

**El héroe novelesco en la balada de los bandoleros baladíes, viaje al interior de una  
gota de sangre y rebelión de los oficios inútiles de Daniel Ferreira**

**Mónica Patricia Muñoz Reyes**

**Trabajo de Grado para Optar al Título de Magíster en Filosofía**

**Director**

**Óscar Giovanni Flantrmsky Cárdenas**

**Master en Filosofía y Estudios Clásicos**

**Universidad Industrial de Santander**

**Facultad de Ciencias Humanas**

**Escuela de Filosofía**

**Maestría en Filosofía**

**Bucaramanga**

**2024**

**Tabla de Contenido**

	<b>Pág.</b>
Introducción .....	5
1. Literatura y Filosofía.....	9
2. La literatura y el héroe en Bajtín y Lukács .....	27
3. El héroe, la realidad y la risa en la balada de los bandoleros baladíes, viaje al interior de una gota de sangre y rebelión de los oficios inútiles de Daniel Ferreira .....	40
Conclusiones .....	55
Referencias Bibliográficas .....	58

## Resumen

**Título:** El héroe novelesco en la balada de los bandoleros baladés, viaje al interior de una gota de sangre y rebelión de los oficios inútiles de Daniel Ferreira<sup>1</sup>

**Autor:** Mónica Patricia Muñoz Reyes<sup>2</sup>

**Palabras Clave:** novela santandereana, violencia, literatura, filosofía, héroe novelesco.

### Descripción:

En el presente trabajo se expone, bajo autores tales como Aristóteles, Lukács y Bajtín, la relación que tiene la literatura y la filosofía; es de considerar que hay diversas formas de abordarlo a través del pensamiento en occidente. Aquí se tomará desde la vertiente crítica, que se enfrentan a los discursos homogeneizantes.

Para tal fin se ha llevado a cabo el análisis de textos bajo una propuesta dialógica con cada uno de ellos, y poniéndolos a dialogar entre sí, partiendo del hecho de que las bases teóricas para el análisis rodean la dialéctica materialista de Marx y los estudios sobre el lenguaje que tuvieron lugar en la segunda mitad del siglo XX. Así, y en consonancia con el estudio, se abordan al final obras de Daniel Ferreira, quien es un escritor de novelas que dan cuenta de la realidad colombiana, con todo lo que eso conlleva, además de demostrar esa relación, ya íntima en este punto, entre filosofía y literatura.

---

<sup>1</sup>\* Trabajo de Grado

<sup>2</sup>\*\* Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Maestría en Filosofía. Director: Óscar Giovanni Flantrmsky Cárdenas Máster en Filosofía y Estudios Clásicos.

### Abstract

**Title:** The novelistic hero in la balada de los bandoleros baladíes, viaje al interior de una gota de sangre y rebelión de los oficios inútiles by Daniel Ferreira<sup>3</sup>

**Author(s):** Mónica Patricia Muñoz Reyes <sup>4</sup>

**Key Words:** Santander novel, violence, literature, philosophy, novel hero.

### Description:

This work exposes the relationship between literature and philosophy under authors such as Aristotle, Lukács and Bajtín, the relationship between literature and philosophy; it is to consider that there are different ways of approaching it through the Occidental thought. It will be taken from the critical side, which face the homogenizing discourses.

For this purpose, the analysis of texts has been carried out under a dialogic proposal with each one, and putting them in dialogue with each other. Starting from the fact that the theoretical bases for the analysis surround Marx's materialist dialectics and the studies on language that took place in the second half of the 20th century. Thus, and in line with the study, works by Daniel Ferreira are approached at the end, who is a writer of novels that account for the Colombian reality with all that this entails, in addition to demonstrating that relationship, already intimate at this point, between philosophy and literature

---

<sup>3\*</sup> Degree Work

<sup>4\*\*</sup>Faculty: Human Sciences Department: Philosophy. Director: Óscar Giovanni Flantrmsky Cárdenas Master's Degree in Philosophy and Classical Studies.

## Introducción

En este trabajo se emprenderá un recorrido que dará cuenta de la relación entre filosofía y literatura. Un tema que tiene tantas maneras de ser abordado como filósofos ha habido en la historia, aun así, su abordaje en occidente guarda similitudes que permiten trazar una línea de pensamiento común o, por lo menos, ligado. El arte en general ocupa un lugar muy importante en la vida humana, sin embargo, y esto se verá a lo largo del texto, la literatura posee un lugar especial, porque el sujeto es precisamente sujeto *del* lenguaje.

Al trabajar con las palabras y la historia, tanto individual como social, la literatura acompaña y expresa características, que, al ser propias del humano, brinda la posibilidad de transformar y reconfigurar la realidad. Gilles Deleuze (1975) expone esto en su libro sobre Kafka, donde le concede a la literatura una fuerza de *desterritorialización*, justamente esa relación íntima con la literatura y su manera de abrir horizontes de posibilidad. Asimismo, el carácter propio de la literatura consiste en la vida que toma según su momento histórico, es por eso que su abordaje filosófico ha ido cambiando.

En los griegos, donde el pensamiento occidental tiene su cuna, apareció esta preocupación, al tiempo que la pregunta por el ser y todos los cuestionamientos acerca de la esencia. Dentro de los discursos que versan sobre lo verdadero, el bien, y la substancia, la literatura aparecía como un aspecto de la vida cotidiana, puesta del lado de la *doxa* (opinión), en contraste con la *episteme* (conocimiento, ciencia). Allí, entonces, se esperaba que la literatura, materializada en las historias épicas y las tragedias, estuviera al servicio de la razón, como se verá al comienzo del primer capítulo.

Luego, la literatura hace un recorrido muy similar por la filosofía moderna, donde ocupa un lugar en la estética, y sigue estando al servicio de la razón<sup>5</sup>. Sin embargo, entrado el siglo XX, empieza a tomar otros matices, pues la literatura no servirá ya a la razón, sino a la vida. En autores como Lukács ya se ve esta intención, quien, aun partiendo de los pensadores clásicos, y afirmando que si Aristóteles viviera en su tiempo, seguro escribiría sobre estética (Katta, Tellez y Diaz, 1969), toma la literatura, más específicamente la novela, para demostrar la responsabilidad que guarda esta con la realidad concreta del sujeto, lo que lleva de por medio un asunto ético y filosófico que cambia la mirada del asunto.

El pensador húngaro retoma a Hegel y a Marx para hablar de la novela, la cual, para él, es una expresión literaria que da cuenta de la realidad, pues afirma que, si el autor está lo suficientemente inmerso en su momento histórico, logrará expresarlo en su trabajo escrito. Siguiendo este mismo camino, se encuentra Bajtín, un pensador ruso que tuvo gran incidencia en la filosofía de la segunda mitad del siglo XX, pues le dio una gran importancia al lenguaje y sus modalidades históricas, afirmando que la palabra es bivocal, viva y social. Sus abordajes son también a propósito de la novela. No en vano escribe, con la firma de Volóshinov<sup>6</sup> (1977), que “cualquiera que sea el momento de la expresión-enunciado que se tome, siempre estará determinado por las condiciones reales de dicha enunciación, y ante todo por la situación social más próxima” (p. 101).

---

<sup>5</sup> Muchos filósofos de la modernidad leen literatura, pero esta ocupa apenas un papel secundario o nulo en sus planteamientos filosóficos.

<sup>6</sup> Esto se explicará con detalle más adelante.

En el segundo capítulo, se ahondará precisamente en el pensador ruso, en un principio con relación a Lukács, y se revisarán tanto sus acercamientos como sus distancias, ya que ambos abordajes otorgan elementos de suma importancia para este estudio. Ambos le dan un lugar muy importante a la novela, al héroe y al abordaje del autor respecto a su realidad. También la relacionan con el futuro, debido a que es la novela la que, al reconocer su estado imperfecto, da paso al movimiento, y de esa manera abre posibilidades y caminos al futuro, por lo cual toma, así, un papel ontológico, ético e incluso político de suma importancia.

El análisis no consiste solo en plantear la relación entre literatura y filosofía, como si se tuviese que hacer un gran esfuerzo por encontrarla, sino, sobre todo, en devolverle el estatuto elemental para el ser hablante, es decir, para el humano, ese animal que, desprovisto de toda naturaleza animal para sobrevivir frente a las otras especies, tuvo que proveerse de otra que le diera sustento. Así lo describe Dany-Robert Dufour (1999):

Era incapaz de habitar la primera naturaleza. Me fabriqué entonces una segunda, plena de sonidos, de relatos, de gramáticas, de representaciones, de conocimientos, de prótesis, de herramientas y de objetos dispuestos en una capa perecedera, pero constantemente renovada, colocada sobre la primera naturaleza. (p. 70)

Esto implica una variedad de consecuencias, como que esa segunda naturaleza hay que moldearla, fabricarla, escribirla. Por eso la importancia de Marx, para quien el mundo no se le entrega *a priori* al ser humano, sino que viene a transformarlo para poder habitarlo. Eso no solo consiste en hacer muebles, o casas, sino también en crear una historia, un relato, un mito; eso implica, asimismo, que el pensamiento no es simplemente la razón con la cual venimos dotados por *naturaleza*, o a la cual hay que aspirar siempre a alcanzar, como un llamado *innato*, sino que

el pensamiento, el entramado de sentido, es aquél que nos sostiene en la segunda naturaleza, y en el cual estamos exhortados a crear, modificar, poetizar.

Las implicaciones éticas están, así, anudadas íntimamente con la ontología misma del sujeto. Por eso se habla, en el presente trabajo, de alienación, reificación y crítica. Hay discursos homogeneizantes, estáticos, totalizantes; los autores aquí abordados le hacen frente, señalando que la consecuencia de estos discursos, al desconocer el movimiento propio de la historia y del sujeto, es la precarización de la vida humana, que representa para ellos el mundo moderno. Asimismo, sostienen que hay discursos, en Bajtín (2005) géneros discursivos, que no niegan el movimiento, sino que lo acompañan, lo rodean, lo humanizan; entre estos se encuentra la novela. Por eso, el último capítulo está dedicado a abordar, de distintas maneras, este sentido ontológico que envuelve la literatura en la vida del ser humano.

Al finalizar, se hace el abordaje de lo que se ha dado en llamar *Pentalogía (infame) de Colombia*, tres obras de Daniel Ferreira, autor colombiano oriundo de Santander, departamento de Colombia, como varios otros, azotados por la violencia del siglo XX. Estas novelas consiguen realizar una síntesis de lo expuesto en esta tesis, con ejemplos fehacientes de que no se trata de la relación que pueda o no tener la filosofía y la literatura, sino del papel de ambas en la existencia humana, y en cómo la novela tiene ese acercamiento con la realidad, que conlleva implicaciones ontológicas, políticas, filosóficas y éticas. Por ello, escribe Nietzsche (2006) que “el arte tiene más valor que la verdad” (p. 697)



## 1. Literatura y Filosofía

La relación de los distintos campos del saber se cuestiona, pone en duda y reafirma como manía de un momento histórico que en principio ha luchado por separarlos, pues preguntarse por la relación que tiene, por ejemplo, la filosofía y la literatura, es una pregunta que en los presocráticos no se visualizaba aún y que para la actualidad va perdiendo de nuevo el sentido. Si bien es una aventura larga la que se emprende al querer hablar de la forma como se ha tratado el tema a lo largo de la filosofía, se intentará plantear dos formas de abordar tal relación: una negativa y otra positiva.

Para lograr este objetivo, se expondrá el contraste que ya se encuentra en el pensamiento clásico, entre Platón y Aristóteles, donde la discusión alrededor de la relación entre filosofía y arte toma un papel fundamental en ambos corpus filosóficos. Un asunto que apenas tiene sus inicios en ellos, pero que ocupa un lugar importante a lo largo de la filosofía occidental; así, posteriormente, se retomará la discusión, bien entrada la modernidad, con Marx y Lukács. De esta manera, finalmente, se pretende mostrar los puntos coincidentes en una y otra época acerca de la relación entre filosofía y literatura.

Por un lado, como es bien sabido, dentro de la filosofía está la posición de Platón, pensador que podría considerarse como uno de los grandes pioneros, junto a Sócrates, de la disciplina a la cual se le da hoy el nombre de filosofía –φιλοσοφία-. Es inadecuado ignorar que todo el pensamiento presocrático tuvo un papel crucial para lo que Heidegger (1927) llamó la pregunta por el ser, y que da inicio a la filosofía occidental, pues se indaga por los principios y las causas;

sin embargo, Platón<sup>7</sup> marca un punto fundamental, una separación tajante entre la filosofía y otros aspectos y escenarios de la vida.

