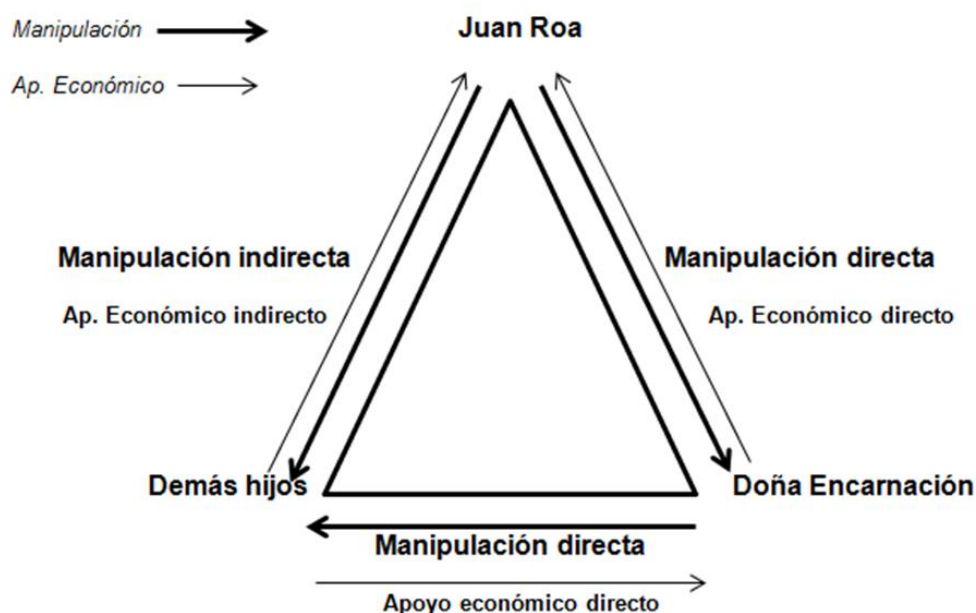
⁸³ FONTANILLE, J. Sémiotique et littérature. Limoges: PressesUniversitaires de France, 1999, p. 80.

⁸⁴ TORRES, Op. Cit. p. 32.

der. La preocupación de madre, que cabe dentro de lo que en este apartado se denomina pasión maternal, pasa a performances que transgreden las convicciones ideológicas. Es ahí cuando acude a Umland, guiada por los consejos de actores ajenos a la familia que recomendaron un brujo para aliviar su inquietud.

Por otro lado, la madre cubre los vacíos monetarios de su hijo Juan, como queda evidente en la siguiente increpación de María de Jesús Forero: “(...) un vaciado del barrio Ricaurte que no ha sido capaz ni de conseguir trabajo para mantener a su hija, un varado, un hombre que para pagar el pasaje de un tranvía depende de la buena voluntad de una madre que al mismo tiempo depende de las ayudas de los hijos (...)”⁸⁵. Doña Encarnación es, así, dependiente de sus hijos y Juan, a su vez, dependiente de la madre. La señora Sierra *hace-hacer* a sus hijos que la apoyen económicamente, del mismo modo que, sacando ventaja de la pasión maternal, Juan *hace-hacer* a su madre que le dé dinero, tal como se representa en el siguiente esquema:

Figura 4. Doña Encarnación como sujeto manipulador y manipulado



⁸⁵Ibid, p. 91.

Puede ser que el acto de la madre, producto del afecto que siente hacia Juan, sea comprendido como una castración que impida al sujeto protagonista valerse por sí mismo. No obstante, la pasión se opone a la razón y, en ese sentido, “surge el sujeto de segundo rango, el sujeto modal que de ella deriva”⁸⁶. Por tal motivo, ante las quejas de sus otros hijos, la madre no cambia de parecer:

Mientras usted le siga poniendo la plata en la mano él no va a mover un dedo para conseguir trabajo, de eso puede estar segura, le reprochó Luis. No crea, él ha cambiado, repicó la anciana. Lo dudo, lo que pasa es que usted lo consiente demasiado. Es posible, admitió ella, un hijo es un hijo, si fuera usted yo haría lo mismo⁸⁷.

La cita anterior corrobora la pasión maternal que caracteriza a la señora Sierra. A diferencia de Juan, no puede determinarse un aumento tensivo; las acciones de la madre, valoradas negativamente por los demás, son resultado de un exceso pasional que se halla constante y sin variaciones trascendentes. No puede afirmarse que la pasión maternal disminuye cuando, siguiendo consejos, la madre deja de darle dinero a su hijo y empieza a tratarlo con más dureza; esta pasión se presenta, por el contrario, con ímpetu más notorio:

A pesar del dolor que le causaba ver a Juan en un estado tan lastimoso, la madre optó por cerrarles las puertas a los llamados de su corazón y no dio su brazo a torcer. (...) A mediodía salió de su encierro y llegó a la cocina como un perro apaleado en busca de comida. Doña Encarnación lo atendió conteniendo las lágrimas y el hijo almorzó sin dirigirle la palabra⁸⁸.

La manera de asociar este complejo pasional con la dimensión socio-ideológica de la identidad depende, sobre todo, de las valoraciones que los demás personajes tengan al respecto. No se hablaría, así, de una relación entre lo pasional y lo político o religioso, sino más bien de una concordancia entre los sentimientos y las relaciones humanas, que también son axiologizables. Los demás actores pueden valorar disfóricamente el actuar de la señora

⁸⁶Fontanille y Greimas, Op. Cit. p. 50.

⁸⁷ TORRES, Op. Cit. p. 159.

⁸⁸Ibid, p. 105.

Sierra y tienen, en consecuencia, una inclinación ideológica diferente de la que caracteriza a la madre de Juan y que, por ende, la configura en su identidad.

2.4. MARÍA DE JESÚS FORERO COMO SUJETO SOCIO-IDEOLÓGICO

Según Bajtín, “No consideramos el lenguaje como un sistema de categorías gramaticales abstractas, sino como un lenguaje saturado ideológicamente, como una concepción del mundo, e, incluso, como una opinión concreta que asegura un *máximo* de comprensión recíproca en todas las esferas de la vida ideológica”⁸⁹. De este modo, el lenguaje da cuenta de las ideologías de los actores sociales, de su percepción del mundo, de sus valoraciones. Si no fuera por las voces del narrador y de los personajes de *El crimen del siglo*, no se podrían definir las identidades, la novela no existiría y, por lo tanto, tampoco el marco cultural del cual predica, ni los actores, ni sus actualizaciones ideológicas. En últimas, es por medio del lenguaje que se logra la interpretación identitaria de actores individuales y colectivos.

Cuando se narra sobre la mujer de Juan Roa Sierra, la atención se centra en elementos distintos a lo político y religioso: se narra sobre sus dos grupos familiares, sobre la pobreza, sobre las salidas monetarias, sobre la ineptitud de Juan como padre y como marido, sobre las riñas que se entablan entre ellos, etc. A partir de esto, se puede, en parte, definir socio-ideológicamente a María: una mujer que valora negativamente el desempleo y la pereza de Juan: “Pero tampoco se había acostumbrado a ellas [a las rachas de pereza] y ya tenía callo en la lengua de cantarle la tabla todos los días sin dejar de maldecir la suerte de haber dado con un zángano que no movía un dedo para cumplir con las obligaciones del hogar”⁹⁰.

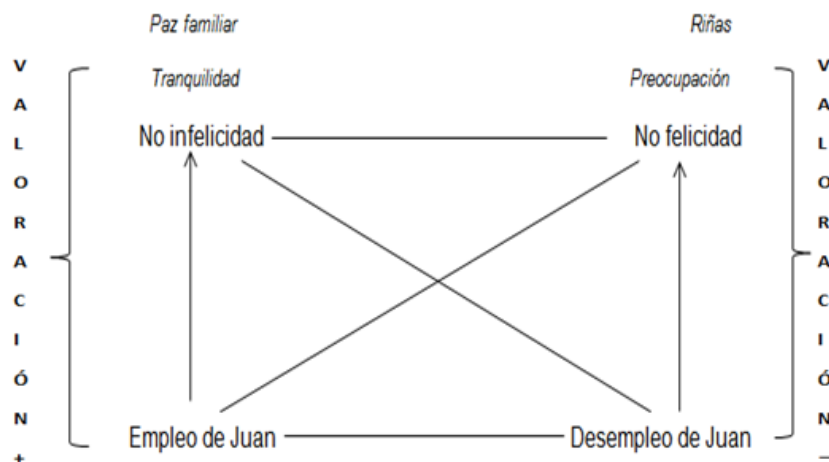
Los días más felices de María concuerdan con el bienestar económico de Juan. El capítulo 8 de la primera parte de *El crimen del siglo* da cuenta de los momentos más trascendentes en la vida de la señora Forero: “María también diría que estos dos últimos días felices tienen

⁸⁹BAJTÍN, Mijaíl. Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus Alfaguara, 1989, p. 88.

⁹⁰TORRES, Op. Cit. p. 21.

algo en común, y es el hecho de que los dos coinciden con épocas en las que Juan estuvo trabajando”⁹¹. Así, el empleo y el desempleo de Juan son evaluados por María, y las consecuencias de cada estado traen consigo las mismas valoraciones.

Figura 5. Cuadrado semiótico sobre valoraciones de María



Pero inmersa en un marco cultural compartido con los demás miembros de la familia Roa, María es también gaitanista y católica. Para Van Dijk, el discurso no determina por sí solo la ideología de un actor: “Por supuesto (...) esto no significa que las ideologías se expresen solamente a través del discurso, sino simplemente que el discurso tiene un papel específico, entre otras prácticas sociales, en la reproducción de las ideologías”⁹². Entre las otras prácticas sociales, caben las acciones de los personajes que, de manera pertinente, rescata Bajtín cuando afirma:

(...) como es natural, en la novela no sólo está representado el hombre hablante; y éste, no sólo está representado como hablante. El hombre puede actuar en la novela no menos que en el drama o en el *ephos*; pero esa acción suya viene siempre clarifi-

⁹¹ TORRES, Op. Cit. p. 50.

⁹²VAN DIJK, Teun A. Ideología. Sevilla: Editorial Gedisa, 2006, p. 18.

cada ideológicamente, conjugada con la palabra (incluso, aunque ésta sólo sea virtual), tiene un motivo ideológico, y realiza una determinada posición ideológica⁹³.

La dimensión socio-ideológica de María, en los ámbitos político y religioso, se comprende a partir de los discursos y las performances: “No me diga que no piensa acompañar a su íntimo amigo a la marcha, dijo ella con marcada ironía. (...) Si no fuera por los niños, yo iría, dijo María”⁹⁴. Cuando el actor afirma que iría a la Marcha de las Antorchas, comandada por Gaitán, se hace evidente con el verbo *ir* una acción que podría ser ejecutada en pro de un objetivo político: el apoyo al caudillo liberal. Por otro lado, es sabido que María practica el catolicismo, según esta apreciación de Roa: “Los cuatro [María, Jorgito, Sebastián y Magdalena] iban endomingados, de seguro para la iglesia”⁹⁵. Para Juan, se convierten en figuras el hecho de que sea domingo y el vestuario de los niños y de María. A partir de ello, infiere que van para misa. Así las cosas, aunque no se afirme por parte de María que es católica, estas acciones dan cuenta de su ideología religiosa.

Tabla 4. Actualizaciones ideológicas de María

	Valoraciones de María antes de los problemas de Roa		
		Positivamente	Negativamente
Prácticas actualizadas por la familia Roa. María en el endogrupo	Gaitanismo	+	
	Conservadurismo		-
	Catolicismo	+	

⁹³ BAJTÍN, Op. Cit. p. 150.

⁹⁴ TORRES, Op. Cit. p. 51.

⁹⁵ Íbid Op. Cit. p. 207.

2.4.1. La dimensión pasional de María

María tiene, principalmente, dos roles temáticos: el de madre y el de esposa. La dimensión pasional de su identidad encubre a los dos. El programa narrativo de búsqueda que emprende es el de un sujeto S1 que se orienta al objeto de deseo *dinero*, que es base para lograr el bienestar de sus hijos; ninguno de los padres de los pequeños (Roa, padre de Magdalena; Salamanca, padre de Sebastián y de Jorgito) se hace responsable económicamente de ellos: “Pero tampoco se había acostumbrado a ellas [las perezas de Juan] y ya tenía callo en la lengua de cantarle la tabla todos los días sin dejar de maldecir la suerte de haber dado con un zángano”⁹⁶, “La familia Salamanca, el esposo de María que seguía recluido en Sibaté, le había cortado desde principios de año la escasa ayuda que le venía proporcionando”⁹⁷. Ante esta situación, María se ve “obligada a conseguir trabajo como mesera haciendo un turno a la hora del almuerzo en un pequeño restaurante del barrio”⁹⁸.