Se podría afirmar, entonces, que es una confrontación que se trae desde la cuna, debido a que Platón, en su idea de una República perfecta, expulsa a los poetas. Cabe aclarar aquí que poética –ποιητικός-, para los griegos, venía de la raíz ποίησις, que quiere decir fabricación, creación; es decir, todo arte de creación es la poética. Entonces, Platón (1992) no echaba de su República solo a los poetas, sino a los artistas en general, pues expresa en el libro X:

De este modo, diremos, el poeta imitativo implanta privadamente un régimen perverso en el alma de cada uno condescendiendo con el elemento irracional que hay en ella, elemento que no distingue lo grande de lo pequeño, sino considera las mismas cosas unas veces como grandes, otras como pequeñas, creando apariencias enteramente apartadas de la verdad. (605b5-605c3)

Así que, por un lado, está lo que Platón denomina *poeta imitativo*, que atañe al poeta trágico, pero también está el pintor que está dentro de la *poiesis*, la cual no es más que el arte de imitar cualquier cosa que no esté presente, o hacerse pasar como que sabe de oficios que en realidad no conoce. Esto en la teoría del filósofo griego es muy relevante, ya que es él quien sostiene que hay un mundo verdadero, y otro, que es en el que se vive, el cual es una imitación del verdadero. Bien, el artista se aleja doblemente del mundo verdadero, pues el carpintero, por ejemplo, hace una imitación de la idea en sí de cama, pero el pintor al hacer un cuadro donde aparece una cama, se aleja aún más de la *verdad*.

---

<sup>7</sup> Es menester recordar que con Platón inicia la *Historia de un error* de Nietzsche (2002).

Otro punto relevante de la cita de Platón es que el poeta *implanta un régimen* que inclina al hombre a su parte irracional, así que no es solo el problema de la imitación, sino que, además es “lo que nos lleva al recuerdo de la desgracia y las lamentaciones sin saciarse nunca de ellas, ¿no diremos que es irracional y perezoso y allegado de la cobardía?” (604d9-11).

Esto demarca una separación de la filosofía con la literatura que, en principio, no tenían, pues la primera se podría considerar que nace de la segunda, propiamente del mito. Un pensador que también se abordará en el presente trabajo, Mijaíl Bajtín (1975), se refiere a los diálogos de Platón más socráticos, como *El Fedón* o *El Banquete*, así: “Aparece entonces, claramente, que este esquema tiene su base en la mitología y en los cultos y misterios” (p. 283), con lo cual se refiere a lo que en Platón se expresa como “elevación del alma hacia la contemplación de las ideas.” (p.283).

Sin embargo, la filosofía se independizará del mito, historia que se repite posteriormente entre filosofía y ciencia. En principio, como señala Ávila (2018), “Para los griegos existían las vidas humanas y sus problemas y también la posibilidad de abordar esos asuntos desde diversos géneros, que se distinguían básicamente por el uso de la prosa o el verso” (p. 101). La autora también matiza la posición de Platón, en quien se encuentra una cita que deja claro que la expulsión de los poetas no tendría que ser tajante, pues “si la poesía imitativa y dirigida al placer puede alegar alguna razón por la que es necesario que exista en un Estado bien gobernado, la admitiremos complacidos, conscientes como estamos de ser hechizados por ella” (RE, 607c3-607d3). La posición de Platón aquí se ve difusa; sin embargo, su distinción entre mito y verdad fue rotunda.

Se podría afirmar que Aristóteles, por su lado, se dio a la tarea de dar estas *razones* solicitadas por Platón. Siendo discípulo de este último, el estagirita tomó una posición diametralmente opuesta a la de su maestro respecto a la *poesía*. Antes de entrar en lo que concierne

a este punto, es necesario exponer también algunas diferencias que se marcan en la concepción *ética* de los autores, pues finalmente eso nos dará luces sobre el problema aquí abordado.

Como ya se dijo, no hay diferencias tajantes entre las áreas del conocimiento en la filosofía clásica, pues todo el tema de taxonomía y clasificación aparece con Aristóteles, y es en la modernidad donde se puede vislumbrar que estas esferas se delimitan aún más. En ella se reconoce la pregunta que se hicieron los antiguos acerca de la manera virtuosa o mejor de vivir, como el germen de lo que posteriormente se denominará *ética*. Señala Platón en República X:

(...) me has oído decir muchas veces que el más sublime objeto de conocimiento es la idea de bien, que es la que, asociada a la justicia, y a las demás virtudes, las hace útiles y beneficiosas. (...) Y, si no lo conocemos, sabes también que, aunque conociéramos con toda la perfección posible todo lo demás excepto esto, no nos serviría de nada. (505a2-8)

Entonces, una preocupación que se abriría aquí y continuaría de distintas maneras, es respecto a qué es el bien y cómo podría el hombre vivir *bien*. Para Sócrates-Platón, saber qué es algo, hará posible actuar de acuerdo a ese algo; es por eso que la pregunta por el bien, que se desencadena en vivir de acuerdo a la virtud – ἀρετή-, para Platón se refería a saber y actuar *bien*. Así lo señala en el Gorgias (2003): “precisamente, las cuestiones que discutimos no son mínimas, sino, casi con seguridad, aquellas acerca de las cuales saber la verdad es lo más bello, e ignorarla lo más vergonzoso.” (472c5-8)

Sin embargo, en Aristóteles (2023) ya se marcan diferencias notables respecto a este punto acerca del *bien*, pues en *Ética a Nicómaco*, la obra donde más se explora al respecto, deja ver su visión teleológica, donde todo está encaminado al bien y a cumplir con su *fin* (tomándolo como fin último, no temporal, sino como realización), pues para él:

(...) la función del hombre es una cierta vida, y ésta es una actividad del alma y unas acciones razonables, y la del hombre bueno estas mismas cosas bien y hermosamente, y cada uno se realiza bien según su propia virtud; y si esto es así, resulta que el bien del hombre es una actividad del alma de acuerdo con la virtud, y si las virtudes son varias, de acuerdo con la mejor y más perfecta, y además en una vida entera. (1098b)

En esto último se marca una gran diferencia en el estagirita y su maestro, pues no basta solo con saber de qué se trata la virtud, ni saber qué es el bien, sino que hay que actuar de acuerdo a eso *una vida entera*. Esta teoría se afirma con lo que Aristóteles denomina *carácter*, el cual se forja mediante una educación externa y luego interna de cada quien, pues para ser virtuoso no basta con tener la capacidad de serlo. De esta manera lo expone MacIntyre (1976):

No hay aquí ninguna paradoja: una acción valiente no convierte a un hombre en valiente.

Pero la reiteración de los actos de valor inculcará el hábito en relación con el cual llamaremos valiente no sólo a la acción, sino también al hombre. (p. 71)

Para dejar esto más claro, y exponer también la concepción de la *poética* de Aristóteles, hay que saber que él divide el alma del ser humano, algo que también hace Platón, *mutatis mutandis*, división que consiste en que, al ser del género de los animales, el humano tiene una parte irracional, propia de la sobrevivencia, la cual es “la causa de la nutrición y el crecimiento” (Aristóteles, 2023, 1102a); junto a ella, otras dos que son específicas de su especie: una es la enteramente racional, y la otra es la irracional que se deja afectar por la racional (en esta última se encontrarán las pasiones). Por eso se habla del buen manejo o supresión total de ellas para ser virtuosos. Así lo deja expuesto Aristóteles: “Pero esta parte también parece participar de la razón, como dijimos, pues al menos obedece a la razón en el hombre continente, y es, además,

probablemente más dócil en el hombre moderado y varonil, pues todo concuerda con la razón.” (1102b).

Ahora bien, en cuanto a la educación para forjar un buen carácter, hay varios puntos que resaltar. Por un lado, en *Metafísica* (2018) escribe: “Todos los hombres por naturaleza desean saber” (980a), al tiempo que en *Poética* (2023) afirma: “El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación.” (1448b). Aquí se denota la distancia tomada con respecto a Platón, pues para este, la mimesis era justamente el punto por el cual no había manera de darle espacio a los poetas en la República; en cambio, para Aristóteles marca algo propio y necesario del ser humano para forjar su carácter. La imitación, para Paltón (1992), está, por antonomasia, aún más alejada de la realidad, aunque hace sus salvedades, pues lo realmente funesto es el arte imitativo de las pasiones del hombre que lo hagan débil o sensible.

Tan importantes son las artes para Aristóteles (2023), que intentó describirlas y hablar de lo propio de cada una, y de sus fines. Una de las figuras del arte poético más importante para el estagirita es la tragedia, pues en ella se reviven muchas cosas propias del hombre, como lo son, principalmente, las acciones y las decisiones:

Y, puesto que es imitación de una acción, y ésta supone algunos que actúan, que necesariamente serán tales o cuales por el carácter y el pensamiento (por éstos, en efecto, decimos también que las acciones son tales o cuales), dos son las causas naturales de las acciones: el pensamiento y el carácter, y a consecuencia de éstas tienen éxito o fracasan todos. (1450a)

Otro punto importante que resalta de la tragedia es la unidad elemental que se requiere para que cumpla su especificidad a cabalidad, lo que quiere decir que es, de alguna manera, racional (estructurada de acuerdo a criterios muy concretos) y dirigida a un fin que le es propio, y la hace *virtuosa* cumplirlo; también, que sus personajes protagónicos (héroes trágicos) no pueden ser súper-personas, es decir que el espectador puede sentirse identificado con él.

Por otro lado, las pasiones que acompañan la experiencia estética de la tragedia también cobran gran valor para la ética, ya que, si bien no son todas las que se encuentran en el hombre, sí son dos muy importantes: el temor y la compasión. Aristóteles habla de los placeres que deben acompañar al hombre virtuoso; es decir, luego de que forja el carácter de acuerdo a la virtud, un hombre deja de inclinarse por los placeres naturales, pero, en lugar de ellos, la virtud empezará a estar de la mano con otra especie de placer. Esto se toca de alguna manera en *Poética* (2023), donde se habla del placer propio de la tragedia, la cual tiene un fin específico en el carácter de las personas; si la obra es hecha de la manera correcta, ella debe despertar temor y compasión, a un nivel tal que el espectador, al sentirlas, pueda purgarse de ellas (por lo menos durante un tiempo):

Y los que mediante el espectáculo no producen el temor, sino tan sólo lo portentoso, nada tienen que ver con la tragedia; pues no hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio. Y, puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos.  
(1453b)

En *Retórica*, libro II, Aristóteles (2019) expone lo concerniente a cada una de estas pasiones; sin embargo, en la parte sobre el temor escribe: “Por decirlo en general, son temibles todas las cosas que cuando les ocurren a otros o amenazan ocurrirles merecen compasión.”

(1382b). Lo anterior da también señales de lo que debe ir en una tragedia, pues en ella la peripecia (el cambio de fortuna que sufre el personaje) debe ser en situación de desconocimiento para, de esa manera, mostrar que un cambio semejante puede producirle a cualquiera los sentimientos que, como estos, se logran experimentar, cuando el espectador se pone en los zapatos del personaje. Por eso, cada parte de la obra es elemental.

Viéndolo así, en el estagirita ya se vuelve a conciliar un poco la relación resquebrajada en Platón entre filosofía y arte, o filosofía y, más específicamente, literatura. Sin embargo, esta ha sido una relación con sus encuentros y desencuentros constantes, pues, por poner un ejemplo, en Marx, la discusión vuelve a tomar relevancia, la cual se extenderá a pensadores posteriores, como el autor de *Teoría de la novela*, György Lukács (2010).

Aquí se entra en otro punto de complejidad, pues se parte de Marx porque es quien, retomando a Hegel, intenta hacer una síntesis del pensamiento occidental acaecido hasta él, pero incluye una dura crítica al sistema político-económico-filosófico de su época. En este punto es menester recordar que una preocupación transversal de la filosofía es la *ética*, la pregunta por cómo se vive una buena vida, cuestión que, para Marx, se ve ensombrecida por los medios de producción y trabajo que sumergen a la humanidad en una alienación, término que se irá aclarando en seguida enseguida. Por ahora, el propio Marx (2018), en *El Capital*, lo expresa así:

Ni que decir tiene, por de pronto, que el obrero a lo largo de su vida *no es otra cosa que fuerza de trabajo*, y que en consecuencia *todo su tiempo disponible* es, según la naturaleza y el derecho, *tiempo de trabajo*, perteneciente por tanto a la *autovalorización del capital*.  
(p. 319)



Por otro lado, el papel del arte no pasó desapercibido en este panorama para el filósofo. De esta manera lo expone Lunn en su libro *Marxismo y modernismo* (1986):

(...) para Marx el arte sirve a fines que no son meramente miméticos ni directamente utilitarios. Hay siempre en el arte un elemento de deliberación en que la creación de la atracción formal es un ejercicio de una capacidad humana para la actividad material juguetona (cuya ausencia en el moderno trabajo capitalista es una medida principal de su alienación). (p. 21)

Pues bien, hay que hacer aclaraciones de varios aspectos en este punto. Por un lado, la concepción dialéctica Marx-Hegel intenta conciliar todas las teorías modernas que los antecede, sosteniendo, en principio, que no hay una separación tajante entre objeto y sujeto. Para Marx (1980), la esencia del hombre consiste en modificar el mundo exterior, de tal manera que ese modificar lo transforme a él también como sujeto:

Hegel concibe la autogeneración del hombre como un proceso, la objetivación como desobjetivación, como enajenación y como supresión de esta enajenación; que capta la esencia del *trabajo* y concibe el hombre objetivo, verdadero porque real, como resultado de *su propio trabajo*. La relación *real*, activa, del hombre consigo mismo como ser genérico, o su manifestación de sí como un ser genérico general, es decir, como ser humano, sólo es posible merced a que él realmente exterioriza todas sus *fuerzas genéricas* (lo cual, a su vez, sólo es posible por la cooperación de los hombres, como resultado de la historia) y se comporta frente a ellas como frente a objetos (lo que, a su vez, sólo es posible de entrada en la forma del extrañamiento). (p. 190)

La dialéctica muestra que la relación sujeto – objeto, en realidad, no es unilateral, sino que consiste en una negatividad motora (1980), una relación constante de auto-reconocerse y extrañarse que mueve la historia. Para Marx, el punto al que llega esa relación en el capitalismo vive un momento de extrañeza, enajenación, al convertir su producto del trabajo en mercancía, es decir como un objeto más entre los otros, con un valor mercantil, lo cual le arrebató su esencia al hombre, y le impide reconocerse en ella. Esto también tiene sus repercusiones en el arte, y Marx fue buen lector de la literatura de su tiempo y de la antigua, lo cual tuvo gran relevancia en su pensamiento.

Lunn, en su libro *Marxismo y modernismo* (1986), expone cómo el abordaje de Marx respecto al arte toma distintas vertientes, y que puede también verse como síntesis de dos posiciones encontradas. Así, por un lado, lo aborda como parte de la actividad que lleva a cabo el hombre como ser consciente, lo que, en ese caso, haría del arte una parte de esa apropiación y modificación física y mental del mundo (un trabajo, en el sentido marxista del término). Pero, por otro lado, también tiene un papel instrumental en el manejo de la consciencia alienada por medio de la ideología; y, en todo caso, podría ocupar ambos papeles.

Sin embargo, “Marx sabía que había una confrontación profunda entre el capitalismo y el arte, aunque no pudiera dar cuenta en detalle de ella todavía” (Zuleta, 2010). Fue Lukács (2010), entre otros, quien logró vivir y exponer esa confrontación. Lector de Marx, tuvo sus opiniones y críticas acerca del arte literario de su época, y describió bien la diferencia que se encuentra en estos tiempos, respecto a los anteriores.

Para el filósofo húngaro, fue tema de interés durante toda su vida la figura literaria de la novela, pues para él, marxista declarado gran parte de su vida, cada época, de acuerdo a su

momento dentro de la dialéctica histórica, tiene su figura literaria que la expresa. Es por eso que contrastó la épica, figura propia de la Grecia Antigua, con la novela que, para él, surge en conjunto con su época y marca paradigmas particulares. Respecto a la primera, Martínez (s.f) anota:

La filosofía, dice Lukács, es el signo de una lucha entre el yo y el mundo (...). Los griegos, desde luego, no fueron un pueblo cuyo principal atributo fuera la felicidad, pero sí fueron un pueblo *total*, donde no existía la diferencia entre lo que era propiamente filosófico y lo que no lo era (...). Fue la edad universal de la épica. (p. 19)

Aquí, de nuevo, se denota la relación filosofía y literatura, donde, si se establece cronológicamente, la literatura fue primero que la filosofía, pues los pueblos antiguos, como el Griego, estaban en una totalidad donde no necesitaban plantearse los problemas fundamentales del pensamiento, ya que no existía una relación tal con el mundo que diera origen a cuestionamientos existenciales. Sin embargo, la relación material-existencial del siglo XIX dio paso a la novela, donde “no hay presupuestos sino búsqueda” (Martínez, s.f., p. 21).

Entonces, lo que deja entrever la esencia de cada época es la relación dialéctica que determina el sentido temporal; no es solo la filosofía, el pensamiento hegemónico del momento, sino que lo son las figuras literarias. Acerca de lo propio del modernismo, del cual Lukács (2010) será un crítico acérrimo, es el rompimiento, del cual dirá que “el círculo cuya cerrada naturaleza constituía la esencia trascendental de su vida, para nosotros se ha fracturado, no podemos respirar en un mundo cerrado.” (p.27)

Sin embargo, la novela no es simplemente expresión de una época, sino también creadora de esta, pues es una relación de modificación mutua. Es por eso que, retomando a Marx, hay novelas que reproducen las condiciones existentes y trabajan bajo una ideología, siendo así

instrumento (lo que se denominará también en mitad del siglo XX como *Industria cultural*), o un aporte para que el humano se reconozca en su tiempo y abra caminos para el movimiento histórico. Lukács lo expone de la siguiente manera en su libro *Estética* (1966): “Pero lo que importa es que la capacidad de percibir las cosas se modifica cualitativamente, se amplía, profundiza y afina gracias a las experiencias del trabajo.” (p. 220). Experiencia que está ligada necesariamente a la realidad concreta de su tiempo, y el arte se encuentra aquí ubicado, también como un trabajo que ejerce la consciencia deliberativa del hombre (Lunn, 1986).

Es así como, “para definir, entonces, la forma de la novela, dice Lukács, no sólo es necesario un esfuerzo estético sino estético-ético.” (Martínez, s.f., p. 22), y es aquí donde se pueden encontrar las teorías de Aristóteles, Marx y Lukács, pues para cada uno fue importante hacer críticas a las obras de su tiempo, basadas en un criterio ético, pensando de qué manera aportaban o no a lo propiamente humano o a un vivir bien, que en el caso de Aristóteles (2023), consistía en una tragedia *virtuosa*, por así decirlo, que cumpliera con su fin último:

El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. (1450a)

También el arte tiene otra tarea más valiosa, más importante que la tarea de la historia en Aristóteles (2023), y que de la ciencia en Lukács, y es abrir posibilidades a futuro, pues según el primero: “también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad” (1451a-b). O, como lo dice Lukács en una entrevista que dio ya entrado en años, “El pasado solo

tiene verdadero sentido en la medida en que actué sobre el futuro” (Katta, Tellez y Diaz, 1969, p. 126).

Entonces, aparece Lukács como síntesis también de un momento histórico y del pensamiento que han transcurrido hasta él, y que actúan de forma dialéctica en su propia filosofía. Fue marxista declarado en gran parte de su obra, a excepción de los primeros años, teoría a la cual también le irá dando distintas formas de acuerdo a su sosegar histórico. Cabe aclarar entonces que, en principio, y como con cualquier autor, es difícil abarcar y demarcar el pensamiento del filósofo húngaro como una unidad estática sin movimiento.

Valdrá entonces señalar los puntos relevantes de su postura, y que dan luces al problema aquí tratado. Por un lado, se abordará el concepto de *realismo*, el cual es pilar en toda su crítica literaria. Expone Lunn (1986) los criterios esenciales del realismo para Marx y Engels, de los cuales Lukács se apropia e irá ampliando a lo largo de su pensamiento. Estos son la tipicidad, la individualidad, la construcción orgánica de la trama y la presentación de los humanos como sujetos y como objetos de la historia.

Los criterios están encaminados a que la obra represente un momento histórico concreto, a través del entretelado de distintos casos individuales de sujetos que, finalmente, están teniendo un papel activo en la consecuencia de esos sucesos históricos. No encaminarse a la trama individual y fantasmiosa, ni tampoco mostrar la masa social como pasiva ante los sucesos, sino dejar en evidencia la relación dialéctica con la cual se desenvuelve la historia.

Sin embargo, cabe aclarar que para Marx y Engels, “el realismo es sólo una de las clases de la literatura y el arte favorecidas por ambos autores” (Lunn, 1986, p. 39), lo que quiere decir que no llevaban a cabo una crítica prescriptiva, donde afirmarían que todo arte debe ser realista. En

cambio, para Lukács este será un criterio decisivo en su crítica literaria, a la hora de hablar de la novela, pues para él era de suprema importancia la fidelidad hacia la transformación social de su tiempo que guardara cada autor, pues en él “se encontraba un humanismo ético y estético tradicional” (Lunn, 1986, p. 91)

Entonces, para la lógica dialéctica que toma Lukács de Hegel y Marx, en la novela realista no se pueden plantear los sucesos como consecuencias del azar o fenómenos superficiales, “sino como ejemplos de lo que es esencial en un periodo histórico, las corrientes cruciales que ayudan a configurar el presente y el futuro” (Lunn, 1986, p. 95). No en vano, un término de suma importancia en esta materia es lo que Lukács resaltó con la palabra *reflejo*.

Para Hegel, la especulación es el método más fiel que se puede aplicar a la lógica dialéctica, pues viene del latín *speculum*, es decir espejo. Este método, entonces, sirve para todo elemento abordado en la *Fenomenología del espíritu* (1966), pues: “Este movimiento, que en otras condiciones haría las veces de la demostración, es el movimiento dialéctico de la proposición misma. Solamente él es lo especulativo real, y sólo su expresión constituye la exposición especulativa.” (p. 43). Con el giro materialista de Marx, esta especulación es, pues, el sujeto que se ve reflejado también en los medios de producción y su contexto histórico.

El realismo y el reflejo tienen una estrecha relación en la concepción de la novela de Lukács (1966), pues concibe al “arte como un peculiar modo de manifestarse el reflejo de la realidad, modo que no es más que un género de las universales relaciones del hombre con la realidad, en las que aquél refleja a ésta.” (p. 21). También afirma que:

(...) el reflejo estético parte del mundo humano y se orienta a él. (...) Esto significa que toda conformación estética incluye en sí y se inserta en el *hic et nunc* histórico de su

génesis, como momento esencial de su objetividad decisiva. Como es natural, cada reflejo está determinado materialmente, temáticamente, por el lugar de su consumación. (p. 25)

Aquí se ve una síntesis clara del método dialéctico que hace el filósofo húngaro de Hegel y Marx, para abordar el tema de la literatura. Es también por esta línea que hará su crítica al modernismo estético, pues, ante el movimiento que implica la existencia y la historia, este pensamiento se empeña en su racionalidad estática, bajo “un mecanismo congelado, rígido y distante” (Lunn, 1986, p. 42). El camino que se inicia con la modernidad va tomando varios rumbos. Aun así, algo que se determina como la misma época desde Descartes hasta, y esto dependiendo el punto de vista, por lo menos Heidegger, tiene que guardar algo en común, y que también lo diferencie de la literatura clásica. Esto es la manera en la que se relaciona el sujeto con la totalidad, pues para Lukács existe una totalidad en sentido hegeliano, que en lo griego era armónica, casi dada de antemano, y en la modernidad se presenta como extraña y ajena. Algo que no pasa desapercibido en el arte:

Entonces, el arte, la realidad visionaria del mundo hecho a nuestra medida, se ha independizado: no es una reproducción pues no existen modelos; es una totalidad creada, pues la unidad natural de las esferas metafísicas ha sido destruida para siempre. (Lukács, 2010, p. 30)

A lo largo de su vida, la exposición que tomó esta ruptura en el filósofo húngaro se fue transformando de una visión más romántica y hegeliana, a una más cercana a la realidad concreta y marxista. Esto puede verse en lo que Marx alcanzó a visualizar y denominar reificación, y que Lukács luego iba a vivir más a fondo, que consiste en el desenlace capitalista que convierte en

objeto de mercancía al producto humano y al humano mismo, lo cual es una forma de extrañamiento y ruptura, que se pasará a examinar a continuación.