Tanto Salamanca como Roa son adyuvantes de María. En ellos pone la confianza y, al ver que es defraudada, sigue, sin embargo, en pie de su objeto de valor: educar y alimentar a sus hijos, pero, esta vez, sin depender de nadie. Así lo representa el esquema siguiente: existe una virtualización del programa narrativo, cuyo sujeto S2 (Juan y Salamanca) es adyuvante del sujeto S1 (María). Este programa narrativo queda virtualizado, es decir, no se actualiza ni realiza, de tal modo que María toma la decisión de emprender, sin adyuvantes, la conjunción con el dinero para el bienestar de sus hijos. Como el restaurante no es suficiente, opta por alquilar la habitación de sus hijos mayores con el fin de lograr unos ingresos adicionales:

Hacía algo más de una semana, el domingo 29 de febrero, María le había presentado a una señorita llamada Rosario Manrique, una maestra de escuela recién llegada del campo, de ojos lánguidos y cachetes colorados, a quien acababa de arrendar el cuarto de Sebastián y Jorgito. Para hacerlo había tenido que trasteárselos a ellos con

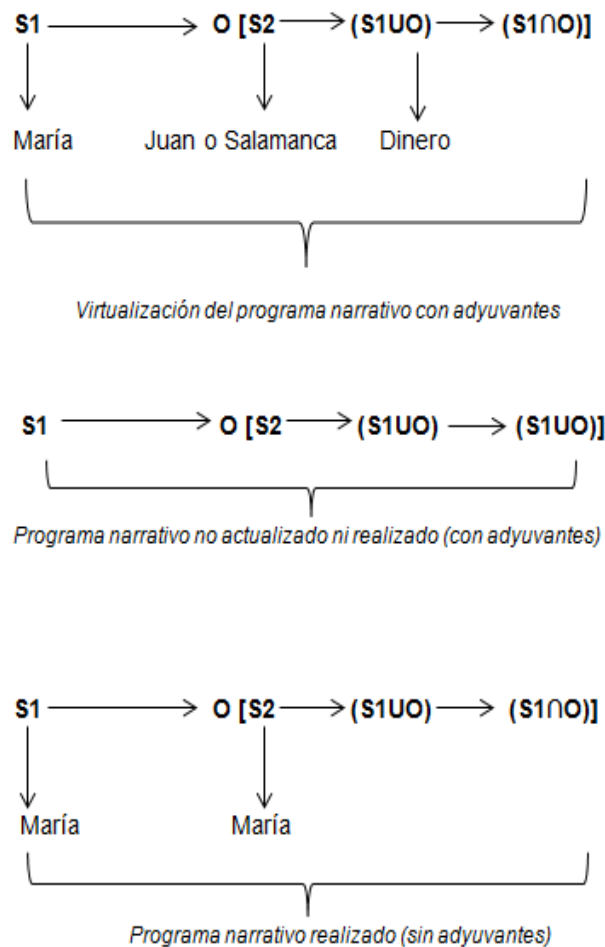
⁹⁶Ibid, p. 21.

⁹⁷Ibid, p.136.

⁹⁸Ibid, p. 136.

todos sus chécheres para el suyo, donde dormía con Magdalena, y que en adelante compartirían los cuatro mediante la compra de un colchón en remplazo de la cama del hijo menor que le había dejado a la inquilina⁹⁹.

Figura 6. Programas narrativos de María de Jesús Forero



El desarrollo pasional de María tiene auge en la virtualización del programa narrativo con adyuvantes (se aclara que, aunque se analizan especialmente actores y no actantes, no puede negarse que, según lo expresado por Greimas y Courtés (1990, p. 28), el actor siempre tendrá un rol actancial. O sea, Juan y Salamanca son actores y son, en alguna oportu-

⁹⁹Ibid, p. 157.

nidad, adyuvantes de María en la educación de sus hijos). El hecho de que Juan no colabore con lo necesario para la educación de Magdalena hace que María sienta un descontento constante, que, según Fontanille, Rallo Ritche y Lombardo, se comprende de la siguiente manera: “décu par la frustration, le sujet confronte ce qu’il espérait et ce qu’il obtient (l’état attendu et l’état réalisé), et conclut à une situation insatisfaisante, à une inadéquation entre le soi projeté et le moi actuel”¹⁰⁰.

Es importante aclarar que el programa narrativo realizado sin adyuvantes aún es insuficiente para María. El dinero que logra con el trabajo de mesera y con el arriendo del cuarto de los hijos mayores no le alcanza para todos los gastos:

Pues yo las noches las paso bien, gracias a Dios, le dijo ella, pero lo que me cuesta trabajo sobrellevar son los días, por la falta de plata. Juan fue a decir algo, pero la mujer no lo dejó chistar. ¿Cuánto hace que no se deja ver con un infeliz centavo para los gastos de la niña? (p. 207).

El descontento continuo de María se debe, así las cosas, más a un aspecto familiar que a uno político o social. Este estado encamina al actor a ciertas acciones que se comprenden solo desde el ámbito pasional: las discusiones y los golpes entre María y Juan no son sino el producto de dos encuentros pasionales; por un lado, el descontento de María por la pereza y actitud de Juan; por otro, la impotencia del protagonista de no poderse conjuntar con el objeto de deseo.

Si hay un estado que caracteriza a María es el descontento, pero, tal como sucede con el análisis pasional de doña Encarnación, este no se atribuye a una cuestión política o social, sino más bien a una relación familiar en la cual un Sujeto S1 se orienta a un Objeto que queda virtualizado. Lo común es que, tanto en la suegra como en María, el actor directamente responsable es Roa.

2.5. LOS HERMANOS ROA COMO SUJETOS SOCIO-IDEOLÓGICOS

¹⁰⁰ FONTANILLE, Jacques; RALLO RITCHE, Elisabeth, y LOMBARDO, Patrizia. Op. Cit. p. 65.

El crimen del siglo narra estados y acciones de siete de los catorce hijos de doña Encarnación: Juan, Vicente, Rafael, Luis, Eduardo, Gabriel y Leonor. Por tal motivo, puede centrarse el análisis en seis hermanos de Roa, con la salvedad de que no todos presentan los rasgos que se analizan en este trabajo. Leonor es nombrada una sola vez en la novela, y Gabriel, que permanece recluido en un sanatorio mental, aparece muy esporádicamente. Eduardo, aunque tampoco es protagónico, sí puede interpretarse ideológicamente, según lo expuesto por Roa: “Van para el parque [para la Marcha de las Antorchas], dijo María, ahí se reúnen y salen para el centro. Eduardo y Rafael piensan ir, dijo Juan, refiriéndose a sus hermanos, están de visita en la casa, yo de pronto me les pego por allá”¹⁰¹. De este modo, existe una valoración positiva de Eduardo hacia las propuestas de Gaitán, y se emparenta con la ideología política tradicional y familiar.

Vicente, por el contrario, es un actor constante en la novela, pero la narración no lo caracteriza socio-ideológicamente en el ámbito de lo político, como sí lo hace con Rafael y con Luis. La última cita, como se evidencia, no solo hace alusión a Eduardo, sino también a Rafael como partidario de las ideas gaitanistas. Por su parte, en Luis se descubre la inclinación política en expresiones como: “¿Le parece poco lo que está pasando, mamá? ¿Y de quién es la culpa? ¿De Gaitán?, no señora, del gobierno que patrocina la violencia”¹⁰².

De las prácticas religiosas de los hermanos se puede decir muy poco. Sin embargo, por hacer parte de una sociedad y de una familia católica, podría inferirse que los regímenes de creencia de los Roa, a excepción de Juan, son continuos en el ámbito de lo religioso. Aunque esto no puede sustentarse con citas de la novela, bien podría connotarse por la adquisición de prácticas culturales de los sujetos sociales:

¹⁰¹ TORRES, p. 52.

¹⁰²Ibid, p. 158.

Aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades **adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad**¹⁰³.

En consecuencia, la primera actualización ideológica de los actores sociales es una adquisición de sistemas de valores, mediados por las prácticas de la familia y del entorno al que pertenecen. Del mismo modo, se actualiza la ideología política: “Una ideología se caracteriza, entonces, por el estatuto actualizado de los valores de los que se hace cargo”¹⁰⁴. En ese mismo sentido, para Van Dijk, “las ideologías son indudablemente de carácter social y con frecuencia (aunque no siempre) están asociadas con intereses, conflictos y luchas de grupo”¹⁰⁵. Los hermanos Roa apoyan a Gaitán, y mantienen, por tanto, los mismos intereses; entran en conflicto y en luchas de grupo en cuanto que “Toda producción de sentido es exclusión, selección, diferencia, oposición; toda marca es supresión de marca [démarquage], y viceversa; toda figura es presencia y ausencia; todo supuesto supone presupuestos”¹⁰⁶, tal como se evidencia en el siguiente fragmento:

Juan sí me comentó lo de esas renunciás, hace como una semana, murmuró ella [la madre] frunciendo el ceño, como echando cabeza, y también me dijo que esa era una metida de pata de Gaitán, por dárselas de mandón y de soberbio. Luis detuvo el sorbo de café que se iba a echar a la boca. Ese muérgano anda mal de la cabeza, dijo, a Gaitán no le quedaba de otra¹⁰⁷.

En últimas, la ideología existe por exclusión y discriminación fórica. En el caso de la familia Roa, se pueden reconocer dos inclinaciones divergentes, que configuran a los hermanos como antisujetos de Juan. Mientras el hermano menor pasa a ser crítico del gaitanismo y practicante del rosacruzismo, los hermanos mayores valoran eufóricamente las propuestas del caudillo liberal y, por inferencia, la religión católica:

¹⁰³HIDALGO, Alberto (S.F.). La identidad cultural como factor de exclusión social. P. 70. En línea: <http://revistadefilosofia.com/18-06.pdf>.

¹⁰⁴GREIMAS Y COURTÉS, Op. Cit. p. 213.

¹⁰⁵VAN DIJK, Teun A. Ideología. Sevilla: Editorial Gedisa, 2006, p. 18.

¹⁰⁶HAMON, Philippe. Texte et idéologie. Paris: PUF, 1984, pp. 5-41. Traducción: Emma Rodríguez y Elizabeth Lager; revisión: Eduardo Serrano Orejuela, p. 8.

¹⁰⁷TORRES, Op. Cit. p. 158.

Tabla 5. Actualizaciones ideológicas de los hermanos Roa

	Valoraciones de los hermanos antes y después de los problemas de Roa		
		Positivamente	Negativamente
Prácticas actualizadas por la familia Roa. Los hermanos Roa en el endogrupo	Gaitanismo	+	
	Conservadurismo		-
	Catolicismo	+	

2.5.1. Los hermanos Roa como sujetos pasionales

Como se ha expuesto, en el devenir pasional de Juan se relaciona el *sentir* con la ideología. Por su parte, en el estudio de las pasiones de María y doña Encarnación el *sentir* va directamente en correspondencia con el *ser* y el *hacer* de Roa. Luis se comprende pasional y fundamentalmente por la primera relación; Vicente, por la segunda. Los demás hermanos, según lo presentado por el discurso, no pueden configurarse pasionalmente; es decir, no existen los suficientes elementos narrativos para considerar estados pasionales trascendentes en sus performances.

Así como la ideología es producto de colectividades, las pasiones son consecuencia de las relaciones sociales. Los estados pasionales surgen de las forias afectivas de los actores en relación con su contacto con el mundo y con los otros. Basado en Gergen, Ramfis Ayús asegura:

Emociones y pasiones no deben ser concebidas como reacciones asociadas al individuo o a impulsos personales, sino más bien a procesos relacionales e interaccionales, los cuales ofrecen los marcos mentales adecuados no solo para posibilitar la captación y el registro de las secuencias interactivas que los realizan, sino también de poderlos explicar y textualizar (...) ¹⁰⁸.

Luis, por ejemplo, llega a un estado de cólera por una desavenencia ideológica con Juan. Se entiende por cólera, desde Greimas, la sucesión de frustración, descontento y agresividad ¹⁰⁹. Luis espera que Juan no perciba de manera diferente el mundo y, por lo tanto, se frustra al enterarse de la postura política de su hermano. Surge, luego, el descontento y la agresividad: "(...) la cólera presupone una decepción violenta, pero también la inmediatez de la reacción del sujeto decepcionado" ¹¹⁰. El siguiente fragmento de la novela da cuenta de la relación pasión-ideología que se defiende en este trabajo:

Luis detuvo el sorbo de café que se iba a echar a la boca", "¿Y de quién es la culpa? ¿De Gaitán?, no señora, del gobierno que patrocina la violencia", "Usted, que llegó quejándose de la tienda, lo sufre en carne propia, ¿y por qué? Porque ahora como si fuera poco el gobierno se está gastando la plata a manos llenas en los preparativos de la famosa Conferencia Panamericana, para que se la gocen los ricos, y mientras tanto el pueblo sin un pan que llevarse a la boca, godos miserables", "Lo había dicho paseándose de un lado a otro de la cocina y hablando casi a gritos", "Luis se detuvo junto a la mesa con la indignación asomada a los ojos, y los dos permanecieron un largo rato en silencio, el hijo pensativo, la madre pendiente del hijo", "Ya me voy, dijo él. Sacó unos billetes arrugados del bolsillo y los puso sobre la mesa" ¹¹¹.