Por un lado, el ser humano es separado del objeto producto de su trabajo, pero también del trabajo mismo, el cual ya no se le presenta tan claro, pues un producto que antes fabricaba una sola persona, ahora es hecho por muchas personas en cadena de trabajo, lo que trae como consecuencia que, un producto que está hecho por varias personas, esté destinado a una sola que le dará uso y disfrute a ese producto. En palabras de Zuleta (2010): “La producción es social, y la apropiación es privada; la forma de apropiación es el cambio y el cambio que conserva el poder.” (p. 177)

Es así como, para Lukács, esto tiene su correlato, su relación dialéctica, también en la literatura, pues surgen corrientes como el *expresionismo* o las vanguardias que, para el pensador húngaro, no son más que muestras del extrañamiento histórico por el que está pasando el sujeto, pues se habla de individuos a expensas de su contexto, o se crean historias fantasiosas que no revelan nada del mismo. Lukács (1966) lo pone en los siguientes términos:

De todos modos, toda persona que considere el asunto sin prejuicios admitirá que importantísimas corrientes culturales del siglo xx, como el expresionismo, el cubismo, la nueva objetividad, el arte abstracto, etc., por diversas que sean unas de otras en lo demás, se encuentran extraordinariamente cerca, en sus presupuestos artísticos e ideológicos, de estas teorías artísticas de la anti-humanidad. (p. 364)

Esto que denomina *anti-humanidad*, es el alejamiento, justamente, de la realidad concreta, algo que comparte con la ciencia este tipo de arte, pues el reflejo, eso que ya se expuso como método para abarcar la totalidad, y que, en el sujeto de la modernidad, ya se divide entre sujeto/objeto, tanto de un tipo de arte como el de la ciencia, “intenta liberarse de todas las



determinaciones antropológicas, (...) ese reflejo se esfuerza por refigurar los objetos y sus relaciones tal como son en sí, independientemente de la consciencia.” (Lukács, 1966, p. 24)

Aun así, es desde el arte mismo donde se recupera la objetividad histórica, entendida como ese abordaje que incluye todo el transcurrir histórico del sujeto tanto interno como externo, pues “el reflejo estético parte del mundo humano y se orienta a él” (Lukács, 1966, p. 24). Al hablar de la novela realista, él la concibe justamente como este arte no deshumanizante, sino más bien como una expresión propicia para dar cuenta del trasegar humano dentro de la historia.

Es aquí donde Lukács se acerca más a Aristóteles que al propio Marx, pues dice que tiene “poca confianza en la dirección del pensamiento contemporáneo en Occidente, trátase del neopositivismo o del existencialismo. Hallo que es más útil releer a Aristóteles por vigésima vez.” (Katta, Tellez y Diaz, 1969, p. 124). Pues bien, en su concepción de realismo se acerca en varios aspectos a lo que el estagirita señaló también que debía llevar la tragedia, como arte *virtuoso*.

A continuación, se ahondará en tres aspectos que acercan a los dos autores anteriormente nombrados:

**Teleología:** aunque de maneras distintas, evidentemente por la distancia histórica y por ende ontológica que los separa, ambos creen en el *τέλος*, ya sea a nivel esencial de cada cosa que, por existir, tiene algún fin que cumplir y, en consecuencia, ser *virtuosa*. Y por el otro lado, la concepción de Lukács (1966) quien se recoge en la afirmación hegeliana-marxista de que la historia cumplirá en algún momento la síntesis material, en la cual ya no hay una escisión entre el sujeto y su esencia.

**Necesidad de verosimilitud:** ambos autores marcan una gran importancia en trabajar sobre los hechos, así sea con vistas al futuro, pues en Aristóteles no es acorde con lo que se espera de la obra el hecho de que lleve incongruencias o situaciones del todo inventadas. O, en Lukács, por el lado del realismo, no es adecuado que exacerbe sentimientos internos de un solo individuo, sino que abarque la realidad histórica y social, los hechos acaecidos.

**Estructura de la obra:** para los dos autores abordados, la obra debe llevar un orden y forma determinada. Para el estagirita, esto quiere decir que sea racional, y para el filósofo húngaro, que sea objetiva en el sentido antes señalado. Por un lado, la tragedia debe llevar inicio, desenlace y fin, y componerse de seis partes, la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya (Aristóteles, 2023, 1450a). Para Lukács (2010) la novela tiene una estructura interna y otra externa, donde la primera aborda todo lo concerniente al sujeto, pues es el descubrimiento del héroe (esta figura se abordará más adelante) y todo lo que conlleva su relación con el momento histórico. Por el otro lado, la estructura externa tiene que ver con el narrador, y la estructura formal de la novela (Lukács, 2010).

**Relación estética y ética:** tanto para Aristóteles como para Lukács, valga aclarar nuevamente que es guardadas las proporciones y sus momentos determinantemente distintos, no es el arte por el arte, sino que este tiene un fin, que se encamina con vistas al *bien* para el hombre. El primero señala a la tragedia como una obra de mimesis muy importante, pues, si está bien hecha, debe exacerbar tanto las pasiones de terror y compasión, para que estas sean purgadas en el ser humano, pasiones por las cuales el hombre padece.

Por su lado, la posición de Lukács tiene que ver con lo que ha devenido para el sujeto los tiempos modernos y donde no se reconoce la totalidad última que lo resguarda en compañía de los

sucesos de la historia. Es por eso que la novela realista, “a través de la recepción de esta “totalidad”, el lector experimenta vicariamente la reintegración de un mundo aparentemente fragmentado, deshumanizado. (...) ayudaría a preparar moralmente a sus receptores para la participación progresista activa en el mundo.” (Lunn, 1986, p. 107).

Entonces, después del recorrido por distintos personajes dentro de la filosofía que le dieron un lugar a la estética, al arte, y más específicamente a la literatura, es posible afirmar que, en principio, es una relación que, más allá de que exista o no, pues ya se ve cómo la división de cada esfera del conocimiento no viene dada *a priori*, sino que depende de las condiciones materiales e históricas que la determinan, se ha tomado desde varios ángulos.

## 2. La literatura y el héroe en Bajtín y Lukács

El tema de relacionar, y cómo hacerlo, a la filosofía y a la literatura es inagotable. Es por eso que el actual estudio toma como referencia autores que guardan similitudes en su forma de abordarlo, pero que también toman sus distancias frente a puntos muy importantes. Esto con el fin de señalar que no hay una *única* manera de plantear preguntas en lo que se refiere al pensamiento surgido en una época, y que cada palabra es viva y toma los cursos que le dé el uso social, como lo señala Mijaíl Bajtín, a quien profundizaremos a continuación.

Pensador ruso contemporáneo a Lukács, Bajtín trata también acerca del papel de la novela dentro de la literatura, llegando así a relacionarla con muchos campos y aspectos de la vida, haciendo, de hecho, una crítica a quienes se han esforzado en alejarla como un campo específico que le compete solo al autor y al crítico de arte (Voloshinov, 1999). Por el momento y lugares en

los que tuvieron lugar los acontecimientos de sus vidas, ambos autores se acercaron a Marx, sobre todo al de los *Manuscritos económicos filosóficos de 1844*, libro que se publicó, de manera inédita, solo hasta 1932 (Musto, 2011).

En ambos autores se hace notoria esta lectura, pues abordan la novela desde su realidad histórica, y tienen un gran interés por desligar a la filosofía y al arte de asuntos meramente metafísicos, conceptuales y abstractos. El giro que hace Marx de Hegel es de inmensa relevancia para estos dos autores, ya que el intento es dejar de separar al hombre de su mundo concreto, de la materialidad que da vida al pensamiento, y ver a este último como transformador de la materialidad, no como una capacidad que eleva (distancia).

Otra cosa que tienen en común estos dos pensadores es la forma como abordan la novela, situándose en su presente. En efecto, ambos la reconocen como un *género o tipo* de literatura propia de la modernidad, dando cuenta de un rompimiento con la totalidad, esa que podría hallarse en los griegos. Cada uno, sin embargo, tomará caminos distintos.

Por un lado, Lukács habla de los griegos con cierta nostalgia de quien cree que los tiempos pasados fueron mejores, pues en “Lukács se encontraba un humanismo ético y estético tradicional, (...) y profundamente comprometido con la continuidad de la cultura europea clásica” (Lunn, 1986, p. 91). En efecto, para él, la antigüedad vivía en una relación con la totalidad armónica, relación que se rompe en la modernidad, por todo lo anteriormente expuesto.

En cambio, Bajtín (1975) toma lo que se podría llamar “totalidad de la antigüedad”, como algo que en su momento se dio, y que ahora se nos presenta como acabado y envejecido. Por ejemplo, acerca de la épica dice que “su existencia histórica, que conocemos, es la de géneros acabados, con una estructura firme y poco maleable” (p. 449). Así, si las épocas posteriores

intentaran seguir teniendo la épica como género literario de su presente, esto, además de que sería imposible, pues el transcurrir histórico no lo permitiría, sería sostener un discurso *oficial*.

Aquí se halla un punto que une y separa a la vez a estos dos autores, pues ambos realizan una crítica, método de abordar la realidad marxista, donde la idea de *totalidad absolutista* se muestra contraria al devenir propio de la vida humana. Por un lado, la reificación, efectuada con el capitalismo, a Lukács le parece reduccionista, pues estabiliza la relación del humano con el mundo, al convertir todo en objeto del mercado, por lo cual allí no se consideran los cambios y dinámicas que tiene la vida social. Por otro lado, para Bajtín, esa totalidad absolutista se encarna con la épica, y se continúa con esa tradición hasta la modernidad. Así, sostiene que hay dos maneras en las que funciona el lenguaje, una centrípeta y otra centrífuga; la primera sería, justamente, la que quiere explorarlo solo hacia adentro, como si tuviera una esencia inmanente y se bastara a sí misma, mientras que, por su parte, la manera centrífuga es, precisamente, lo contrario a esta. En efecto, Bajtín la considera más coherente, de mayor relación con la realidad y la vida social de la lengua, pues significa que el lenguaje se amplía hacia afuera, enriqueciéndose con su uso en las relaciones sociales (Bajtín, 1975).

La diferencia entre Lukács y Bajtín en este punto es que el primero le tenía un aprecio casi nostálgico a la antigüedad y su épica, mientras que el segundo ve en esta, precisamente, esa fuerza centrípeta, pues se muestra como pasado absoluto, completo y referencial para estos valores de las cimas y los principios (Bajtín, 1975). Esta fuerza centrípeta se reprodujo a través del pensamiento occidental:

La poética de Aristóteles, la de Agustín, la poética eclesial medieval de la “lengua única de la verdad”, la poética de la expresión cartesiana del neoclasicismo, el universalismo

gramatical abstracto de Leibniz (la idea de la “gramática universal”), el ideologismo concreto de Humboldt, expresa, aun con todas las diferencias de matiz, las mismas fuerzas centrípetas de la vida social, lingüística e ideológica; sirven al mismo objetivo de centralización y unificación de las lenguas europeas. (Bajtín, 1975, p. 89)

Ahora bien, es menester entrar de lleno en los conceptos básicos que postula Bajtín, pues, de esta manera, no solo se aclarará las distancias y similitudes con Lukács, sino que también se aportarán bases conceptuales al abordaje de la relación filosofía y literatura, encarnada en la novela como género, que quiere sostener este estudio.

El análisis que hace el pensador ruso respecto a la literatura lo situó en varios campos del saber, no solo en la filosofía, sino también en la lingüística, en la sociología y en la historia, por nombrar los más relevantes. En esas surge “la translingüística, esa nueva disciplina que Bajtín quiere fundar y a la que da por objeto el enunciado.” (Todorov, 2013, p. 87). Para él, la lingüística no alcanza para estudiar el carácter vivo de la palabra. Por eso se hace necesaria la translingüística. Para abordar este aspecto vivo, el autor hace uso de varios términos, cada uno con sus matices y complejidades.

Para él fue muy importante marcar su propia concepción acerca de la “palabra”, haciendo evidente y relevante una diferencia con la tradición, donde la palabra se equiparó, en ciertas corrientes filosóficas, tanto en la antigüedad como en la modernidad, con la idea de *concepto*, el significante que da cuenta de un objeto y está ligado a él de manera *a priori*, lo que se llamó también esencialismo. El ejemplo casi constitutivo es Platón (1992), para quien existe el mundo verdadero y el mundo de las apariencias (514a-b). Esto quiere decir que cada concepto tiene su

imitación material, o que hay una esencia de la cosa que se manifiesta de alguna manera por medio de la palabra (Aristóteles, 2018).