La cita anterior contiene elementos tanto pasionales como ideológicos. En el siguiente cuadro se disponen las figuras correspondientes. No se pretende proponer una división entre lo pasional y lo ideológico, que —bien se sabe— son dimensiones identitarias interdepen-

¹⁰⁸AYÚS REYES, Ramfis. El discurso de las pasiones o las pasiones del discurso: incursión al análisis de narrativas pasionales. En: Estudios sobre las culturas contemporáneas. Vol. VII. Núm. 14, Colima, diciembre de 2001, p. 51.

¹⁰⁹GREIMAS, Op. Cit. p. 256.

¹¹⁰Ibid, p. 279.

¹¹¹TORRES. Op. Cit. p. 158.

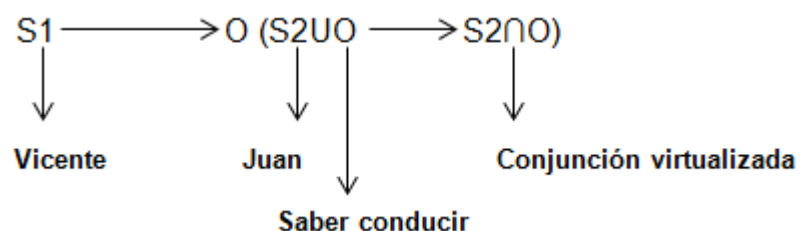
dientes. Lo que se busca es diferenciar las figuras que se refieren particularmente a cada uno de esos ámbitos.

Tabla 6. Relación entre lo pasional y lo ideológico en Luis Roa Sierra

RELACIÓN ENTRE LO PASIONAL Y LO IDEOLÓGICO EN LUIS ROA SIERRA	
Figuras de lo pasional	Figuras de lo ideológico
Luis <i>detuvo el sorbo de café</i> que se iba a echar a la boca".	"¿Y de quién es la culpa? ¿De Gaitán?, no señora, <i>del gobierno que patrocina la violencia</i> ", "Usted, que llegó quejándose de la tienda, lo sufre en carne propia, ¿y por qué?
"Lo <i>había dicho paseándose de un lado a otro de la cocina y hablando casi a gritos</i> ".	Porque ahora como si fuera poco el gobierno se está gastando la plata a manos llenas en los preparativos de la famosa Conferencia Panamericana, para que se la gocen los ricos, y mientras tanto el pueblo sin un pan que llevarse a la boca, <i>godos miserables</i> "
"Luis se <i>detuvo junto a la mesa con la indignación asomada a los ojos</i> , y los dos permanecieron un largo rato en silencio, el hijo pensativo, la madre pendiente del hijo".	
"Ya <i>me voy</i> , dijo él. Sacó unos billetes <i>arrugados</i> del bolsillo y los puso sobre la mesa	

Vicente también se decepciona violentamente, pero no por cuestiones sociales, sino porque espera un buen desempeño de Juan al volante, luego de aceptar las peticiones de la madre de que enseñara este oficio al hijo menor. Los resultados de este programa narrativo se sintetizan así:

Figura 7. Programa narrativo de Vicente Roa Sierra

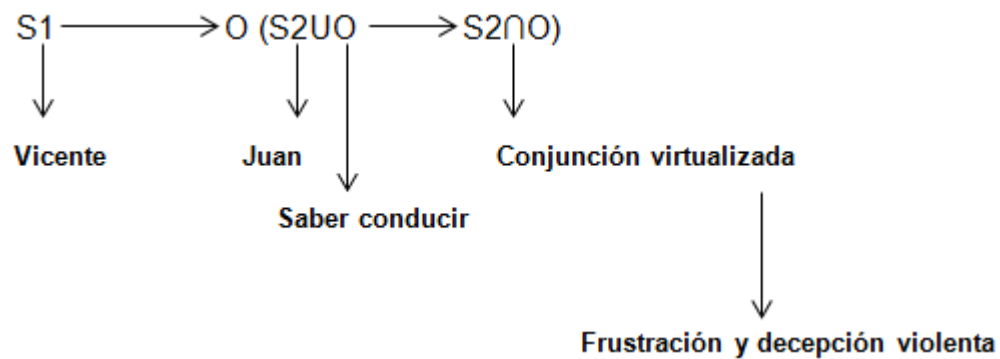


“Después de cambiar de asiento Vicente le repitió a Juan las instrucciones que le había venido dando en el camino (...). Como era de esperarse, Juan dejó apagar el carro en el primer intento antes de ponerlo en primera”¹¹².

Esto lleva a:

Se pinchó una hijueputa llanta, dijo Vicente volviendo. Miraba a Juan como si fuera culpable del percance. (...) Lo malo es que no tengo repuesto, maldita sea, dijo bajando del carro. Abrió el maletero y sacó la caja de herramientas y el gato¹¹³.

Figura 8. Frustración y decepción violenta de Vicente Roa Sierra



Vicente y Luis experimentan, en grados similares, la pasión de la cólera, pero los hechos que las causan difieren de un actor al otro: en Vicente, es exclusivamente a causa de Juan, y el desarrollo pasional depende —mientras lo enseña a conducir— de la relación que mantiene con él; en Luis, interviene también el hermano menor, pero la cólera se desarrolla no por interrelaciones, sino por perspectivas ideológicas distintas, opiniones contrarias y posturas políticas divergentes.

2.6. PRECISIONES PARCIALES

¹¹²Ibid. p. 100.

¹¹³Ibid, p. 101.

Las dimensiones ideológica y pasional de la identidad permiten comprender a los actores sociales en medio de prácticas culturales que influyen en su ser, hacer y sentir. Después de este estudio, se hace necesario cotejar las características convergentes y divergentes de los personajes de la novela, con el fin de determinar las cualidades de la familia como actor colectivo. Este es el propósito del capítulo siguiente. Por último, es importante dejar claro que, así como María hace parte de la familia Roa por el hecho de haber vivido con Juan y tener una hija de él, las mujeres de los demás hermanos podrían también pertenecer a este núcleo familiar y, por tanto, sería necesario hacer un análisis de su identidad. No obstante, la narración no otorga los elementos suficientes para llevar a cabo un estudio como este. Cosa similar sucede con Magdalena, que, aunque aparece constantemente en el relato, las performances y las pasiones son pocas y quedan supeditadas al actuar de los padres, hasta el punto de considerarse no solo el miembro que une dos familias, sino también una causa de las pasiones desencadenadas en Juan y María. En este sentido, la inferencia se hace imposible, y la suposición, impertinente. Esta delimitación hace recordar uno de los sentidos de la reconocida proposición de Greimas: “Hors du texte point du salut”¹¹⁴.

¹¹⁴FONTANILLE, Jacques. Pratiques sémiotiques. [En línea]: http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/CPratiques_semiotiques2004_06.pdf, p.1.

3. LA FAMILIA ROA COMO ACTOR COLECTIVO

3.1. IDENTIDAD DE ACTORES COLECTIVOS: EL ESTUDIO DE LA FAMILIA ROA

Liliana Barg, en el libro *Las tramas familiares en el campo de lo social*, define, partiendo de Bourdieu, el concepto de familia como un cuerpo integrado por individuos que persiguen los mismos intereses, bajo una adhesión vital y afectiva que deviene de la pertenencia al grupo: “[La familia] es una especie de sujeto colectivo, no como mera suma de individuos, sino como partes de un cuerpo unido”¹¹⁵. Se comprende, desde esta perspectiva, que la familia es un sujeto o actor colectivo no solo por la suma de los integrantes que lo componen, sino también por su unificación en un solo cuerpo o conjunto. Esto, como se ve, indica que tanto la suma de los individuos como la integración que se forja son factores necesarios y complementarios para la definición de un actor colectivo.

En el mismo sentido, las representaciones familiares que sustenta la autora concuerdan con esta idea de actores colectivos. La primera de estas formas comprende la familia como “una realidad trascendente a sus miembros con una visión particular del mundo”¹¹⁶. En otras palabras, la familia, como grupo, trasciende la individualidad, hasta el punto de concebir de una manera particular el mundo natural circundante. Esta visión de mundo, si bien está influenciada por axiologías culturales, es propia del grupo familiar y llega, incluso, a definir identitariamente al actor colectivo. A este respecto, Bourdieu asevera: “(...) se concibe la familia como una realidad trascendente a sus miembros, un personaje transpersonal dotado de una vida y de un espíritu comunes y de una visión particular del mun-

¹¹⁵ BARG, Liliana. *Las tramas familiares en el campo de lo social*. Buenos Aires: Espacio Editorial, 2009, p. 62.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 61.

do”¹¹⁷. La segunda representación va muy relacionada con la anterior: “Existe como universo social separado, secreto, sagrado, cerrado sobre su intimidad”¹¹⁸. La familia se comprende no como la simple suma de los miembros que la componen, sino como un universo social independiente, cerrado y autónomo. La última representación, por su parte, determina la morada como un lugar estable en el que la familia, como unidad, también es permanente: “(...) el de la morada, el de la casa como lugar estable, que permanece, y de los ocupantes de la casa como unidad permanente, asociada de forma duradera a la casa indefinidamente transmisible”¹¹⁹. Estas tres representaciones sobre la familia resumen, de cierto modo, las definiciones que se proponen desde el campo de lo social. Lo interesante radica en que las tres ofrecen los elementos suficientes para considerar la familia como un actor colectivo.

Michèle Barret y Mary McIntoch presentan en *Familia Vs. Sociedad* tres definiciones englobantes sobre el concepto de familia que se emparentan, hasta cierto punto, con las expuestas en los párrafos anteriores. La primera de ellas es “El conjunto de personas que habitan en una casa o bajo una cabeza familiar, incluidos padres, hijos, criados, etc”¹²⁰. Se parte del hecho de que el *conjunto de personas* es la suma de individualidades pertenecientes a la familia. Sin embargo, no se evidencia explícitamente la unificación de estos actores particulares, sino, sobre todo, se hace notar que, dentro del grupo, existen jerarquías y que, por lo tanto, la mayoría de miembros se supeditan a una cabeza familiar. Por otro lado, la palabra *criados* permite comprender que, desde esta postura, la familia trasciende los lazos de sangre, de tal manera que los criados u otras personas que habiten en una casa —siempre y cuando estén bajo el cuidado o mando de un actor individual— hacen parte del conjunto de personas definido como familia. La segunda definición englobante de este término, según las autoras citadas, es “El grupo de personas conformados por los padres y sus hijos, sea que vivan juntos o no; en un sentido más amplio, la unidad formada por aquellos entre una relación estrecha, ya sea de sangre o afinidad”¹²¹. Desde esta perspectiva, existe

¹¹⁷ BOURDIEU, Pierre. *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997, p. 126.

¹¹⁸ BARG Op. Cit. p. 61.

¹¹⁹ BOURDIEU, Op. Cit. p. 127.

¹²⁰ BARRET, Michèle y MCINTOSH, Mary. *Familia vs. Sociedad*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1995, p. 104.

¹²¹ *Ibíd.*, p. 104.

un sentido más amplio que otro en la definición de familia. Por un lado, sería un grupo de personas, específicamente padres e hijos, que viven juntos o separados. La noción de grupo se mantiene para la definición de familia, pero no sucede lo mismo con la noción de unidad. Los padres pueden vivir lejos de sus hijos y, aun así, son familia. Los lazos de sangre determinan, en últimas, desde este punto de vista, qué se comprende como familia. El sentido más amplio del término sí tiene en cuenta la unidad; es más, sin importar los lazos sanguíneos, puede existir prioridad en la afinidad relacional que tengan dos sujetos individuales. Por último, la familia es definida con base en “Aquellos descendientes o que pretenden serlo de un ascendiente común; una casa, consanguinidad, linaje”¹²². Desde este punto de mira, se comprende la familia como un sistema de relaciones generacionales, compuesto por sujetos ascendientes, que procrean, y descendientes, que son procreados, y que, a su vez, pueden ser ascendientes de futuros familiares. En este orden de ideas, la familia podría ser o el grupo de los miembros que habitan bajo el mismo techo, o el conjunto de sujetos acoplados por una misma casta, o de actores unidos por lazos de sangre, independientemente que vivan cerca o lejos; pero para que la familia sea considerada como un actor colectivo es indispensable —según lo propuesto en el siguiente trabajo— que, aparte de la conformación de grupos, se forje una unidad social que actúe y se organice ideológicamente como un actor individual.

En *Semiótica del texto. Ejercicios prácticos*, Greimas comprende, a partir de un análisis de lingüística textual, al actor colectivo como un sujeto configurado por actores menores que hacen parte de un todo actoral. El ejemplo que propone con base en el cuento *Dos amigos*, de Maupassant, es el de París, que se configura como actor colectivo por la relación con otros actores como las cloacas o los gorriones, que pertenecen y se caracterizan como una globalidad: “(...) la secuencia [isotópica] podrá ser leída como el conjunto de determinaciones que califican y con ello instituyen, a “París”, como actor colectivo”¹²³. Esta perspectiva será tomada en cuenta en el desarrollo de este trabajo en función del sustento de la colectividad como el todo y no simplemente como la reunión de elementos. Llama mucho la atención la observación que ofrece el semiotista francés sobre los actores individuales:

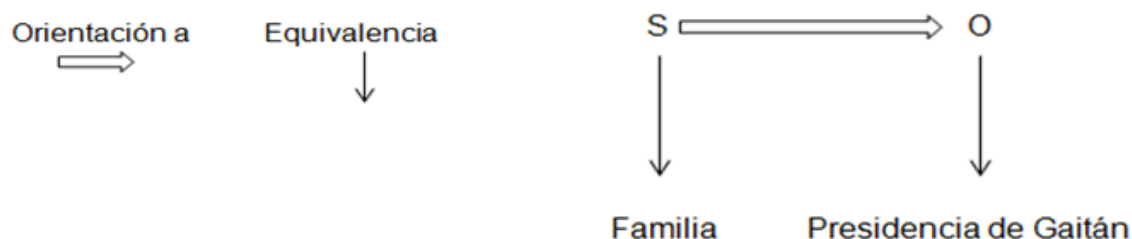
¹²² *Ibíd.*, p. 104-105.