En Bajtín puede verse una síntesis de lo que fue toda la discusión alrededor del lenguaje, el cual, para él, es algo vivo, no tiene una existencia trascendente, sino que se construye, modifica y experimenta en conjunto, por lo que la palabra es ante todo activa. Este ser propio de la palabra, que puede entenderse también como bivocalidad, y que no tiene una sola significación ni puede conservarse inmutable, es desconocido por la epopeya, debido a:

El apoyo en la leyenda impersonal e incontestable; el reconocimiento universal de sus valoraciones y puntos de vista, que excluye la posibilidad de cualquier otro enfoque; el profundo respeto hacia el objeto de la representación y hacia la palabra que lo representa (como palabra de la leyenda). (Bajtín, 1975, p. 461)

Es así como, refiriéndose al tipo de literatura predominante en aquella época, se da cuenta también de una forma de entenderse con el mundo, el pensamiento y la lingüística. Aquí Lukács y Bajtín tienen el punto de vista de que la novela es el género de la época que materializa el movimiento en contra de discursos estatizantes, aunque cada uno desde lugares distintos. Para el pensador ruso, la novela es ese género inacabado, en proceso de formación, que evidencia el plurilingüismo del lenguaje. Este término lo expone Bajtín en su obra *Teoría y estética de la novela* (1975):

El plurilingüismo introducido en la novela (sean cuales sean las formas de introducción), es el discurso ajeno en lengua ajena y sirve de expresión refractada de las intenciones del autor. La palabra de tal discurso es, en especial, bivocal. (p. 141)

En este punto es importante aclarar cómo se llega a estos términos que quieren dar a entender el carácter vivo de la palabra; el camino recorrido para ello por el pensador ruso se lo abre el diálogo. Como es expresado por el mismo Hegel en *La fenomenología del espíritu* (1966), la palabra dialéctica viene de diálogo, la relación que lleva la esencia consigo misma, que la despliega materialmente, y que luego toma sus diferentes matices y complejidades a lo largo del texto. Por eso, el método de Sócrates es también dialéctico. Bajtín se recoge en este plano de la dialéctica, más cercano al filósofo griego que al alemán. Así lo expone Ivan Igartua (1997):

El diálogo no puede ser concluido o cerrado puesto que, al contrario de lo que ocurre en la dialéctica, el diálogo no conduce a una síntesis superadora de diferencias. Los puntos de vista múltiples no reducen sus distancias entre sí, no son asimilados: de ahí que el diálogo —en cuanto a su desarrollo conceptual— no pueda cerrarse, toda vez que no hay un fin o una culminación. (p. 224)

A diferencia de Hegel, para Bajtín no hay un fin último de ese *diálogo*, ni tan siquiera algo esencial trascendente, sino que es lo que se entiende y realiza como diálogo en la vida concreta. Cuando hay una conversación entre dos o más personas, incluso en soledad, las personas mantienen diálogos, los cuales se van tornando más complejos a medida que el devenir histórico va cambiando. Aquí nos podemos referir a la filosofía, o la ciencia, discursos que han ido adquiriendo mayor complejidad, pero que, en esencia, son diálogos entre varios pensadores, teorías, etc. Para Bajtín, el ir a lo concreto representó un estudio serio y arduo acerca del carácter material y real de la palabra.

Por esta razón, el lugar que ocupa la novela en su trabajo es tan importante, pues para él es ahí donde se encuentra la expresión viva de la palabra. Es importante resaltar que la afirmación no



consiste en que la novela es el *único* género que ha contemplado la bivocalidad de la palabra, sino que su naturaleza propia de inacabada deja que sea una expresión muy cercana a esta cualidad. Aun así, Bajtín encuentra este sentido bivocal en literatura de la Antigua Grecia. Los diálogos socráticos son un ejemplo. Allí, el personaje principal ya se reconoce como presente en su propio tiempo, e indaga a las personas por sus quehaceres cotidianos, además de la cualidad que tiene el diálogo, la cual permite a los personajes indagar acerca de lo que piensan y llegar a lugares distintos a lo largo de la conversación. Bajtín (1975) escribe: “Eso se refiere, especialmente, a los diálogos socráticos, a los que se puede llamar —parafraseando a Friedrich Shlegel— «novelas de aquellos tiempos»” (p. 467).

En el diálogo se expresa y pone en evidencia que las palabras no tienen un sentido único e inmutable, pues la palabra es *ajena*, cualidad que Bajtín aborda respecto a la novela y la relación autor–personajes, pero que tiene que ver con algo lingüístico en general, pues en la palabra bivocal se percibe siempre una palabra otra, de alguien más, venida de otro lado, que le da sustento y sentido a la propia. Reconocer el carácter ajeno de la palabra hace frente a la tradición moderna, que intenta situar al hombre como individuo aislado, racional por condiciones *a priori*, pues afirma que el uso e inserción que se tenga en el lenguaje se hace por medio del otro. Este carácter vuelve dinámica la interacción dialógica, pues “En todas sus vías hacia el objeto, en todas sus orientaciones, la palabra se encuentra con la palabra ajena y no puede dejar de entrar en interacción viva, intensa, con ella.” (p. 96).

El asunto elemental con lo que también tomó el nombre de *discurso ajeno* es el carácter inacabado de la palabra (asunto que se tratará de forma extensa en el siguiente capítulo). El hecho de que siempre se remita a otro discurso al hablar, que la palabra dicha sea un compendio de todas

las voces que la han envuelto y a las cuales hay que remitirse. No se pone solo en juego el hecho de que la palabra sea ajena y se le dé un nuevo uso, sino que también, en cuanto ajena, puede ser objeto de discusión, inconformismo y re-acentuación (Zavala, 1996). O, como lo expone Manuel Hernández (2011): “La palabra pertenece tanto a quien la enuncia como a quien se destina y la confronta; esto ya entraña la “palabra ajena” y su estatuto dentro del texto o discurso.” (p. 19)

Es así como la lectura y crítica literaria cobró en Bajtín un papel muy importante para el desarrollo de su trabajo teórico, y su quehacer tomó rumbos de acuerdo a esas premisas que consideraban el carácter vivo de la palabra. En ese camino fue también que surgió lo que se ha denominado *El círculo de Bajtín*, en el cual se reunieron personajes de la época y de distintas disciplinas, que compartían esta impresión de que el lenguaje es algo con un movimiento inalienable. Desde esta concepción, y los desarrollos acerca de la palabra ajena, varios textos de Bajtín fueron publicados a nombre de algunos miembros del círculo, a los cuales se les ha dado en llamar textos *deuterocanónicos* (Zavala, 1996). Un ejercicio de escritura que pone de manifiesto, en la práctica, todos los postulados que les iba surgiendo en sus desarrollos teóricos.

La prevalencia ética frente al análisis y abordaje de la novela también se pone de manifiesto en Bajtín (2005), pues todo esto de la palabra ajena y el uso de los deuterocanónicos le da la palabra al otro y a lo otro. Por un lado, el sujeto no se muestra como ser transparente autorreferencial, sino más bien múltiple, con una relación con el lenguaje que, para sí mismo, ya se muestra como diálogo. Así lo expresa:

Es más, todo hablante es de por sí un contestatario, en mayor o menor medida: él no es un primer hablante, quien haya interrumpido por vez primera el eterno silencio del universo, y él no únicamente presupone la existencia del sistema de la lengua que utiliza, sino que

cuenta con la presencia de ciertos enunciados anteriores, suyos y ajenos, con las cuales su enunciado determinado establece toda suerte de relaciones (se apoya en ellos, problemiza con ellos, o simplemente los supone conocidos por su oyente.) Todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados. (p. 258)

Aquí sale a relucir otro punto importante acerca de la novela, en comparación con otros géneros literarios, y es que empieza la práctica del diálogo/lectura en silencio, es decir, mentalmente. La novela deviene con la impronta, a diferencia de la épica o la tragedia, donde había una interpretación de por medio y un ejercicio sobre todo oral. En la lectura privada, a la que da pie la novela, tiene cabida un diálogo interno, donde se muestra más fehacientemente que ni en soledad deja de haber un diálogo continuo, cuando hay una relación con el lenguaje.

La novela no es un signo entre otros, sino el género que pone de manifiesto el carácter vivo de la palabra y reúne toda la dinámica social de su momento; es a través de la cual Bajtín puede desarrollar el sostén de su pensamiento, donde el uso y reconocimiento de la palabra ajena juegan también una responsabilidad con el otro “texto o discurso donde se «asoma» lo otro, lo alterno, con miras al diálogo, al reconocimiento de su presencia, y «el otro» aparece como su semejante en tanto sujeto discursivo.” (Hernández, 2011, p. 20)

En consonancia con este valor ético del diálogo y la novela, aparece una figura importante en el análisis, la *carnevalización*. En su libro sobre Rabelais, Bajtín (2003) hace un recorrido histórico de la literatura europea, llegando así al dramaturgo francés, quien en su obra hizo un giro muy importante hacia la realidad y cotidianidad de la vida social de su tiempo. Para Bajtín, cobra gran importancia el papel de la risa y la *carnevalización* tanto de la vida como de la obra literaria. Por un lado, los héroes épicos y trágicos, quienes guardan la idea de unidad y transparencia, donde

la manera de exponerlos no puede dejar lugar a dudas, sostienen una realidad ideal, se anula la posibilidad de cualquier error. En cambio, por su lado, la obra de Rabelais con sus ejemplos demuestra:

(...) cómo se buscaban analogías y consonancias, por superficiales que fuesen, para desfigurar lo serio dándole connotaciones cómicas. Se buscaba el lado débil del sentido, la imagen y el sonido de las palabras y ritos sagrados que permitían convertirlos en objeto de burla a través de un mínimo detalle que hacía descender el ritual sacro a lo «inferior» material y corporal. (Bajtín, 2003, p. 71)

Aquí aparece un contraste nuevamente con Platón (1992), para quien la risa era vergonzosa e inaceptable, asunto que comparte con varios pensadores de su tiempo. De hecho, Diógenes Laercio (2008) dice que este filósofo jamás reía en exceso. En *República* escribe que “no será admitida, por tanto, ninguna obra en que aparezcan personas de calidad dominadas por la risa; y menos todavía si son dioses.” (389a). Expresa incluso que la consecuencia de la risa, muchas veces, es la violencia (388e).

Bien, en Bajtín (1975) la risa toma un papel completamente distinto; así, mientras que los dioses no deben reírse, porque encarnan una verdad perenne y no se les puede poner en duda y menos en ridículo, en cambio, en la novela y en lo carnavalesco, prevalece este factor humanizante de los personajes. De esta forma lo deja expresado:

La risa ha organizado las formas más antiguas de representación del lenguaje, que no eran otra cosa, al principio, que la ridiculización del lenguaje ajeno y de la palabra directa ajena. El plurilingüismo, y ligada a él la recíproca iluminación de los lenguajes, han elevado esas

formas hasta un nuevo escalón artístico-ideológico, en donde ha sido posible la aparición del género novelesco. (p. 420)

La risa es tan importante para Bajtín (1986), que en su libro sobre la obra de Dostoievski tiene pasajes extensos acerca de la risa ritual y el papel de esta en momentos de cambio, de muerte y resurrección: “Con la risa se resolvían muchas cosas no permitidas en forma seria.” (p. 185). Es así como las obras *carnavalescas* son de suprema importancia, porque retan el orden establecido, y le dan paso a la transformación y movimiento: “Se trata de una manifestación específica de la categoría carnavalesca de excentricidad, de la violación de lo normal y de lo acostumbrado, la vida desviada de su curso habitual.” (p. 184)

Para poder hacer una síntesis de los estudios acerca de la novela y la concepción *translingüística* de Bajtín, y así, acotar el análisis aquí presentado, se hará un recorrido por lo que, para el autor, implica el *héroe* de la novela. Sus características, en contraste con lo que para otros géneros literarios (por ejemplo, la épica) era el papel del héroe, evidencian la postura del autor, su noción de novela, lenguaje e incluso, política. Aquí, nuevamente, hay diferencias con Lukács (2010), para quien el héroe de la novela es un ser en búsqueda de algo, pues su totalidad extraviada lo deja inmerso en esta situación de pérdida y soledad, al contrario del héroe de la épica, que, sumergido y reconocido en una totalidad, actúa en armonía con esta.

En cambio, para Bajtín (1975), a pesar de que puede asimilarse a las características descritas, el abordaje es completamente distinto. Para el pensador ruso, el héroe de la épica está totalmente acabado, se presenta de forma completa en la obra, no hay margen para dudar de ningún aspecto de su vida, se muestra transparente e incorruptible, “está exteriorizado por completo en el sentido más elemental, casi literal: todo en él está abierto y expresado en voz alta, su universo

interior y todos sus rasgos exteriores, sus manifestaciones y actos, se encuentran en el mismo plano.” (p. 479)

Este héroe épico no puede ser el héroe de la novela, pues muestra un mundo ideal, inmóvil y absoluto. Esto marca una gran diferencia con Lukács, quien afirma que, en los griegos, no hay tal extrañamiento del sujeto con el devenir histórico (la alienación), pues viven en armonía con la totalidad. En cambio, para Bajtín (1975), ese género literario es lo que precisamente sumergiría al hombre en tal extrañamiento, pues es un sostén ontológico que no da cuenta de su realidad (esto se ampliará más adelante). El héroe de la novela es quien rompe esos absolutos, los carnaliza, y da cuenta, de una manera más acorde, del movimiento y actividad propia de la realidad social y del lenguaje.

A diferencia del héroe épico, el de la novela acerca al sujeto a “la zona de contacto con el acontecimiento del presente en desarrollo” (p. 480). Este héroe se vuelve humano, de carne y hueso, deja de formar ya ese absoluto completo, lo cual logra precisamente por medio de la risa:

La primera y más importante etapa de ese proceso de formación fue la familiarización cómica de la imagen del hombre. La risa destruyó la distancia épica; comenzó, libre y familiarmente, a investigar al hombre: a volverle del revés, a desenmascarar la non coincidencia entre el aspecto exterior y su naturaleza interior, entre la posibilidad y su realización. (p. 480)

Mientras el héroe épico es transparente y fiel a su destino, el héroe de la novela, más humano, no se muestra por completo, deja siempre posibilidades abiertas al error, al cambio: “Son los héroes de la libre improvisación, y no de la leyenda, de la tradición; son héroes del proceso de la vida, siempre nuevo y siempre actual, y no los héroes del pasado absoluto” (p. 481). El tránsito

que se da en la dramaturgia francesa da cuenta de ello, pues en las obras de Racine siguen apareciendo personajes mitológicos, aunque también humanos; sin embargo, en Rabelais o Molière ya los personajes son todos ellos humanos de la cotidianidad, de carne y hueso. Es por eso que Rabelais toma un lugar tan importante en la obra de Bajtín (2003).

También el tema de la palabra ajena toma relevancia en la distinción entre el héroe épico y el de la novela, pues, mientras el primero se presenta al público ya completo y acabado, el héroe de la novela es constituido por la palabra ajena, y, por ende, su argumento varía según la intervención del lector: “Por eso la palabra del héroe acerca de sí mismo se construye bajo la incesante influencia de la palabra del otro acerca de él” (Bajtín, 1986, p. 303). Sin embargo, es en la obra sobre Dostoievski donde Bajtín expresa de forma más precisa todo lo anteriormente expuesto acerca del héroe en la novela. Una de sus características es que, al no mostrarse del todo, siempre deja lugar a dudas, lo que crea una relación activa con el lector, quien tiene que reconstruir al personaje, el cual deja ver sus grietas y faltas, a diferencia del héroe épico.

El héroe, en Dostoievski, también le sirve al pensador ruso para situar de nuevo su postura ética, pues reconoce la palabra ajena y le da lugar e importancia al otro. Toma un ejemplo en el que, incluso, cuando el héroe intenta demostrarse indiferente a las opiniones de los demás, queriéndose ubicar como ser aislado, la conversación consigo mismo deja en evidencia, justamente, el carácter del discurso que deviene con la palabra viva:

Con todo esto, el héroe del subsuelo entiende perfectamente y se da cuenta cabal del carácter vicioso del círculo en que se mueve su actitud hacia el otro. Debido a tal actitud hacia la conciencia ajena, se forma una especie de *perputuum mobile* de su polémica interna

con otros y consigo mismo, un diálogo infinito en que una réplica engendra otra, la otra a la tercera y así hasta el infinito y sin ningún avance. (p. 339)

Aun con la intención de desligarse del carácter social de la palabra, el trascurso de la novela muestra que el diálogo se perpetúa aún para el personaje consigo mismo, y que allí también se ve implicada la palabra ajena. Entonces, al hablar del héroe, se cierra este capítulo con una síntesis de lo que fue el abordaje en Bajtín, el papel de la novela y el héroe en su obra; otra perspectiva, de la relación que lleva la literatura con la existencia humana y, en consecuencia, con su pensamiento. La relación entre literatura y filosofía, que para este autor es importante reconocer, entre otras cosas, por su carácter ético, queda expresada en el siguiente pasaje:

El menosprecio de la naturaleza del enunciado y la indiferencia frente a los detalles de los aspectos genéricos del discurso llevan, en cualquier esfera de la investigación lingüística, al formalismo y a una abstracción excesiva, desvirtúan el carácter histórico de la investigación, debilitan el vínculo del lenguaje con la vida. (Bajtín, 2005, p. 251)

### **3. El héroe, la realidad y la risa en la balada de los bandoleros baladíes, viaje al interior de una gota de sangre y rebelión de los oficios inútiles de Daniel Ferreira**

A esta altura del análisis, y bajo la premisa de que la literatura y la filosofía guardan una relación, que se podría decir casi de origen<sup>8</sup>, se harán algunas apreciaciones, para aclarar, desde otros frentes, los puntos que sostienen Lukács y Bajtín acerca de la crítica a la modernidad, y así

---

<sup>8</sup> Origen no esencial, sino genealógico.



dar paso al abordaje de obras concretas de la literatura colombiana, específicamente tres obras de Daniel Ferreira, que dan cuenta de lo que se intenta sostener a lo largo de este trabajo.

En principio, hay una noción que se hace relevante explicar, y que trabajan los pensadores mencionados. Esta noción es la de *totalidad*. Para ambos, esta ocupa un lugar muy importante para hacer su análisis crítico-ético del momento histórico que habitan, y del que les precede. La totalidad absolutista es negadora del movimiento, del cambio y, por ende, de la realidad. A pesar de que, tanto Lukács como Bajtín sostienen este punto, no ha quedado claro cómo se llega hasta allí. Por ello, para abordar el tema, se dará paso a toda una concepción filosófico-ontológica del sujeto hablante, es decir, del ser humano.

En varios pasajes, Bajtín (1975) habla de lo imperfecto e inacabado en el ser humano; por ejemplo, el autor expresa que: “la novela introduce en ellos una problemática, una imperfección semántica específica y un contacto vivo con la contemporaneidad no acabada, en proceso de formación (con el presente imperfecto)” (p. 452). Para él, la palabra es bivocal y viva, porque, precisamente, es inacabada, no existe aquello de *la última palabra*. El tema del carácter inacabado del sujeto, que tanto en Bajtín como en otros pensadores contemporáneos y posteriores que lo retoman, se basa en su relación con el lenguaje.

Para abordar este punto se hace necesario recordar la concepción hegeliana del deseo, sobre todo esa que introduce Kojève en sus cursos, por los cuales pasaron grandes pensadores del siglo pasado, que luego, también, retomaron a Bajtín. En su curso de *Introducción a la lectura de Hegel*, Kojève (2013) expresa:

Para que haya conciencia de sí es necesario entonces que el Deseo verse sobre un objeto no natural, sobre algo que supere la realidad dada. Ahora bien, la única cosa que supera lo

real dado es el Deseo mismo. Pues el Deseo considerado en tanto que Deseo, es decir, antes de su satisfacción, no es, en efecto, sino una nada revelada, un vacío irreal. (p. 53)

El ser incompleto es lo que constituye al sujeto; en términos de Kojève, al sujeto del deseo, puesto que aquel movimiento necesario para tener conciencia de sí no es más que el verter su deseo en otro deseo, un juego entre realidades vacías. Esto lo retoma Lacan (2010) luego, quien también es lector de Bajtín, e indica que este deseo es constituido por el lenguaje. El ser humano es introducido a la vida por un Otro elemental, quien debe enajenarlo de una parte *animal*, para que pueda entrar en el lenguaje; en últimas, para que tenga una vida social. Un ser desprovisto por la primera naturaleza debe construirse una segunda para poder vivir, en la cual, ya de entrada, queda alienado, pues debe entregar una parte esencial de sí:

En Hegel ¿qué es? No desperdiciemos municiones - se trata de generar la primera alienación, esa alienación por la que el hombre emprende el camino hacia la esclavitud. ¡La libertad o la vida! Si elige la libertad, ¡pum! pierde ambas inmediatamente - si elige la vida, tiene una vida amputada de la libertad. (p. 220)

El tema de la falta es algo que toma gran relevancia en el pensamiento del psicoanalista francés, para quien esto da cuenta también de la ambivalencia (bivocalidad) de la palabra de la que habla Bajtín (Lacan, 2010). Todo este rodeo de la falta fundamental se hace necesario para dar cuenta de lo que Bajtín (1975) denomina lo *imperfecto*, que es aquello que posibilita la búsqueda y abre posibilidades al futuro, y que contiene la novela:

El presente es en su —por decirlo así— «totalidad» (aunque no constituya, precisamente, un todo) imperfecto, por principio y en esencia: el presente requiere continuación con todo

su ser; se dirige hacia el futuro, y cuanto más activa y conscientemente avanza hacia ese futuro, tanto más perceptible y significativa es su imperfección. (p. 474)

A partir de todo lo anterior, es posible afirmar que, tanto el presente, el sujeto y la novela guardan una imperfección característica. Esto es supremamente importante, porque bajo esa premisa es que puede hacerse la crítica a los discursos totalizantes. Tanto Lukács como Bajtín abordan esto; por un lado, la modernidad que objetiva al sujeto mismo, fijándole su esencia como algo establecido e inamovible; por el otro, los discursos que sostienen lo completo, absoluto y acabado que no dan paso al futuro.

El análisis ético, de igual forma, le atañe a la filosofía, la cual puede llegar a ser totalizante también. Heidegger (2021), en su artículo titulado *La época de la imagen del mundo*, hace un análisis acerca de lo propio de la modernidad, lo cual consiste en ubicar al sujeto como fundamento de la representación: “El hombre se convierte en el representante de lo ente en el sentido de lo objetivo” (p. 75). El giro cartesiano, al volver objeto del pensamiento al pensamiento mismo, y tomarlo como fundamento, proyecta el mundo como una imagen completa que él mismo puede controlar:

Aquí la palabra imagen tiene el sentido de la configuración de la producción representadora, es decir, como aquello donde se construyen o se producen las representaciones, en otras palabras, el pensar del hombre representado como objeto. De tal suerte que el hombre viene a ser medida, ya que impone sus leyes. (Suzunaga, 2003, p. 120)

El discurso filosófico moderno es totalizante, pues ubica al sujeto como fundamento, y al mundo como imagen estable de la representación. Aquí se aprecia cómo la filosofía misma termina

siendo un factor alienante en el sujeto, pues al constituir todo este giro, lo deja ante la ilusión de una imagen completa que, al ser una representación hecha por él, puede controlar. En esto no hay manera de dar cuenta del movimiento e imperfección del presente, y de él como sujeto del lenguaje, lo que lo deja de nuevo ante un extrañamiento de sí y del mundo: “Esa huida a la tradición, entre mezclada de humildad y prepotencia, no es capaz de nada por sí misma y se limita a ser una manera de cerrar los ojos y cegarse frente al momento histórico” (Heidegger, 2021, p. 78).

Es por eso que, para dar cuenta del momento y movimiento histórico, hace falta la literatura, pues como lo expone Lukács y Bajtín, en últimas, es quien tiene esas posibilidades, sobre todo la novela, ya que, cuando en la época moderna se impone la filosofía totalizadora, el género de la novela se presenta como un hacer con la palabra acorde al movimiento e imperfección del sujeto y del presente.

Todo este recorrido sería vano, si no hay un abordaje concreto e histórico para dar cuenta de los postulados de los autores. Al ubicarse en Colombia quien escribe, es inevitable pensar que los discursos hegemónicos y totalizantes traen consigo una mayor inconsistencia, pues generalmente son venidos de otros lugares del mundo, muy lejos, y no dan cuenta del trasegar histórico y concreto del país, por no hablar de los discursos hegemónicos que se han querido instalar por medio de la violencia en el país. Es por eso que, a continuación, se abordarán novelas que dejan en evidencia, no solo la relación filosofía y literatura, sino la importancia ética que conlleva este análisis.

Se ha decidido abordar las tres primeras entregas de *Pentalogía (infame) de Colombia* de Daniel Ferreira, un autor santandereano que tuvo que presenciar la guerra en su alrededor durante varios momentos de su vida, la obra tiene cinco entregas, pero bastan estas tres para dar cuenta del

tema expuesto y del cambio que se efectúa también en el autor. En estas novelas se puede dar cuenta de la cercanía con la realidad que tiene el autor, de la que habla Lukács (1966):

Cuanto más profundo y auténtico sea el conocimiento de un autor acerca de una determinada época, tanto mayor será la libertad con que se moverá en sus materiales, y tanto menos se sentirá dependiente de hechos particulares conservados por los testimonios tradicionales. (p. 203)

En la obra de Ferreira, esto es un punto crucial, pues habla de un momento histórico en Colombia, del cual, se siente por medio de sus personajes, no es ajeno, pues ha estado sumergido en esos hechos y quiere narrarlos desde donde la historia oficial no ha querido por mucho tiempo (exceptuando todo el trabajo que ha hecho el Centro de Memoria histórica). En *La balada de los bandoleros baladíes* (2011) más allá del conflicto armado, narra distintas historias entrecruzadas, que exponen la violencia que está a otros niveles, que queda como correlato de la guerra, pero que se materializa en las vidas cotidianas.