¹²³ GREIMAS, Algirdas Julien. *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*. Barcelona: Paidós, 1993, p. 38.

“Consideramos actores individuales no sólo a los actores provistos de una figura individualizada, sino también a diferentes tipos de emparejamientos (mellizos, abuela y nieto, etc.), muy conocidos en mitología”¹²⁴. Basado en esto, Greimas define a los dos amigos del cuento de Maupassant no como actores colectivos, sino como actores duales, que serían, según la observación anterior, un solo actor individual. Esto crea, por supuesto, un conflicto conceptual que es necesario revisar a partir del mismo concepto de actor.

Greimas y Courtés, en el *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, llegan a una definición del término actor, sin especificar la individualidad o colectividad que lo conforma. En vista de que el término no se adjetiva, se parte de la definición global para trascenderla al campo que aquí compete. En primer lugar, el actor, según estos teóricos, “es el lugar de convergencia y de vertimiento de los dos componentes, el sintáctico y el semántico”¹²⁵. Por tal razón, un actor colectivo debe caracterizarse por un lugar en el discurso, que signifique actancial y temáticamente. De este modo, en la descripción

Figura 9. Programa narrativo de la familia Roa como actor colectivo



se evidencia que la familia, cuyo rol actancial es el sujeto, posee un lugar en el discurso: se orienta, como actor colectivo, a un objeto valor, que, a su vez, tiene un lugar y un significado en el acto narrativo. Según las acciones que realice, la familia se configura también como el actor temático *apoyador de Gaitán*: “(...) representación, en forma actancial, de un tema o de un recorrido temático (el recorrido “cazar”, por ejemplo, puede ser condensado por el rol de cazador)”¹²⁶.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 38-39.

¹²⁵ GREIMAS y COURTÉS. Op. Cit. p. 28.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 404.

Partiendo de lo anterior, Greimas y Courtés complementan su definición de actor del siguiente modo: “Un lexema, para ser considerado actor, debe ser portador, por lo menos, de un rol actancial y un rol temático”¹²⁷. Así las cosas, la familia, para ser considerada como actor colectivo, debe cumplir con el vertimiento de estos dos roles, que bien pueden determinarse desde la configuración de la identidad social e ideológica de esta colectividad. Pero no basta con esto. Aunque la definición de los semiotistas de la Escuela de París no contempla explícitamente el rol patémico de los actores para que sean considerados como tales, se propone en este trabajo incluir, para la disquisición de la familia como actor colectivo, y partiendo de Fontanille, el rol patémico: ““(…) el rol patémico aparece globalmente como un segmento del recorrido actancial, segmento dinamizado por la sintaxis intermodal”¹²⁸. Así, un actor es actor, ya sea individual o colectivo, siempre y cuando cumpla con tres roles: el actancial (sujeto), el temático (apoyador de Gaitán) y el patémico (*descontento* por la virtualización del objeto valor).

Finalmente, Greimas y Courtés hacen una última acotación importante para el estudio identitario de los actores: “Añadamos que el actor no es solo el lugar de vertimiento de esos roles, sino también el de sus transformaciones, pues el discurso consiste esencialmente en el juego de adquisiciones y pérdidas sucesivas de valores”¹²⁹. Los semiotistas consideran que las transformaciones de los actores son necesarias para comprenderlos en el vertimiento de los roles que adoptan en el devenir de la narración o discurso. La familia, como actor colectivo, también se transforma, adquiere y pierde valores, en su discurrir semiótico, pero tales transformaciones se descubren, sin duda, solo a partir de lo permanente.

Desde estas perspectivas, la familia Roa es un actor colectivo porque cumple con los siguientes factores: 1) es un grupo conformado por actores individuales en una unidad de acción, 2) todos los actores mantienen una relación de consanguineidad, 3) los unen rasgos similares y propósitos afines, 4) cumple roles temáticos, actanciales y pasionales en el transcurso de *El crimen del siglo* (condición de base y sine qua non), 5) sufre transformacio-

¹²⁷ Ibíd., p. 28.

¹²⁸ GREIMAS y FONTANILLE, Op. Cit. p. 149.

¹²⁹ Ibíd., p. 28.

nes, pero también se evidencian las permanencias que la hacen-ser y reconocer como la misma familia Roa a lo largo del discurso, en las dos dimensiones identitarias: la socio-ideológica y la pasional. A continuación, se sustenta esta hipótesis teniendo en cuenta el análisis presentado en el segundo capítulo de este trabajo. Se consideran las variaciones generales de la familia Roa, la definición de actores y subactores colectivos y el análisis de las permanencias y variaciones particulares de este grupo social.

3.2. GENERALIDADES Y VARIACIONES DE LA FAMILIA ROA

Hay una diferencia trascendental entre mutación y transformación. El primer término hace referencia a un cambio total en la identidad de un actor colectivo; el segundo es un proceso gradual y adaptativo que no interfiere de manera significativa en la estructura de un sistema. Cuando se habla de las transformaciones de un actor colectivo, se hace alusión no a los cambios mayúsculos que sufre y que pueden interferir en la organización del sistema, sino al proceso que encamina a una variación que, aunque dada, no interrumpe el grado de permanencia a partir del cual el sujeto colectivo se identifica. Gilberto Giménez afirma al respecto: “La transformación sería un proceso adaptativo y gradual que se da en la continuidad, sin afectar significativamente la estructura de un sistema, cualquiera que esta sea. La mutación, en cambio, supondría una alteración cualitativa del sistema, es decir, el paso de una estructura a otra”¹³⁰. Partiendo de esto, la familia Roa, en el transcurso de la novela, se transforma. Existen tres momentos que determinan estas transiciones. El primero se presenta cuando doña Encarnación, casada con don Rafael Roa, habita en el barrio Egipto junto a su marido y sus hijos. En ese entonces, el padre, por los días de navidad, lleva a los niños de la mano para hacer las compras respectivas: “(...) cuando don Rafael, ya enfermo de los pulmones a causa de su oficio de cantero, los llevaba a él y a sus hermanos cogidos de la mano a hacer las compras por la época de Navidad”¹³¹. Se evidencia un

¹³⁰GIMÉNEZ, Gilberto. Paradigmas de identidad. En: *Sociología de la identidad*. México: Universidad autónoma metropolitana, 2002. P. 44.

¹³¹ TORRES. Op. Cit. P. 258.

campo de relaciones entre los miembros de la familia, pero, sobre todo, se hace notorio el *espíritu de familia*, que, en términos de Bourdieu, se comprende como la cohesión afectiva de los integrantes de este grupo social: “La construcción de un espíritu de familia, del sentimiento familiar como principio afectivo de cohesión social es un principio construido socialmente que instituye el funcionamiento como cuerpo a un grupo que, de otro modo, tiende a funcionar como campo”¹³².

Esta cohesión afectiva configura a la familia Roa como actor colectivo, debido a que, además de la suma de los individuos, participan como colectividad tras los mismos fines; en este caso, los niños y el padre hacen las compras de navidad: no hay sujetos dentro de la familia que contraríen esta acción; por lo tanto, el grupo es un actor, cuyo rol temático es el de “comprador”, cuyo rol actancial es el de “sujeto” y cuyo rol patémico se determina por el sentimiento de la unión familiar en los días navideños. La única transición notoria que ocurre luego de la muerte de don Rafael es la mudanza de la familia al barrio Ricaurte: “(...) cuando muerto su esposo la viuda inconsolable vendió la casa del barrio Egipto y se bajó para el Ricaurte con los sobrevivientes de la nada despreciable cifra de catorce alumbramientos, ocho hombres y seis mujeres (...)”¹³³.

La transformación se hace evidente cuando los hijos se marchan de la casa de la madre, ya sea por problemas de salud mental, por muerte prematura o con el fin de formar una familia aparte. No es una mutación; la familia Roa sigue unida por los mismos lazos sanguíneos, por las mismas ideas políticas, por las mismas prácticas religiosas, y aunque los miembros no vivan cerca, los afectos continúan: los hijos visitan a la madre, preguntan por los hermanos, colaboran en la casa. Esta cohesión afectiva los conjunta, a pesar de la distancia, tal cual lo sugiere Bourdieu cuando afirma: “La familia es en efecto fruto de una auténtica labor de institución (...) orientada a instituir duraderamente en cada uno de los miembros de la unidad instituida unos sentimientos adecuados para garantizar la integración que es la condición de la existencia y de la persistencia de esta unidad”¹³⁴. En otras

¹³² BARG, Liliana. Familia, un campo de relaciones. En: *Revista de debate público*. Reflexión de trabajo social. Año 2. Núm. 3. 2012, p. 173.

¹³³ TORRES. Op. Cit. P. 44.

¹³⁴ BOURDIEU, Pierre. *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Op. Cit., p. 131.

palabras, la suma de los individuos, base en la definición de los actores colectivos, puede entenderse de dos maneras: en primer lugar, como la conglomeración de sujetos que habitan bajo un mismo techo y persiguen los mismos fines; en segundo lugar, como la suma de miembros que, a pesar de vivir separados, están unidos por lazos afectivos que permiten la consecución de metas similares. En este mismo sentido, se comprende la transitoriedad identitaria: existen procesos de graduación de la identidad, pero se reconoce, a pesar de las variaciones, la esencia del actor colectivo; se corrobora la teoría ricoeuriana de que el *idem* opaca al *ipse*: “Esta sedimentación [se refiere a la fuerza de la costumbre] confiere al carácter la especie de permanencia en el tiempo que yo interpreto aquí como recubrimiento del *ipse* por el *idem*”¹³⁵.

Y un tercer momento de la familia Roa, que conlleva una transformación más trascendente, deviene del instante en que Gaitán niega la ayuda de trabajo a Juan Roa Sierra. Este actor varía pasional e ideológicamente, y esta transición personal influye en la performance de la familia como actor colectivo. No puede hablarse de mutación porque indicaría un cambio total en los integrantes de este grupo humano: “(...) podrían caracterizarse como mutación los casos de “conversión” en los que una persona adquiere la convicción (...) de haber cambiado profundamente, de haber experimentado una verdadera ruptura en su vida, en fin, de haberse despojado del “hombre viejo” para nacer a una nueva identidad”¹³⁶. No se presenta un cambio de este estilo en los actores de la familia, pero la variación identitaria de Juan rompe, hasta cierto punto, la unificación del actor colectivo: Juan, por ejemplo, ya no persigue, como los demás familiares, los mismos propósitos políticos y religiosos. Se hace evidente, incluso, una ruptura afectiva: los hermanos reclaman por su comportamiento, critican el hecho de ser mantenido por doña Encarnación, difieren en su postura política, etc. El actor colectivo entra en crisis por causa de uno de sus miembros. ¿Pero, hasta qué punto, los demás actores no configuran una colectividad? ¿No hay, acaso, otros elementos que sigan compartiendo todos los miembros, a pesar de los cambios de Juan Roa Sierra? La única manera para responder a estas cuestiones, que giran en torno a los fines de este trabajo, radica en el análisis de las permanencias y variaciones de cada

¹³⁵ RICOEUR, Paul. *Sí mismo como otro*. Op Cit. p. 116.

¹³⁶ GIMÉNEZ, Gilberto. *Paradigmas de identidad*. Op. Cit. p. 44-45.

uno de los actores de la familia Roa, y en cómo unas se equiparan con otras. Las páginas siguientes tienen como propósito ofrecer una posible solución a estas preguntas; el estudio de los actores colectivos necesitaría, por tanto, un método de comparación-contraste entre los sujetos que conforman la colectividad; no por nada el segundo capítulo centró su atención en la configuración identitaria de los actores individuales.