En esta novela se cuentan historias de mucho desasosiego por parte de sus protagonistas, y puede verse un héroe por cada historia, y los hay de todo tipo. Todos, sin embargo, lo suficientemente humanos, como para considerar la novela como aquella que describe Bajtín, donde los personajes no quedan expuestos nunca a cabalidad, los héroes van tomando distintas caras y siempre queda la duda, la sensación de que todo puede ser distinto. Siempre mostrando sus rostros humanos; incluso aquellos que matan o hacen daño, quedan narrados como semejantes.

Acerca de la realidad en un país como este, donde se normaliza la muerte porque pareciera que es la única salida frente a varias situaciones de ignominia e injusticia, Daniel Ferreira (2011) impresiona al escribir:

Al interior del callejón se expendía droga. La policía lo sabía, el gobierno lo sabía, los ricos lo sabían, pero todos guardaban silencio, porque las ciudades para dormir tranquilas necesitan saber que hay un barrio bajo, donde la vida no vale nada, y que allí pueden mantenerse muy bien vigilados y muy bien resguardados los hijos del hampa. (p. 71)

Así empieza un capítulo de la novela, que prosigue con la matanza de las personas que habitan estos lugares *bajos*, donde quienes perpetúan estos hechos dejan escrito en una de las paredes “Aquí estuvo la justicia” (p. 73). Dar cuenta de la realidad a veces se le sale de las manos a los medios de comunicación, a la historia oficial, a la filosofía, a la sociología; para que el sujeto pueda verse involucrado en el movimiento del mundo, se necesita la novela. Poder narrar este tipo de hechos, que de alguna manera las personas saben, pero no son capaces de expresar ni reconocer, cobra un papel ontológico elemental, pues como señala Bajtín (1975), no niega el movimiento y la imperfección, sino que los afirma, dándole al sujeto discursos con los cuales puede verse expresado.

Hay pasajes de la novela con los cuales se podría dar cuenta de lo que el pensador ruso da a entender acerca del carácter del héroe de la novela, en quien ocupa un papel muy importante la risa y la parodia. Por ejemplo:

Y sin embargo ella, cuando exhibía sus cicatrices, se reía.

Era vulnerable, y se reía con una carcajada chispeante que era celebración y miedo al mismo tiempo.

¿Por qué se ríe de usted misma?

*Para soportar.* (Ferreira, 2011, p. 27)

Sin embargo, cada risa en esta historia está acompañada también por el desasosiego, ya que, dar cuenta de la realidad en un lugar que ha vivido la violencia de tantas maneras, no podría ser diferente, y el héroe también debe vivir en contacto con su realidad, además de dejar prever de nuevo el carácter inacabado, donde el lector mismo tiene que reconstruir el personaje (Bajtín, 1975). Es por eso que, seguido de esa risa, sigue en la novela:

Pero tal vez un día supo que uno no puede reírse tanto, porque la risa también se acaba. La risa tiene un tope. Nacemos con una reserva limitada de alegría, y un día se agota. Ella debió desecar la fuente de donde brotaba toda su risa y cuando lo comprendió decidió que la vida, con la risa, había cesado, y ahora sólo quedaba llorar. Lloró todo un mes con ese llanto inexplicable que ataca a las mujeres por el mes de agosto. Un mes largo tras el cual no volvió a trabajar, ni quiso salir de la cama hasta el día en que se bañó en gasolina y se prendió fuego, en el patio de la casa. (Ferreira, 2011, p. 28)

El héroe humano e incompleto también deja ver su falta. Además, todo el sentido del carácter vivo de la palabra se ve reflejado en esta risa, que no termina siendo lo que se espera; en realidad, toma un giro tal, que parece que es por culpa de la risa misma que el personaje tiene ese destino. Lo anterior deja de nuevo en evidencia la diferencia entre el héroe épico y el héroe de la novela que señala Bajtín (1975), donde este último no se muestra del todo, sino que deja espacio a la reconstrucción del lector.

Una cosa más por resaltar de esta novela, es la manera como el autor aborda eso tan particular en la cultura colombiana, como lo es el tema de la superstición y la brujería, algo con lo cual es posible vislumbrar el carácter vivo de la palabra, el signo que toma sentido bajo un uso particular en la vida social. Así, por un lado, a lo largo de la novela, uno de los héroes se ve rodeado

de encuentros con cartas de la baraja inglesa, que le van trazando su destino, y a las cuales él les ha otorgado una significación tal, que se van cumpliendo todos esos presagios (Ferreira, 2011). Por otro lado, en una de las masacres perpetradas por un grupo armado paramilitar, aparece este pasaje:

El cabo mandó a venir a un llanero. El llanero quedó serio al oír el cuento. Se cabreó. Era llanero, tipos duros para la carne asada, pero dijo: No, yo no lo hago, patrón, porque ese tipo está rezao y la pava me queda a mí. (p. 103).

Todo esto entra en el realismo del que hablan los autores, pues en Colombia es una realidad convivir con este tipo de creencias, pues, más allá de que sean reales o no, constituyen todo lo que envuelve el mito que genera el hombre para relacionarse con su experiencia social. Lo que demuestra este suceso, también es la relación literaria del hombre con el mundo. Así lo expresa Levi-Strauss (1995), quien también da importantes aportes al estudio del mito y la literatura en el sujeto *del lenguaje*:

Entonces —tal vez ya ahora, en ciertos países— el valor del sistema dejará de fundarse en curas reales, que benefician a individuos aislados, para apoyarse en el sentimiento de seguridad aportado al grupo por el mito fundador de la cura y en el sistema popular conforme al cual, sobre esta base, resultará reconstruido su universo. (p. 209)

Ahora bien, aun cuando alrededor del mito fundador se han dicho muchas cosas, lo cierto es que la relación que mantiene al humano en el mundo, es la que sostiene con su historia propia y social. Para Lacan (2010), por ejemplo, el deseo se funda a través del mito; para Heidegger (2021) *poéticamente vive el hombre*; en Levi-Strauss (1995) está la estructura del mito, que se repite en las comunidades, pero siempre se llena de contenido, según el lugar. Todo esto es de



suma relevancia para poner en evidencia la relación del ser humano con el lenguaje, el cual le da un sostén en el mundo, pero por medio del cual también existe la posibilidad de modificar ese mundo, en una relación dialógica.

En Colombia, esos mitos e historias varían, tanto por los hechos que rodean un lugar tan grande y con tantas culturas y lenguas, pero también porque ha sido el Estado mismo quien ha perpetrado fuertes hecho de violencia, lo que hace que la sociedad tenga que construir sus mitos al margen de una institución con la cual se les hace imposible reconocerse. Daniel Ferreira comenta, en una entrevista que le hace el periódico *El Espectador* (2023), que:

En un país con millones de desplazados, miles de muertos, miles de secuestrados, no hay forma de esclarecer el origen: cada hecho de violencia produjo otro. El Estado colombiano, según el informe “¡Basta Ya!”, fue el principal actor de violaciones a los derechos humanos en el siglo XX. De modo que la violencia ha sido también una acción política, y parecería que fue política de Estado durante algunos gobiernos, como los de Ospina Pérez, Urdaneta, Valencia, Turbay, Barco y Uribe, pero con la violencia no se cambia un país. (párr. 20).

Aquí el autor manifiesta una responsabilidad que mantiene con la realidad del país, y reconoce también que es desde esa realidad desde donde escribe sus novelas. Asimismo, esta responsabilidad en *Bajtín* (1986) también radica en la autonomía que se le da a cada personaje, donde el héroe puede verse incluso en contradicción con el autor mismo, pero este último le permite dar su palabra, pues es la polifonía y el diálogo los que le dan un lugar al otro. En *Viaje al interior de una gota de sangre*, Daniel Ferreira (2014) le da de nuevo un lugar a cada uno de sus personaje, lo cual constituye una novela donde no se encuentra un único héroe, y que cobra una gran importancia ética, pues el mismo título indica lo que a través de la novela se expresa: un

compromiso por darle cara a personas que, desde un principio, se sabe que morirán, las cuales, en un contexto oficial como este, terminan siendo números y cifras, mientras que, en cambio, en la novela tienen una historia, una familia, sus angustias existenciales. En últimas, son humanos.

La crítica de Lukács a la reificación humana, como se vio anteriormente, consiste en que en el capitalismo convierte al sujeto en un objeto de uso, y reduce su existencia al estatuto de cosa. Dentro del pensamiento oficial, hay cifras, muertos, normalización de la guerra; para Ferreira (2014), cada una de esas personas tiene una historia de vida, el pueblo mismo guarda su historia, e incluso los perpetradores de la masacre son sujetos de un relato. La voz de cada uno es tan importante, y recuerda aquello que decía Bajtín (1986): “La conciencia del héroe aparece como otra, como una conciencia ajena, pero al mismo tiempo tampoco se vuelve objetual, no se cierra, no viene a ser el simple objeto de la del autor.” (p.15).

En *Viaje al interior de una gota de sangre*, hay otro tipo de héroe, más enterado y activo dentro del orden político. Aun así, son esos héroes que describía Bajtín (1986), propios del género novelesco, que no son unidimensionales, transparentes y completos, sino que se van construyendo, a través de la novela, en conflictos con su interior y exterior. Uno de los héroes que guarda en su historia este trasegar dialéctico, es el sacristán de la iglesia del pueblo, pues, en principio, no se ve interesado en la política ni en los asuntos religiosos, pero es quien termina teniendo una implicación más activa en los asuntos del cura, y sacrificándose por él (Ferreira, 2014). Este es un claro ejemplo, como aquel que toma Bajtín (1986) cuando habla acerca de la obra de Dostoievski, donde deja en evidencia las distinciones que guarda la obra épica con la novela, y lo hace por medio de la relación entre el héroe y el autor: “El autor no deja para sí mismo, es decir, en su único

horizonte, ni una sola definición importante, ni una sola señal, ni un solo rasgo del héroe; nos introduce en su horizonte, nos arroja al crisol de su autoconciencia.” (p. 74).

Toda esta dialéctica de la conciencia, en la cual tanto héroe como autor se ven sumergidos, fue resaltada también por Lukács (1966), para quien el héroe del drama (en contraste con el héroe épico) “sobresale de entre sus circundantes gracias a su relación más íntima con los problemas de la colisión, con la crisis histórica concreta a que se enfrenta.” (p. 150). En la novela dramática, surgida en la modernidad y a consecuencia de la crisis de sentido, la síntesis histórica sucede en el héroe, a quien se acompaña, a través de la narración, a vivir todas las peripecias y contradicciones que lo rodean.

En el devenir en el cual se ve llamado el lector por Daniel Ferreira, siguiendo su *Pentalogía*, hay estas contradicciones propias de la relación del sujeto con su realidad, a la vez que se halla la confrontación con el orden establecido, y la decidida afronta que asume el autor. Se encuentra todo aquel carácter vivo de la palabra, y la intención de dejar a la vista lo imperfecto e inacabado del presente. Al llegar a la tercera entrega de esta serie, titulada *Rebelión de los oficios inútiles*, Ferreira (2015) ha llegado a otro punto de su escritura, algo que se evidencia del paso de la primera a la segunda también, donde los personajes están más caracterizados en una realidad concreta, marca fechas e inicia una historia que recuerda a Pedro Páramo de Juan Rulfo, sobre todo porque, desde el inicio, ya se siente el lector caminando entre muertos.

Dos personajes de la novela se quieren resaltar, recordando el objetivo del actual trabajo, para relacionar la vida, el pensamiento y la literatura con el carácter del héroe novelesco; por un lado, está la líder comunal, Ana Dolores Latorra; por el otro, el periodista y director del periódico

*La gallina política*, Joaquín Borja. Este último es quien narra gran parte de los acontecimientos, siempre en diálogo con otro y consigo mismo:

(...) bajo los conflictos más intensos que podríamos tener en un tiempo donde el enemigo del pueblo era el pueblo mismo, donde el enemigo no estaba afuera sino adentro de nosotros mismos, y era el miedo y la ignorancia (...), cuando van juntos, nunca pierden la oportunidad de saltar al cuello y despescuezarte, acallar tu voz y tu raciocinio y volverte un subalterno obediente, un ciudadano ejemplar. (p. 39)

Joaquín aparece aquí como un personaje que se reconoce en un presente, y que, a partir de allí, le hace frente a lo que él considera el orden establecido, hecho a las malas, con lo cual se evidencia un conflicto consigo mismo y con los hechos. A pesar del carácter inacabado del personaje, resalta cómo confronta un discurso homogeneizante, donde el ideal es el *ciudadano ejemplar*. Pero la pregunta que subyace a esto es: ¿a qué precio?