3.3. ACTORES Y SUBACTORES COLECTIVOS

Luego del análisis de los hermanos Roa presentado en el segundo capítulo, puede surgir la pregunta de si estos, por sí solos, no configuran un actor colectivo dentro del núcleo familiar. Ellos persiguen intereses similares, actúan de forma semejante y piensan sobre Juan las mismas cosas; estos rasgos los caracterizarían como subactores dentro de actores colectivos mayores: “(...) la identidad colectiva define la capacidad de un grupo o de un colectivo para la acción autónoma, así como su diferenciación de otros grupos y colectivos”¹³⁷. Algo parecido ocurre cuando Juan Roa Sierra decide matar a Gaitán; se ha dicho que, por esta razón, el actor colectivo al cual pertenece entraría en crisis. No obstante, el hecho de que los demás miembros de la familia continúen bajo las mismas prácticas ideológicas abre la posibilidad de pensar, en este sentido, en un actor colectivo dentro de otro actor colectivo. Esto no indicaría, por supuesto, que si no se unifican en este ámbito, entonces, la denominación de actor colectivo dejaría de pertenecer al grupo familiar. Es preciso tener presente que los miembros de la familia Roa estarán regidos, en todo momento, por unas prácticas, comportamientos y pasiones congruentes que los configuran como el actor colectivo que conforman; alguna divergencia en su identidad colectiva podría forjar subgrupos dentro del grupo familiar, pero nunca habrá una exclusión total: aparte de lo onomástico, los lazos familiares los unen, ya sea axiológica, ideológica o pasionalmente en cualquier momento de la narración. Así las cosas, la familia Roa es, independientemente de la dimensión identitaria, un actor colectivo, pero en ocasiones solo algunos de sus miembros cumplen con la unificación actorial; en esos momentos, la familia se bifurca y surgen los

¹³⁷ GIMÉNEZ, Gilberto. Cultura, identidad y memoria. Op. Cit. p. 18.

subactores colectivos, que, valga la aclaración, son diferentes a las individualizaciones actoriales: estas se caracterizarían por prácticas de un solo actor divergentes a las de una comunidad; aquellos serían dos o más actores, pertenecientes a un grupo mayor, que actúan, piensan o sienten diferente a la colectividad total.

Teniendo en cuenta lo anterior, los mismos parámetros establecidos para los actores colectivos caracterizarían a los subactores. Gilberto Giménez, citando a Melucci, expone tres características de la identidad colectiva. En primer lugar, “la identidad colectiva implica, en primer término, una definición común y compartida de las orientaciones de la acción del grupo en cuestión, es decir, los fines, los medios y el campo de la acción”¹³⁸. En esta cita se hace referencia a la performance compartida por los miembros del grupo familiar, los cuales ejecutan una acción con un fin particular, a través de un medio y en un campo determinado. Los hermanos Roa, por ejemplo, cumplen con estos rasgos, y, por ende, son actores colectivos dentro del grupo familiar. En segundo lugar, “implica vivir esa definición compartida no simplemente como una cuestión cognitiva, sino como valor o, mejor, como “modelo cultural” susceptible de adhesión colectiva, para lo cual se le incorpora a un conjunto determinado de rituales, prácticas y artefactos culturales”¹³⁹. Se evidencia claramente no solo la suma de individuos, sino la unificación tras un mismo fin, enmarcados dentro de unas prácticas culturales específicas. Magdalena, la hija de Juan, aunque no se comunica, se adhiere a un modelo cultural actualizado en su familia; su identidad, depende, en últimas del entorno social en el que crece y que configura, de cierta manera, el modelo cultural de la Colombia novelada de los años cuarenta. ¿Pero sucede lo mismo con Roa, cuando decide asesinar al caudillo? Este actor se adhiere a las prácticas de un grupo cuya actualización ideológica es opuesta a la de los miembros de su familia; cuando decide matar a Gaitán, asume, sin darse cuenta, las prácticas del actor colectivo que busca la muerte del candidato presidencial, y no de otra forma lo interpretaron los secuaces del Mandamás. Por último, la identidad colectiva “Implica (...) construirse una historia y una memoria que confieran cierta estabilidad a la autodefinición identitaria”¹⁴⁰. Aparte de la

¹³⁸ *Ibíd.*, p. 17.

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 17.

¹⁴⁰ *Ibíd.*, p. 17.

unificación aparece la estabilidad: los actores individuales pueden permanecer estables ante alguna situación o dimensión identitaria como es el caso de todos los miembros de la familia Roa, exceptuando a Juan, con respecto a la inclinación político-religiosa. Cuando la estabilidad solo se hace evidente en algunos miembros, estos serán considerados como actores colectivos dentro de una colectividad mayúscula con la cual comparten muchas de sus características.

En adelante, se comprenderá que los subactores son, en últimas, actores colectivos dentro de una colectividad mayor, de la misma manera que la familia Roa es un subactor colectivo de la sociedad colombiana de mediados del siglo XX, según se narra en la novela.

3.4. PERMANENCIAS Y VARIACIONES EN LOS ACTORES DE LA FAMILIA ROA: TRAS LA CONFIGURACIÓN IDENTITARIA DE LA FAMILIA COMO ACTOR COLECTIVO

En este apartado, más que retomar la identidad de los actores individuales, se busca sistematizar el análisis realizado en el segundo capítulo de este trabajo. A continuación, se presentan las permanencias (*idem*) y variaciones (*ipse*) de los actores de la familia Roa, en las dos dimensiones de la identidad estudiadas hasta el momento. Para Paul Ricoeur, el *Idem* y el *ipse* son: “Las dos principales categorías empleadas para dar cuenta de la identidad y del sí mismo (...), las cuales entran en juego constante de interrelación entre lo fijo y lo móvil que da lugar a la construcción de la identidad”¹⁴¹. El *idem* de los actores individuales determina, de esta manera, las acciones, pensamientos, ideologías, pasiones y relaciones sociales fijos de la familia Roa. Es decir: el *idem* define la identidad de cada individuo y, a la vez, las permanencias identitarias de la colectividad. El *ipse*, por una parte, da cuenta de la identidad particular de cada miembro del grupo social, y por otra, determina las variaciones que, a causa de estas divergencias, ocurren en el discurrir performativo y

¹⁴¹ GONZÁLEZ, María y RIVARA, Greta. Trad. y pról. En: Ricoeur, Paul. Identidad narrativa. [En línea]. [28 de agosto de 2014]. Disponible en: <http://textosontologia.files.wordpress.com/2012/09/identidad-narrativa-paul-ricoeur.pdf>. P, 339.

axiológico del actor colectivo. Es por esto que la permanencia y la variación configuran identitariamente a los sujetos individuales y, entre este *idem* y este *ipse*, se construye la identidad colectiva.

Es posible que, partiendo de lo anterior (de la importancia del estudio identitario de los actores colectivos), Ricoeur haya tenido presente, para el estudio de la identidad, tanto a los individuos como a las comunidades: “Decir la identidad de un individuo o de una comunidad es responder a la pregunta: ¿quién ha hecho esta acción?, ¿quién es su agente, su autor?”¹⁴². Si se hace referencia con el pronombre *quién* a un sujeto o a un grupo, la propuesta ricoeuriana, desde la perspectiva adoptada en este trabajo, determina que las comunidades pueden actuar como sujetos individuales, aunque estén compuestas por varios miembros. En otras palabras, la respuesta a la pregunta que hace el filósofo francés puede indicar un solo sujeto o una comunidad actuante, independientemente del número de integrantes que la conformen; por ejemplo, a la pregunta *¿Quién ganó el partido de fútbol?*, cuya respuesta determinaría el actor colectivo que ganó la contienda, podría responderse: *el equipo X o el equipo Y*. ¿Puede cuestionarse de la misma manera la performance de la familia Roa? ¿Todos los actores persiguen, por tanto, los mismos fines?

Las respuestas a estas preguntas podrían ampliar la noción de comunidad de la cita de Ricoeur, interpretada, desde el punto de vista adoptado en este trabajo, como *actor colectivo*. Como los futbolistas del ejemplo anterior que poseen identidades particulares y se unen tras un mismo fin en una acción particular, y forjan, entre todos, un actor colectivo, así mismo, los miembros de la familia Roa poseen su propia identidad, pero, en medio de una performance, de una postura ideológica, de un comportamiento pasional, de unas relaciones sociales compartidas, forjan un solo actor colectivo, cuyos miembros persiguen la misma meta. Del mismo modo en que los jugadores se hallan en un solo espacio, propósito y tiempo para llevar a cabo la contienda futbolística, así la familia Roa se halla en ámbitos fijos que la configuran como actor colectivo; Roberto Esposito afirma a este respecto: “(...) es común lo que une en una única identidad a la propiedad —étnica, territorial, espiritual—

¹⁴² RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración III*. México: Siglo XXI Editores, 1999, p. 998.

de cada uno de sus miembros”¹⁴³. Para determinar los niveles de convergencia de los miembros de la familia Roa (la comunión), se propone la sistematización del estudio identitario realizado en el segundo capítulo. El siguiente cuadro presenta los rasgos compartidos por los actores de la familia Roa en el nivel socio-ideológico:

Tabla 7 Permanencias y variaciones en la dimensión socio-ideológica

Características paradigmáticas compartidas por los miembros de la familia Roa	Idem (permanencias de los miembros familiares)	Ipse (variaciones de los miembros familiares)
Juan Roa Sierra	Relación sanguínea: familia Roa Sierra. Cronotopo: Bogotá, años cuarenta. Hijo de familia católica. Gaitanista. Grupos fuera del endogrupo familiar: amigos, colectividades potenciales (gente del Mandamás). Forma una familia aparte. Tiene altercados con sus familiares. En gran parte de su vida: católico y gaitanista. Apoya a Gaitán e incluso hace proelitismo. La actualización ideológica deviene de la familia.	Practicante de rosacruzismo. Opositor de Jorge Eliécer Gaitán. Planea asesinar al caudillo liberal. Luego, se arrepiente. Desempleado. Perezoso. Soñador. Buscador de tesoros. Pone su fe en un anillo con forma de calavera. Cree en la reencarnación; luego deja de creer. No apoya a su madre económicamente. Después del altercado con Gaitán, Juan Roa Sierra se opone al caudillo y planifica la manera de asesinarlo. Deja el cristianismo y opta por el rosacruzismo.
Doña Encarnación	Relación sanguínea: familia Sierra y madre de los Roa. Cronotopo: Bogotá, años cuarenta. Católica. Gaitanista. Grupos fuera del endogrupo familiar: vecinos, inquilinos. Tiene altercados con sus familiares. Católica y gaitanista. Sueña con ver a Gaitán en la presidencia. No comprende los asuntos políticos del país, pero sabe que la solución a los problemas está en el caudillo liberal. Pone su fe en la Virgen, ora todas las mañanas y asiste frecuentemente a misa.	Se desconoce su familia ascendente. Busca apoyo en la astrología, a pesar de ser católica. Se preocupa por sus hijos; en especial, por Juan. Discute con don Luchito, el señor de la tienda, por el precio excesivo en los alimentos. Se deja manipular por sus hijos. Con miedo a que Juan se enloquezca (como ocurrió con su hijo Gabriel), visita al astrólogo Umland Gert con el fin de que lo ayude a salir del estado de locura en que, según ella, se halla el hijo menor. En el ámbito político, se deja manipular, en ocasiones, por las valoraciones ideológicas de sus hijos.
María de Jesús Forero	Relación sanguínea: familia Forero, madre de Magdalena Roa. Cronotopo: Bogotá, años cuarenta. Católica. Gaitanista. Grupos fuera del endogrupo familiar: la familia Salamanca. Otras relaciones: el tendero, la inquilina. Forma una familia con Juan. Tiene altercados con sus familiares. Católica y gaitanista. Indaga sobre la situa-	Madre de tres hijos: Magdalena, de Juan, y Jorge y Sebastián, de Salamanca. Queda embarazada a los catorce años. Para la gente, es una mujer infiel. Pobre. Debe trabajar como mesera y poner en arriendo la pieza de sus hijos, para ayudarse económicamente. Es ruda y frágil. María se presenta como una mujer no

¹⁴³ EXPOSITO, Roberto. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003, p. 25.

Características paradigmáticas compartidas por los miembros de la familia Roa	Idem (permanencia de los miembros familiares)	Ipse (variaciones de los miembros familiares)
	ción política del país. Valora con extrañeza que las noticias sobre los problemas sociales se suspendan en la radio para poner una canción.	supeditada. Sus acciones la definen ideológicamente: no se subordina a Juan. En lo religioso y político no existen variaciones.
Los hermanos Roa	Relación sanguínea: Familia Roa Sierra. Cronotopo: Bogotá, años cuarenta. Hijos de padres católicos. Gaitanistas. Grupos fuera del endogrupo familiar: sus relaciones laborales, sus familias. Formaron familia aparte. Tienen altercados con sus familiares. Católicos y gaitanistas. Tienen una perspectiva general sobre lo que acontece en el país, responsabilizan al partido Conservador de los problemas que ocurren y ven la salida en Gaitán.	Trabajadores. Apoyan económicamente a su madre. Algunos sufren de locura; otros mueren prematuramente. Son, por lo general, personajes sin variaciones en el nivel sociocultural o ideológico. No hay variación ideológica. Solo puede hacerse alusión a la oposición que mantienen contra Juan, después de la catástrofe principal de la novela.

La tabla anterior permite comprender a la familia Roa como un actor colectivo dentro de un marco axiológico definido: la sociedad colombiana de mediados del siglo XX. Si como actor colectivo es partícipe de las ideas gaitanistas, no es por una razón diferente a la actualización que hace del sistema de valores que rige a la cultura colombiana de ese entonces y bajo el cual sus miembros forman relaciones sociales: “Consideraremos a la cultura como un sistema de creencias, valores, normas, símbolos y prácticas colectivas aprendidas y compartidas por los miembros de una colectividad, que constituyen el marco de sus relaciones sociales”¹⁴⁴. Si este grupo social es gaitanista, existen otros que no lo son. La axiología es, en este sentido, el paradigma en el que convergen, generalmente, todas las prácticas que hacen posible la comprensión identitaria de una cultura. Hay gaitanistas y hay conservadores. La sociedad representada en la novela está regida por estos dos movimientos políticos, propios de la época en que se desarrolla. La familia Roa, como actor colectivo, no puede huir de los regímenes de creencias en los cuales está inmersa.

¹⁴⁴ MERCADO, Asael y HERNÁNDEZ, Alejandrina. Op. Cit. p. 241.

Así mismo, esta colectividad practica la religión católica; de haber pertenecido, verbigracia, a una sociedad asiática, las inclinaciones religiosas y políticas habrían sido diferentes, y los comportamientos, actitudes, pensamientos y pasiones habrían variado no solo en la familia, sino también en el ser y hacer de los sujetos que la componen. La cultura, marca, de este modo, la praxis del sujeto y del actor colectivo; se convierte en una telaraña de significados creada por ellos mismos y de la cual no pueden escapar: “(...) la cultura —afirma Gilberto Giménez basado en Weber— se presenta como una “telaraña de significados” que nosotros mismos hemos tejido a nuestro alrededor y dentro de la cual quedamos ineluctablemente atrapados”¹⁴⁵. Todos son católicos. Esto determina las prácticas religiosas de los años cuarenta en Colombia, según lo narrado en la novela. No solo comparten un marco axiológico desde lo político, sino también desde las actuaciones religiosas. Estos sistemas de valores que caracterizan a la cultura colombiana de los años cuarenta del siglo XX son los encargados de regir los comportamientos socioculturales de la familia Roa: habita en la Colombia bipartidista, sanguinaria y católica, y actúa, como colectividad, bajo estas prácticas político-sociales. Añadido a lo anterior, el régimen espiritual de creencias abre sus puertas a otras prácticas religiosas minoritarias, entre las que se halla el rosacruzismo. Estas inclinaciones, ya sean políticas o espirituales, definen culturalmente a los colombianos del cronotopo enunciado.

Todos los actores individuales comparten un lazo familiar que los hace partícipes del endogrupo. María, la mujer de Juan, es el único actor que no posee ni la sangre ni el apellido Roa, pero, no obstante, engendra a Magdalena, quien sí comparte el lazo sanguíneo de la familia. Lo mismo habría podido hacerse con las mujeres de los hermanos de Juan si *El crimen del siglo* hubiese ofrecido la suficiente información. A propósito de estas referencias, todos los hijos de doña Encarnación forman una familia aparte, de la cual nacen más descendientes, que también pudieron haber sido objeto de análisis, si el discurso lo hubiera permitido.

Los altercados son frecuentes en todos los miembros de la familia Roa. Las relaciones endogrupales se tornan conflictivas y, por ende, la familia, en su unificación, se configura

¹⁴⁵ GIMÉNEZ, Gilberto. La cultura como identidad y la identidad como cultura. Op. Cit. p. 2.

como grupo inestable: una colectividad que, dentro de sí misma, enfrenta a unos sujetos con otros. Como se evidencia, este factor no puede omitirse en el análisis identitario de la familia Roa, de la misma manera como no se puede prescindir de las relaciones exogrupales que cada miembro forja por su parte y que, al fin y al cabo, constituyen la identidad social, exogrupal, de todo el colectivo: “(...) la identidad solo existe en y para los sujetos, en y para los actores sociales; y que su lugar propio es la relación social, es decir, la relación entre los grupos sociales. Por lo tanto, no existe identidad en sí ni para sí, sino solo en relación con ‘alter’”¹⁴⁶. La familia no puede configurarse identitariamente sin un “alter”; no solo en las relaciones que forjan los miembros del endogrupo, sino también en los contactos sociales que se forjan fuera del ámbito familiar. Las relaciones con los vecinos, con los amigos, con los inquilinos, etc., muestran otra cara de la identidad familiar: doña Encarnación sufre los abusos de los acaparadores, María deja de recibir el apoyo monetario de Salamanca, Juan es víctima de los que ejecutan el plan de muerte de Gaitán: la familia Roa, en relación con otros grupos sociales, adopta el rol temático de víctima.

Como ya se ha expuesto, para que un actor sea considerado colectivo es indispensable que cumpla, al menos, las siguientes condiciones: primero, la suma de los individuos que conforman la colectividad y, segundo, la compaginación de estos sujetos, ya sea tras los mismos fines o en la unificación de rasgos compartidos. Así las cosas, la familia Roa es conflictiva, gaitanista y católica, y se configura como víctima en las relaciones exogrupales. Cuando alguno de los sujetos actúa o piensa en relación con estos rasgos compartidos está representando no solo un marco axiológico cultural, sino también una praxis familiar que está imbricada en su ser y hacer como sujeto individual y perteneciente a una colectividad. En otras palabras, el sujeto actuante posee una identidad particular, estable y colectiva que lo hace ser él mismo a lo largo de la narración. En este sentido, “lo que nos distingue es la cultura que compartimos con los demás a través de nuestras pertenencias sociales, y el conjunto de rasgos culturales particularizantes que nos definen como individuos únicos, singulares e irrepetibles”¹⁴⁷.

¹⁴⁶ GIMÉNEZ, Gilberto. Paradigmas de identidad. Op. Cit. p. 38-39.

¹⁴⁷ GIMÉNEZ, Cultura, identidad y memoria. Op. Cit. p. 11.

En la dimensión socio-ideológica se revelan otros rasgos comunes que configuran la identidad de un sujeto colectivo. Es más, la ideología, desde el punto de vista de Greimas y Courtés, puede caracterizar tanto al sujeto individual como al colectivo: “Al verterse en el modelo ideológico se actualizan y son tomadas a su cargo por un sujeto individual o colectivo que es un sujeto modalizado por el querer-ser y subsecuentemente por el querer-hacer”¹⁴⁸. Así, la actualización del paradigma puede recaer sobre un individuo o sobre un grupo.

Se hace nuevamente la precisión de que la ideología es, desde el punto de vista semiótico, la actualización de los sistemas de valores que rigen a una cultura. Esta actualización, como se expuso líneas arriba, puede ser individual o colectiva. No obstante, aunque un sujeto actualice o varíe su ideología, siempre habrá otros actores que compartan y persigan los mismos fines: “El emisor del discurso ideológico, aunque sea un individuo el que lo formule, es la colectividad”¹⁴⁹. Juan Roa Sierra, por ejemplo, deja de ser gaitanista y pasa al bando de la oposición. Esta variación, en el endogrupo, es individual, pero en un marco social englobante, termina siendo colectiva: Juan deja de pertenecer ideológicamente a un grupo para ser partícipe de otro con posturas ideológicas divergentes. Así las cosas, la ideología siempre será colectiva: “Se enfatizará que las ideologías son construidas, utilizadas y cambiadas por los actores sociales como miembros de un grupo, en prácticas sociales específicas y, frecuentemente, discursivas. No son constructos individuales, idealistas, sino constructos sociales compartidos por un grupo”¹⁵⁰.

Los integrantes de la familia Roa comparten prácticas religiosas y políticas a lo largo de la novela. Estas convergencias configuran al grupo como un actor colectivo caracterizado por una praxis particular. Los miembros van tras los mismos fines políticos: la justicia social, la paz en los campos, el fin de la guerra bipartidista, la interrupción del derramamiento de sangre. Es un grupo social bien definido que actúa bajo esta concepción ideológica: sus discursos, sus performances, están mediados por sus creencias. Así, se comprenden las alusiones positivas de los actores en torno a Gaitán: “Y yo, y este, y aquel, dijo, señalando con

¹⁴⁸ GREIMAS y COURTÉS, Op. Cit. p. 213.

¹⁴⁹ REBOUL, Olivier. Op. Cit. p. 83.

¹⁵⁰ VAN DIJK, Teun A. Op. Cit. p. 23.

el mentón a los hombres que pasaban por la acera. En este país todos soñamos con Gaitán, añadió, y se alejó sonriendo de la casa”¹⁵¹. En este mismo sentido, se interpreta la aseveración de Reboul referente a que el campo ideológico va determinado por un fin potestivo: “Una ideología, en efecto, no es una convicción individual, sino una creencia colectiva al servicio de un poder”¹⁵².

Este poder sería político o religioso, desde la propuesta de análisis aquí planteada. El poder político se evidencia narrativamente en las constantes oposiciones partidarias de los sujetos actuantes. Así, el grupo del Mandamás, por ejemplo, actúa bajo la creencia de que tras la muerte de Gaitán quedará la vía libre para el partido opositor. Por su parte, la familia Roa cree que con Gaitán en la presidencia, es decir, en el poder (que representa, a la vez, la potestad de la ideología familiar) se finiquita la injusticia. Esta perspectiva ideológica relacionada con el poder reafirma la siguiente tesis expuesta y criticada por Van Dijk: “(...) las ideologías expresan u ocultan nuestra posición social o política, nuestra perspectiva o nuestros intereses: pocos de nosotros (...) describimos nuestro propio sistema de creencias o convicciones como “ideología”. Por el contrario, lo nuestro es la Verdad, lo de ellos es Ideología”¹⁵³. Desde este punto de vista, la ideología posee una valoración negativa, contraria a una aparente verdad del grupo que se opone. Así, uno de los grupos configura al otro como una colectividad que no se emparenta con la verdad, y viceversa. Lo mismo ocurre en el ámbito religioso: si la familia Roa practica el catolicismo se debe al menos a dos razones: 1) el marco axiológico al cual pertenecen y a partir del cual actualizan la ideología, y 2) a la verdad, que, por ende, los actores del grupo creen poseer dentro de esta praxis cultural. Estos dos factores configuran, en esta esfera, el carácter potestivo de la familia.

Analía Kornblit expone, basada en Barthes, un modelo para el estudio de la ideología familiar. Parte de la doble articulación del signo (significante y significado) para desentrañar lo denotativo y connotativo de la interacción de los miembros que componen el núcleo de una familia. La interacción, por sí misma y en su cotidianidad, termina configurando el

¹⁵¹ TORRES, p. 160.

¹⁵² REBOUL, Olivier. Op. Cit. p. 83.

¹⁵³ VAN DIJK, Teun. Op. Cit. p. 14.

estilo familiar, entendido, *grosso modo*, como el significante de la ideología, tal cual se expone en el modelo que sigue:

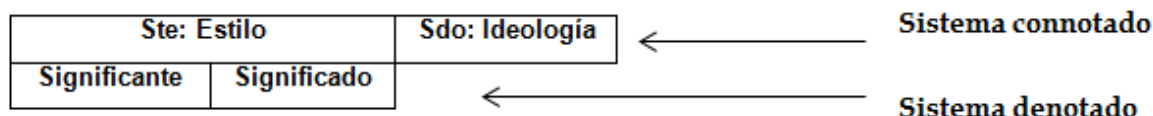


Figura tomada de Analía Kornblit, 1984, en *Semiótica de la relaciones familiares*.

El sistema denotado, es decir, el sistema observable, figurativizado, conforma el *estilo* de la familia: “Proponemos designar *estilo familiar* a ciertas regularidades observables en un sistema familiar en cuanto al modo de organización de sus respuestas frente a lo que denominaremos ‘situaciones de apertura’”¹⁵⁴. Estas situaciones aluden a la forma recurrente en que el grupo reacciona durante la interacción. El estilo familiar se comprende, entonces, a partir de isotopías en medio de procesos interactivos. Desde esta perspectiva, el descontento es el estado pasional compartido por los actores individuales de la familia Roa, que reaccionan de esta manera ante los hechos del mundo.

3.5. EL DESCONTENTO COMO ESTADO PASIONAL COMPARTIDO POR LOS MIEMBROS DE LA FAMILIA ROA

Si hay un estado pasional que caracterice el estilo de la familia a lo largo de la novela, no puede ser otro que el descontento, el cual, según Greimas, puede ser producido por la carencia objetual (insatisfacción) o la carencia fiduciaria (decepción)¹⁵⁵. Ante eventos similares, los personajes expresan su sentir de manera congruente, y configuran, así, una identidad pasional colectiva, hasta el punto de compartir incluso el mismo *objeto pasión*: la tranquilidad. Antes de presentar la tabla que sistematiza la información del segundo capítulo, se aclara, una vez más, que las pasiones se configuran en medio de relaciones sociales. Los actores descontentos logran este estado pasional debido a experiencias vividas con otros

¹⁵⁴ KORNBLIT, Analía. *Semiótica de las relaciones familiares*. Buenos Aires: Paidós, 1984, p. 55.

¹⁵⁵ GREIMAS (1989), Op. Cit. p. 266.

personajes; la situación también influye, pero siempre irá supeditada al contacto humano de los actores sociales. De esta manera, se comprende que cuando Greimas y Fontanille afirman que “La pasión del sujeto puede ser resultado de un hacer, ya sea del mismo sujeto —como en el “remordimiento”—, ya sea de otro sujeto —como en el “furor”—, y que también puede desembocar en un hacer, que los psiquiatras llaman ‘paso al acto’”¹⁵⁶, se refieren a que existen acciones *a priori* y *a posteriori* de la pasión que la causan y conllevan consecuencias, siempre dentro del marco de las relaciones intersubjetivas. De otro modo, ¿cómo un sujeto podría sentir rencor si no tuviera conocimiento del *otro*? ¿Cómo un actor podría sentirse descontento si no se relacionase con *otros*?