Por otro lado, Ana Latorre representa a la héroe que describe tanto Lukács como Bajtín, y quien se enfrenta al orden establecido que es absolutista, reconoce su momento histórico, vive un conflicto contante con la realidad, la cual supera en pequeñas síntesis a lo largo de su vida. Un punto particular de Ana es que encarna una mujer que ha perdido a muchos seres queridos a través de la guerra y, a pesar de ello, no renuncia a crear discursos alternativos que intenten hacer de expresión al movimiento histórico. Un personaje muy importante en la novela, quien va sobreviviendo a situaciones que tienen el objetivo explícito de acabar con su vida, la cual representa una amenaza al orden imperante. Ella encarna también la parodia característica de la novela, pues, cuando está siendo entrevistada en su juicio de guerra, va contando su historia con tintes burlescos ante lo más serio, o triste. De ejemplo sirve el siguiente pasaje:

-¿Cuáles son las condiciones de su vida individual?

-No sé si pueda responder bien a una pregunta que tiene problemas de formulación y puedo llegar a entender mal, señor juez. Vivo sola, en una modesta pobreza, si no es eso un pleonasma. Vendo verduras, y como de lo mismo que vendo. Pero mi gusto mayor es preparar comida al estilo chino, con verduras al vapor y bocados fritos. Como arroz de vez en cuando, y carne oreada una vez por mes. El que ha sufrido las consecuencias de todo esto es mi pobre perro Trotsky, que se volvió vegetariano a la fuerza. Por eso está enfermo, como ya dije, pero a él le he enseñado desde chiquito a no quejarse y aceptar la vida que le toque. (Ferreira, 2015, p. 169)

La cita, que aparenta ser extensa, es tan solo una parte de todo el interrogatorio que mantiene Ana Latorre, donde las razones que brinda no se toman como válidas para quien la juzga, pero que deja entrever esa relación con sus condiciones materiales que la exhortan a tomar partido político. Es así como Ferreira, junto a sus héroes, pues “cada novela tuvo retos impuestos por los personajes y los temas” (Parra, 2023), desglosa toda una realidad pero en forma de novela, el género que, como ya se vio, es aquél propio del presente, que hace humana la literatura y la acerca a un nivel ontológico y ético del sujeto, ya que “(...) la verdadera escritura es la que nos expone hasta en los secretos culpables, la verdadera escritura literaria se lleva a donde más duele, se hace con lo que al resto le causa vergüenza” (Ferreira, 2015, p. 141).

Así, Ferreira ofrece toda una gama de estilos y narraciones que dan cuenta de lo expuesto a lo largo de este trabajo. Es de suma importancia haber llegado a obras concretas, pues el estudio y abordaje de la relación entre filosofía y literatura se hace imposible, si no se sitúa en un momento y lugar histórico. Valga recordar que el pensamiento no puede ir desligado de la ética, en el sentido

que le hemos dado aquí; es decir, no se puede desligar de una visión crítica frente a lo que subyuga al hombre en totalidades alienantes y deterministas, que cierran las posibilidades de futuro y presente histórico.

## Conclusiones

La presente tesis tuvo previsto un reto importante, que espera haber podido rodear, mover, transformar. Por un lado, retomar a los griegos es casi una tarea infaltable, pues hay que ir a lo ya pensado, para así poderle dar paso a lo por pensar, como señala Heidegger (2000). En Platón y Aristóteles, se trata la relación entre filosofía y literatura de formas distintas, pero que abren ya un camino que se recorrerá en el pensamiento occidental hasta el día de hoy.

Después, el gran salto hasta Hegel y Marx tuvo su razón de ser, porque son quienes, sintetizando a los pensadores que les antecede, también llevan a cabo una crítica, que aportó gran material a la discusión. Como se vio, tanto Lukács como Bajtín retoman a Marx, quien los lleva finalmente a teorizar acerca de la novela, a hablar de su compromiso con la realidad y el movimiento histórico. A través del presente trabajo se dejó expuesto este acercamiento a la dialéctica materialista, al hablar de la relación que todo esto conlleva entre filosofía y literatura, pero, más allá de ellas dos, se trata es de resaltar que no hay trasegar humano sin que se vea intermediado por el relato, el mito, la historia.

Al hacer la lectura renovada de Marx por estos autores, se llegó al punto discutido por gran parte del pensamiento del siglo pasado, en un abordaje materialista o fenomenológico si se quiere, que deja en evidencia la relación intrínseca que tiene el ser humano con el lenguaje. De esta manera lo deja señala Dufour (1999):

La modulación sonora del aire expirado permite la creación de una segunda naturaleza que viene a suplir la flaqueza o la pérdida de la primera. La especie neoténica, compuesta como tal por seres inacabados e incapaces de habitar el verdadero mundo, se creó pues un

segundo mundo, sustitutivo, gracias al lenguaje. Habita un territorio coextensivo a su palabra, un territorio que crea a medida que cada uno de sus miembros habla. (p. 36)

Aun cuando la exposición del pensador francés trata con metáforas y alegorías, da cuenta de un punto esencial para este trabajo, y es que la literatura no se puede separar de la ontología del sujeto, puesto que, para dar cuenta, vivir y solventarse, debe crear, por medio de ella, un sentido. Desde la filosofía misma se ha intentado desligar al ser humano del mito; pues bien, bajo toda la exposición aquí acaecida, se da cuenta de que no hay manera de que eso ocurra. De hecho, el discurso filosófico, al negar esta situación de que el humano es principalmente creador de relato, constructor de su *segunda naturaleza*, lo limita a una manera que le da sentido solo a medias, en el cual él mismo no puede reconocerse.

En principio se sostiene que el extrañamiento del sujeto con el mundo se produce por medio de discursos homogeneizantes y estáticos, cosa que sostiene tanto Lukács como Bajtín, lo que luego dio cabida a afirmar que el mismo Descartes inauguró una forma de objetivar al sujeto, que lo sumerge en una nueva alienación. Dentro de todo esto, tomó un lugar importante el abordaje que hace Bajtín de la palabra, pues, al recobrar el movimiento y el carácter vivo de esta, se reconoce la falta, lo imperfecto e inacabado del sujeto y el presente.

Aquí se quiso, además, enfatizar en la relación ética y estética, para dar cuenta de que la filosofía también tiene una gran ocupación en, por un lado, determinar qué es el *bien*, y cómo vivir de acuerdo a eso, dando una mirada crítica del momento histórico, y señalando injusticias y acontecimientos desdichados para el sujeto. Por otro lado, determinar el estudio y la importancia que le da al arte, el cual existe en la experiencia humana, y cumple un papel elemental. Lecturas desde



donde se toma posición, para generar alternativas que, inevitablemente, tienen que ver con la filosofía, pero también con el arte.

Así, finalmente, se abordaron obras de Daniel Ferreira, que dan cuenta, no solo de la relación filosofía y literatura, sino también de una realidad que sigue estando vedada en muchas esferas, y de la cual, no pudiendo ser de otra forma luego del análisis, da cuenta la novela. Esto lo logra el autor, al mostrar caras, gestos y sentimientos en personajes que, de otra manera, serían solo un nombre en la noticia, o una cifra en las estadísticas. Acercarse a los puntos que unen el pensamiento, la ontología, la filosofía y la literatura es, y cada vez se hace más evidente, un asunto ético y político de suma importancia en la actualidad, sobre todo en la realidad colombiana.

### Referencias Bibliográficas

- Ávila, R. (2018). *Las pasiones trágicas*. Tragedia y filosofía de la vida. Editorial Trotta.
- Aristóteles. (2023). *Ética a Nicómaco*. Traducción de José Luis Calvo Martínez. Madrid: Gredos. ISBN 978-84-376-3046-4.
- Aristóteles. (2018). *Metafísica*. Traducción de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos. ISBN 978-84-376-2963-1.
- Aristóteles. (2023). *Poética*. Traducción de Francisco Rodríguez Adrados. Madrid: Gredos. ISBN 978-84-376-3047-1.
- Aristóteles. (2019). *Retórica*. Traducción de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto y Abel do Nascimento Pena. Madrid: Gredos. ISBN 978-84-376-3045-7.
- Bajtín, M. (1994) *El método formal en los estudios literarios*. Alianza Universidad.
- Bajtín, M. (2005). *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno Editores.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza Editorial.
- Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1975). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Diógenes, L. (2008). *Vidas y doctrinas de los filósofos ilustres*. Traducción del griego, introducción y notas: Mário da Gama Kury. 2ª edición. Editora Universidade de Brasília.
- Dufour, D. (1999). *Cartas sobre la naturaleza humana para uso de los sobrevivientes*. Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura Universidad Nacional de Colombia.
- Ferreira, D. (2011). *La balada de los bandoleros baladíes*. Ficción Universidad Veracruzana.

Ferreira, D. (2014) *Viaje al interior de una gota de sangre*. Ficción Universidad Veracruzana.

Ferreira, D. (2015). *Rebelión de los oficios inútiles*. Alfaguara.

Delueze, G. (1975). *Kafka. Por una literatura menor*. Ediciones Era.

Igartua, I. (1997). Dostoievski en Bajtín: raíces y límites de la polifonía. *EPOS*, (13), 221-235.

Heidegger, M. (2021). *Caminos de bosque*. Alianza Editorial.

Heidegger, M. (2000). *El final de la filosofía y la tarea del pensar*. Tecnos.

Heidegger, M. (1927). *Ser y tiempo*. Fondo de Cultura Económica.

Hegel, G. W. F. (1966). *Fenomenología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica.

Hernández, M. (2011). Dialogismo y alteridad en Bajtín. *Contribuciones desde Coatepec*, (21), 11-32.

Kojéve, A. (2013). *Introducción a la lectura de Hegel*. Editorial Trotta.

Kattan, N., Tellez, F., Díaz, A. (1969). Georg lukacs: volver a lo concreto. *Ideas y Valores*.  
<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/40108>

Lacan, J. (2010). *El seminario de Jacques Lacan: libro 11: los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós.

Levi-Strauss, C. (1995) *Antropología estructural*. Ediciones Paidós.

Lukacs, G. (1966). *Estética*. Ediciones Grijalbo, S.A.

Lukács, G. (1966). *La novela histórica*. Ediciones Era S.A.

Lukacs, G. (2010). *Teoría de la novela*. Ediciones Godot Colección Exhumaciones.

Lunn, E. (1986). *Marxismo y modernismo*. Fondo de Cultura Económica.

MacIntyre, A. (1976). *Historia de la ética*. Trad. Roberto Walton. Barcelona: Paidós.

Martinez, F. (s.f.). *La novela como reconciliación apirética con el mundo*. Tiempo Laberinto.

Marx, K. (2018). *El capital: Crítica de la economía política (Tomo I)*. Siglo Veintiuno Editores.

Marx, K. (1980). *Manuscritos: economía y filosofía*. El libro de bolsillo, Alianza Editorial.

Musto, M. (2011). Marx en París: Los Manuscritos económico-filosóficos del 1844. En Marcelo Musto (Ed.), *Tras las huellas de un fantasma. La actualidad de Karl Marx* (pp. 116-132). Siglo XXI.

Nietzsche, F. (2002) *El crepúsculo de los ídolos*. Edaf

Nietzsche, F. (2006). *Fragmentos póstumos (1885-1889) IV*. Tecnos.

Parra, M. (2023). *La Colombia de Daniel Ferreira*. El espectador.  
[https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/la-colombia-de-daniel-ferreira/#google\\_vignette](https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/la-colombia-de-daniel-ferreira/#google_vignette)

Platón. (2003). *Gorgias*. Traducción de Julio Calonge Ruiz. Madrid: Gredos. ISBN 978-84-249-2488-6.

Platón. (1992). *República*. Traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano. Madrid: Gredos. ISBN 978-84-249-1027-3.

Suzunaga, J. (2003). Lo que no existe, insiste. Una apuesta en el tratamiento de lo real (Apuntes sobre el objeto). *Desde el Jardín de Freud*, (3), 114-133.

Todorov, T. (2013). *Mijaíl Bajtín: el principio dialógico*. Instituto Caro y Cuervo.

Volóshinov, V. N. (1977). *Marxismo y filosofía del lenguaje*. Minuit.

Zavala, I. (1996). *Escuchar a Bajtín*. Montesinos

Zuleta, E. (2010). *Arte y filosofía*. Hombre nuevo editores.