Tabla 8. Permanencias y variaciones de la dimensión pasional de la identidad

Los miembros de la familia Roa en la dimensión pasional de la identidad	Idem (permanencias de los miembros familiares)	Ipse (variaciones de los miembros familiares)
Juan Roa Sierra	Descontento: Insatisfacción y decepción. Respectivamente: no consecución del empleo como objeto de deseo y crisis de confianza de Juan hacia el caudillo liberal.	Se puede afirmar que la venganza va relaciona con la ira y el rencor del actor, en cuanto que Juan busca un equilibrio pasional con respecto del desplante de Gaitán. El rol patémico sería el de vengador.
Doña Encarnación	Descontento: Insatisfacción. No consecución de la estabilidad de Juan como objeto de deseo.	Como rol patémico, la anciana puede considerarse <i>maternalista</i> : trata de compartir los sueños del hijo menor, de apoyarlo en todo proyecto que emprenda, etc. Se diferencia de los demás actores porque es la única de la familia que considera la situación de Juan.
María de Jesús Forero	Descontento: insatisfacción y decepción. Respectivamente: no consecución del apoyo económico por parte de sus maridos y crisis de confianza de María hacia Juan.	Aunque, de cierta manera, los personajes de la familia Roa dependen de otros para lograr sus fines, María busca la forma de mantener por sí sola a sus hijos, en

¹⁵⁶ GREIMAS y FONTANILLE. Op. Cit. p. 48.

Los miembros de la familia Roa en la dimensión pasional de la identidad	Idem (permanencias de los miembros familiares)	Iipse (variaciones de los miembros familiares)
		vista de que ninguno de los exmaridos la apoya económicamente.
Los hermanos Roa	Descontento: Insatisfacción y decepción. Respectivamente: virtualización de Vicente del programa narrativo <i>enseñar a manejar a Juan</i> . No consecución del objeto de deseo de los hermanos: Gaitán en la presidencia. Crisis de confianza de los hermanos hacia Juan cuando este opta por ir contra el gaitanismo.	Como se evidencia, no todos los hermanos participan del estudio pasional propuesto. La narración no da los suficientes elementos para analizar pasionalmente a Gabriel o a Rafael. Vicente y Luis, por su parte, critican sobremanera el actuar de Juan, ya sea por su comportamiento personal o ideológico. Las relaciones con otros actores influyen en el ámbito pasional de estos sujetos: la madre de Vicente le pide el favor de enseñar a conducir a su hijo menor y, por otro lado, la ofensa y defensa de Gaitán ocasiona las desavenencias entre hermanos.

Existen ciertas características pasionales que comparten los actores de la familia Roa y que los *hacen-ser* como individuos y como colectividad. Todos, a excepción de Magdalena, persiguen un mismo fin pasional con mediaciones diferentes: la tranquilidad. Este es el *objeto pasión*, es decir, el fin último de un recorrido pasional de los sujetos. Juan busca la tranquilidad de la compensación de la ofensa; doña Encarnación sueña con ver estable a su hijo en todos los ámbitos y con que los acaparadores dejen de abusar con el precio de los alimentos; María espera que Juan cumpla como padre para vivir con menos preocupaciones; los hermanos apuestan por Gaitán en pro de un futuro mejor. Este fin compartido va mediado por pasiones que convergen, en algún punto, en el descontento, que, por las situaciones expuestas, subyace a unos comportamientos socioculturales que lo producen y lo comprenden como tal: “Las emociones se caracterizan en que sus contenidos no son naturales

sino determinados por los sistemas de creencias culturales y morales de una comunidad determinada”¹⁵⁷.

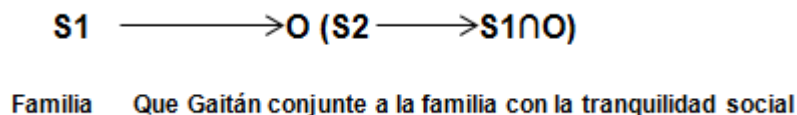
A partir de lo anterior, puede proponerse el siguiente dispositivo pasional, que es compartido por los actores de la familia Roa. Se evidencia la virtualización pasional en los programas narrativos que los sujetos emprenden; esta convergencia los caracteriza como colectividad:

Querer-ser/estar conjuntos a algo, Creer-ser/estar conjuntos a algo, No poder-ser/estar conjuntos a algo.

Ahora bien, puede decirse que el descontento se produce por dos razones: en primer lugar, por las relaciones sociales, es decir, por los contactos que los sujetos mantienen con actores del endogrupo y del exogrupo (mediados por prácticas axiológicas e ideológicas), y, en segundo lugar, por la virtualización de programas narrativos en los cuales participan otros actores. El descontento, por tanto, no se da a partir de la nada: se construye en las relaciones de unos sujetos con otros. ¿Puede plantearse una relación pasional de la familia, como actor colectivo, con otros grupos sociales o con ciertos hechos del mundo? Una pasión, según este cuestionamiento, iría relacionada con lo ideológico. No basta con decir que los integrantes de la familia Roa comparten un mismo fin; es necesario comprenderlos como actores que sienten los mismos afectos ante las mismas eventualidades: no cabría duda que la presidencia de Gaitán, como fin ideológico, es la base del compartimiento de pasiones humanas dentro de este grupo social. Todos, en la primera parte de la novela, buscan este objetivo: la tranquilidad social, la interrupción del derramamiento de sangre, la justicia. Y la *espera*, en este caso, es el primer nivel pasional que los caracteriza:

¹⁵⁷ ALSINA, Miquel Rodrigo. Sociosemiótica de las pasiones. En: *Semiótica y modernidad. Investigaciones semióticas V*. Universidad Autónoma de Barcelona, (Sin año) p. 227.

Figura 10 Objeto pasional de la familia Roa



Un sujeto S1 (la familia) se orienta a un objeto, cuyo fin es que un sujeto S2 (Gaitán) conjunte al sujeto S1 con el objeto de deseo (la tranquilidad social). La espera es uno de los niveles que preceden al descontento y se caracteriza por la dependencia a un sujeto S2: “(...) l’attente est aussi celle de la participation d’un autre sujet: je n’attends l’événement, en effet, que parce que je ne suis pas entièrement maître de sa réalisation, et parce qu’elle dépend de l’intervention d’un ou plusieurs autres sujets”¹⁵⁸. La familia, por lo tanto, espera que un sujeto, cuyas propuestas son compartidas ideológicamente, los conjunte con la justicia y la paz. La espera, como todos los estados pasionales, va ligada a lo ideológico.

En la primera parte de la novela, la familia Roa quiere estar conjunta a la tranquilidad social y cree que Gaitán puede aportar en tal propósito. No obstante, por razones externas (aunque no ajenas) a los intereses de este grupo social, no puede lograr, como actor colectivo, lo que se propone; el asesinato de Gaitán rompe las esperanzas de un futuro mejor, con la paradoja de que Juan Roa Sierra termina linchado por la turba del 9 de abril de 1948, acusado del asesinato del candidato político predilecto no solo de su familia, sino también de gran parte del pueblo colombiano. Aunque la novela no hace explícita la participación de los Roa en estos sucesos, bien puede decirse que la razón por la cual los colombianos actuaron de esta manera no es otra que la cólera producida por la insatisfacción que causa la virtualización de sus proyectos ideológicos y pasionales. El pueblo bogotano también, como actor colectivo, quiso estar conjunto, creyó en Gaitán para lograr este propósito, y no pudo finiquitarlo; surge, por tanto, la *reacción* airada del pueblo: “la cólera presupone una decepción violenta, pero también la inmediatez de la reacción del sujeto decepcionado”¹⁵⁹. De este modo, la familia Roa se entiende como actor colectivo, subyacente a una colectividad mayor: el pueblo colombiano enunciado en *El crimen del siglo*. La siguiente tabla tiene

¹⁵⁸ FONTANILLE, Jacques; DITCHE, Rallo y LOMBARDO, Patrizia. Op. Cit. p 64

¹⁵⁹ GREIMAS, A. J. *Del sentido II*. Op Cit. p. 279.

como fin presentar la congruencia de los actores de la familia Roa con respecto al estado pasional del descontento y de qué manera conforman un actor colectivo sintiente tras un mismo fin. Lo que diferencia a esta tabla de la anterior es que, mientras la expuesta arriba presenta las variaciones y permanencias de la familia Roa en cuanto a la pasión del descontento, la siguiente centra la atención únicamente en las permanencias pasionales relacionadas con el objeto de deseo ideológico compartido (la presidencia de Gaitán) y con el objeto pasional que de él deviene: la tranquilidad social.

Tabla 9. Virtualización de objetos pasionales y de deseo

Actores individuales	Actores colectivos	Orientación a (la espera)	Objeto de deseo	Objeto pasión	Virtualización
Juan Roa Sierra		→	Presidencia de Jorge Eliécer Gaitán	La tranquilidad social	El descontento, a diferencia de los demás actores, surge en Roa por el altercado con Gaitán y, a partir de ahí, hay virtualización de sus proyectos.
Doña Encarnación María de Jesús Forero Vicente Rafael Luis	Pueblo bogotano Familia Roa	→	Presidencia de Jorge Eliécer Gaitán	La tranquilidad social	Descontento por la no consecución del objeto de deseo y del objeto pasión

Así, pues, la familia Roa es un actor colectivo inmerso en unos sistemas de valores propios de la sociedad colombiana de los años cuarenta del siglo XX, según lo narrado en *El crimen del siglo*, de Miguel Torres. Sus prácticas, ideologías, pensamientos y sentimientos se relacionan con el marco axiológico al que pertenecen. En medio de este paradigma, la familia

actualiza su praxis humana e ideológica: opta por un partido político o práctica religiosa, en lugar de otros. En este orden de ideas, la familia se configura identitariamente por el nivel sociocultural al que pertenece y por la ideología por la cual opte. Así mismo, las pasiones, como se evidencia en párrafos precedentes, devienen de estas dimensiones identitarias; es más, se determina, a partir del análisis, que el descontento surge, de un lado, por las prácticas socioculturales, y de otro, por asuntos relacionados con las posturas ideológicas de los actores que componen este grupo social. Aunque no se hace *explícito* un reconocimiento como grupo por parte de los actores, las características aquí expuestas podrían determinar los rasgos comunes o caracteres de cuatro sujetos que actúan, actualizan valoraciones y sienten como colectividad.

4. CONCLUSIONES

La identidad de actores colectivos se configura a partir del estudio identitario de actores individuales. En el segundo capítulo se analizaron semióticamente las identidades de los miembros de la familia Roa, según lo narrado en la novela. Este estudio permitió dilucidar el *idem* y el *ipse* de cada personaje: aquello que permanecía y aquello que variaba según las circunstancias o devenires en los programas narrativos. Se halló que había recurrencias en el ámbito socio-ideológico y pasional; por tal motivo, se propuso un *idem colectivo* para la familia, como grupo social. Del mismo modo que un actor individual *permanece siendo el mismo* en la novela, así, un actor colectivo puede serlo también: las recurrencias de los actores individuales configuran la identidad de la familia Roa, que permanecería, por tanto, siendo la misma. Si bien las variaciones son importantes en el desarrollo identitario de un actor, también es importante reconocer que, a partir de ellas, quedan al descubierto, con más claridad, las permanencias. La familia Roa se configura como actor colectivo no solo por la suma de sus individuos, sino también por las particularidades que comparten todos los miembros y que la hacen ser esa colectividad y no otra.

No se evidencia *explícitamente* un autorreconocimiento de los actores de la familia Roa como parte de una colectividad. No obstante, los afectos de doña Encarnación hacia su hijo o de este hacia María y Magdalena permiten la configuración de cierta unidad afectiva dentro del grupo. Es esta la razón por la cual Juan Roa Sierra se modaliza por un *no-deber- no-hacer*, cuando los secuaces del Mandamás lo manipulan para que asesine a Gaitán intimidándolo con la muerte de los familiares: “Mucho cuidado con traicionarnos, le dijo. Sabemos que tiene mujer y una hija. Mire a ver si usted mismo les cava la fosa. Ante semejante

amenaza Roa no tuvo más remedio que admitir que sus verdugos lo tenían acorralado”¹⁶⁰. Este reconocimiento de pertenecer afectivamente a un grupo mayor va relacionado, por tanto, con la dimensión pasional de la identidad e implica al ámbito socio-ideológico, en cuanto que, luego de arrepentirse de asesinar a Gaitán (variación ideológica), Juan se ve obligado a hacerlo en pro del bienestar de su familia.

Los actores manipuladores reconocen, del mismo modo, el lazo afectivo de Roa hacia María y Magdalena. De esta manera, la configuración de la familia como *colectividad* es, aunque no explícita en todos los actores, sí posible a partir de algunas referencias discursivas del corpus estudiado. Según lo analizado, el autorreconocimiento del actor colectivo queda, más bien, implícito en el *saber* de los actores, de diferentes modos: en primer lugar, existe un *saber* de pertenencia al grupo. Por tal motivo, los hermanos visitan a doña Encarnación, Juan pide dinero a su madre, María solicita y reclama la ayuda de Juan, etc. (en este *saber* intervienen las pasiones). En segundo lugar, hay un lazo sanguíneo que los hace partícipes del mismo grupo, del cual heredan ideologías y formas de vida.

Para llegar a estas conclusiones, se partió de dos categorías de análisis: la dimensión socio-ideológica y la dimensión pasional de la identidad. La primera se refiere a las actualizaciones que los personajes hacen del marco axiológico al que pertenecen y de cómo dependen del “alter” para que se determine su identidad. La segunda va enfocada a las pasiones que se desencadenan durante los programas narrativos y en cómo definen, por una parte, la identidad transitoria, y, por otra, los objetos pasión que las caracterizan. Estas dos dimensiones son interdependientes: la pasión surge, así, en medio de relaciones sociales y de actualizaciones ideológicas. Por tal razón, la familia Roa se orienta ideológicamente hacia la presidencia de Gaitán, tras el objeto pasión de *la tranquilidad* social. En medio de este programa narrativo, se producen contiendas que se comprenden por desavenencias ideológicas y que causan lides pasionales, como las de los hermanos Roa.

La noción de *colectividad* había sido comprendida por Greimas, en *Semiótica del texto*, como la secuencia isotópica de sujetos individuales que hacen parte de una agrupación mayor, haciendo las veces de actores menores que configuran un actor englobante. En el presente

¹⁶⁰TORRES, Óp. Cit. p. 253.

trabajo se tuvo en cuenta, de algún modo, esta perspectiva, pero se puso en diálogo la caracterización individual que, según Greimas, tienen los actores duales: “Consideramos actores individuales no sólo a los actores provistos de una figura individuada, sino también a diferentes tipos de emparejamientos (mellizos, abuela y nieto, etc.)”¹⁶¹. En vista de que estos actores van emparejados y pueden ser partícipes de una colectividad mayor (como sucede en el *El crimen del siglo*, según el estudio aquí presentado), se propuso el concepto de *subactor colectivo* para determinar a estos pequeños grupos que pertenecen, socio-ideológica y pasionalmente, a otras colectividades.

El objetivo era claro: estudiar la identidad de la familia como *actor colectivo* en *El crimen del siglo*, de Miguel Torres. Y los resultados se ofrecen propositivos, aunque no definitivos. Para que un actor colectivo sea comprendido como tal debe contar con las características que identifican a un actor individual: el rol temático, el rol actancial y el rol patémico. Respectivamente, la familia Roa fue, por ejemplo, un actor *apoyador de Gaitán*, cumplía sintácticamente, en el PN, la función de *sujeto* y quedó *descontento* por la no consecución de sus propósitos ideológicos. La familia, actor compuesto por varios actores, cumple las funciones de cualquier actor individual. Esto da pie para denominarla *actor colectivo*.

A la pregunta sobre qué sucede si uno de los integrantes del grupo varía ideológicamente y termina haciendo parte del exogrupo, se dio respuesta de que no por ello se desdibuja esta noción de colectividad. Surge, al respecto, el concepto de *subactor colectivo*, que da cuenta de un grupo dentro de otro, cuando estas colectividades divergen en alguna particularidad, ya sea socio-ideológica o pasionalmente. Así las cosas, los hermanos Roa, doña Encarnación y María de Jesús Forero mantienen el apoyo a Gaitán, mientras Juan, tras el altercado con el caudillo, toma la decisión de asesinarlo. Se evidencia un fin ideológico por parte de tres integrantes de la familia Roa y una desavenencia del antisujeto Juan. No es que se desintegre por completo el actor colectivo; lo que ocurre es que, dentro de este actor, hay otro grupo que se particulariza de alguna forma. Juan, sujeto individual (perteneciente ahora al actor colectivo cuyo rol temático es *Asesino de Gaitán*), sigue haciendo parte de la familia Roa, pero ya no sigue los mismo fines de sus allegados.

¹⁶¹ GREIMAS, Semiótica del texto. Óp. Cit., p. 38-39.

Ante estas problemáticas del estudio identitario de los actores colectivos, el análisis llevó a la propuesta de algunos factores que determinan a la familia Roa como colectividad dentro de la novela. Estos constituyentes no pretenden ser exhaustivos ni definitorios; en otros corpus de análisis, los actores colectivos podrían ser caracterizados por componentes similares, diversos o complementarios.

Para que la familia Roa fuera considerada actor colectivo, se tuvo en cuenta que: 1) se compone de actores individuales que conforman, hasta cierto punto, una unidad de acción y pasión. Es decir, los actores colectivos son sujetos dentro de programas narrativos y están mediados por pasiones, que los hacen ser y hacer en dependencia de su relación con los demás actores. 2) A todos los actores individuales los unen rasgos similares y propósitos afines. La unidad performativa y pasional de los individuos conlleva objetos de valor hacia los cuales tienden los actores. 3) El actor colectivo sufre transformaciones, pero también se evidencian las permanencias que lo hacen-ser y reconocer como la misma familia Roa a lo largo del discurso, en las dos dimensiones identitarias: la socio-ideológica y la pasional. 4) Como ya se definió, es importante que cumpla un rol actancial, un rol temático y un rol patémico. 5) Por último, aunque lo sanguíneo no determine una acción en sí mismo, es importante porque, a partir de esta herencia familiar (y más cuando habitan una misma casa), devienen comportamientos y valoraciones dentro del marco axiológico en el que se crece (estilo familiar o social).

Es posible que las primeras cuatro características sirvan como base para el estudio identitario de otros actores inmersos en otros discursos. Pero no se puede obviar el último de los puntos porque quizá resulte de vital importancia: no todos los actores colectivos, en otros corpus, irán unidos por un lazo de sangre, pero sí estarán inmersos en formas de vida de grupos sociales que los determinan identitariamente. Estas axiologías permiten al actor colectivo, sea un equipo de fútbol, sea un partido político, sea una secta religiosa, actuar y sentir en función de los regímenes de creencias en los que se desenvuelven.

BIBLIOGRAFÍA

ADOLPHS, Ralph y Otros. Emoción y conocimiento. Barcelona: Tusquets Editores, S.A., 2002.

ALSINA, Miquel Rodrigo. Sociosemiótica de las pasiones. En: Semiótica y modernidad. Investigaciones semióticas V. Universidad Autónoma de Barcelona. [En línea]. [11 de marzo de 2015]. Disponible en: <http://ruc.udc.es/bitstream/2183/8645/1/CC081art18ocr.pdf>.

AYÚS REYES, Ramfis. El discurso de las pasiones o las pasiones del discurso: incursión al análisis de narrativas pasionales. En: Estudios sobre las culturas contemporáneas. Vol. VII. Núm. 14, Colima, diciembre de 2001.

BAJTÍN, Mijaíl. Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus Alfaguara, 1989.

BARG, Liliana. Familia, un campo de relaciones. En: Revista de debate público. Reflexión de trabajo social. Año 2. Núm. 3. 2012.

BARG, Liliana. Las tramas familiares en el campo de lo social. Buenos Aires: Espacio Editorial, 2009.

BARRET, Michèle y MCINTOSH, Mary. Familia vs. Sociedad. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1995.

BLANCO, Desiderio. Semiótica y ciencias humanas. En: Revista Letras, Vol. 77. Lima: Universidad de Lima, 2006.

BOURDIEU, Pierre. Razones prácticas sobre la teoría de la acción. Barcelona: Anagrama, 1997.

COURTÉS, Joseph. Análisis semiótico del discurso. Madrid: Editorial Gredos, 1997.

COURTÉS, Joseph. Análisis semiótico del discurso: Del enunciado a la enunciación. Madrid: Gredos, 1997.

CURCÓ, Carmen y EZCURDIA, Maite. Discurso, identidad y cultura: perspectivas filosóficas y discursivas. México: Universidad Autónoma de México, 2009.

EXPOSITO, Roberto. Communitas: origen y destino de la comunidad. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

FONTANILLE, J. Sémiotique et littérature. Limoges: Presses Universitaires de France, 1999.

FONTANILLE, Jacques. Semiótica del discurso. Trad. Óscar Quezada. Lima: Universidad de Lima, 2001.

FONTANILLE, Jacques; RALLO RITCHE, Elisabeth, y LOMBARDO, Patrizia. Dictionnaire de passions littéraires. París: EditionBelin, 2005.

GARCÍA CONTTO, Juan David. Manual de semiótica. Lima: Instituto de Investigación Científica Universidad de Lima. [En línea] (3 de octubre de 2013) Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/73294252/Manual-de-semiotica-Semiotica-narrativa-con-aplicaciones-de-analisis-en-comunicaciones>.

GIMÉNEZ, Gilberto. Cultura, identidad y memoria. Revista Frontera Norte, Vol. 21, Núm. 41, Enero-junio de 2009.

GIMÉNEZ, Gilberto. La cultura como identidad y la identidad como cultura. [En línea]. [17 de diciembre de 2014]. Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>.

GIMÉNEZ, Gilberto. Paradigmas de identidad. En: Sociología de la identidad. México: Universidad autónoma metropolitana, 2002.

GONZÁLEZ, María y RIVARA, Greta. Trad. y pról. En: Ricoeur, Paul. Identidad narrativa. [En línea]. [28 de agosto de 2014]. Disponible en: <http://textosontologia.files.wordpress.com/2012/09/identidad-narrativa-paul-ricoeur.pdf>.

GREIMAS, A. J. Del sentido II. Madrid: Editorial Gredos, 1989.

GREIMAS, A. J. y FONTANILLE, J. Semiótica de las pasiones. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2002.

GREIMAS, Algirdas, y COURTÉS, Joseph. Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid: Gredos, 1990.

GREIMAS, Algirdas, y COURTÉS, Joseph. Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Tomo II. Madrid: Gredos, 1991.

GREIMAS, Algirdas. Del sentido II. Madrid: Editorial GREDOS S.A., 1989.

GREIMAS, Algirdas Julien. Semántica estructural, 1966.

HAMON, Philippe. Texte et idéologie. Paris: PUF, 1984, pp. 5-41. Traducción: Emma Rodríguez y Elizabeth Lager; revisión: Eduardo Serrano Orejuela, p. 8.

HELLER, Agnes. Teoría de los sentimientos. México: Ediciones Fontamara, 1993.

HENAO RESTREPO, Darío. El crimen del siglo o la trama de la ficción como interpretación de la historia. En: Revista Poligramas. Núm. 28 (Julio-diciembre de 2007).

HIDALGO, Alberto (S.F.). La identidad cultural como factor de exclusión social. [En línea] (12 de septiembre de 2014): <http://revistadefilosofia.com/18-06.pdf>.

KORNBLIT, Analía. Semiótica de las relaciones familiares. Buenos Aires: Paidós, 1984.

LONDOÑO PALACIO, Olga Lucía; MALDONADO GRANADOS, Luis Facundo, y CALDERÓN VILLAFÁÑEZ, Licy Catalina. Guía para construir estados del arte. Bogotá: Iconk, 2014.

LOTMAN, Iuri. Acerca de la semiosfera. En: La semiosfera I. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

MERCADO, Asael y HERNÁNDEZ, Alejandrina. El proceso de construcción de la identidad colectiva. Convergencia: Revista de Ciencias Sociales. UAEM, núm. 53, mayo - agosto 2010.

MOLANO, Olga Lucía. Identidad cultural: un concepto que evoluciona. En: Revista Opera. Núm. 7, (mayo 2008).

MONSALVE FLÓREZ, Jhon Alexánder. Una discusión en la familia del asesino de Gaitán: estudio estético de una situación cotidiana. En: Revista Poligramas. Vol. 22 Núm. 49, (Julio-diciembre de 2014).

PERIS PICHASTOR, Rosana. Evolución conceptual de la identidad social. El retorno de los procesos emocionales. En: Revista REME Vol. 10 Núm. 26, (Dic., 2007).

REBOUL, Olivier. Lenguaje e ideología. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

RICOEUR, Paul. Sí mismo como otro. España: Siglo xxi editores S. A, 2003.

RICOEUR, Paul. Tiempo y narración III. México: Siglo XXI Editores, 1999.

RUIZ, Olga Lucía. Juan Roa como metáfora e ironía de la identidad colombiana, en El crimen del siglo, de Miguel Torres. En: Revista Poligramas. Núm. 36 (julio-diciembre de 2011).

STRAUSS, Anselm, y CORBIN, Juliet. Bases de la investigación cualitativa. Medellín: Universidad de Antioquia, 2002.

TORNERO, Angélica. El personaje literario: historia y borradura. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2011.

TORRES, Miguel. El crimen del siglo. Bogotá: Alfaguara, 2013.

VALENCIA SOLANILLA, César. La novela colombiana contemporánea en la modernidad literaria. En. Manual de Literatura Colombiana, Tomo II. Bogotá: Procultura, Planeta Colombiana, 1998.

VAN DIJK, Teun A. Ideología. Sevilla: Editorial Gedisa, 2006.

VELÁZQUEZ COSTA, Gabriela. El Ñanduti moderno. Revaloración e innovación con tejidos tradicionales. Buenos Aires, 2013. Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación.