



# **COROLARIO DE LA EXPANSIÓN HIPERTEXTUAL**



Compiladora:  
María Lopera Rendón



**Universidad  
Pontificia  
Bolivariana**





**COROLARIO  
DE LA EXPANSIÓN  
HIPERTEXTUAL**

Libro resultado de investigación

Compiladora:  
María Lopera Rendón

Autores:  
Alexis Arbey Ramírez López  
Juan Camilo Ortiz Murillo  
Walther Oswaldo Espinal Galeano  
Tatiana Andrea Alzate Gómez  
Óscar Hincapié Grisales  
Laura Penélope Sánchez Noreña  
Juan Carlos Atehortúa Sampedro  
María Lopera Rendón



418.4  
L864

Lopera Rendón, María, compiladora  
Corolario de la expansión hipertextual / Compiladora María Lopera Rendón;  
autor, Alexis Arbey Ramírez López y [otros 7] -- 1 edición -- Medellín: UPB,  
2020.

238 páginas, 21,6 x 28,0 cm.  
ISBN: 978-958-764-907-9 (versión digital)

1. Hipertexto literario – 2. Lectura hipertextual -- 3. Escritura hipertextual. –  
I. Título

UPB-CO / spa / RDA  
SCDD 21 / Cutter-Sanborn

- © Alexis Arbey Ramírez López
- © Juan Camilo Ortiz Murillo
- © Walther Oswaldo Espinal Galeano
- © Tatiana Andrea Alzate Gómez
- © Óscar Hincapié Grisales
- © Laura Penélope Sánchez Noreña
- © Juan Carlos Atehortúa Sampedro
- © María Lopera Rendón
- © Editorial Universidad Pontificia Bolivariana
- Vigilada Mineducación

### **Corolario de la expansión hipertextual**

ISBN: 978-958-764-907-9 (versión digital)  
DOI: <http://doi.org/10.18566/978-958-764-907-9>  
Primera edición, 2020  
Escuela de Educación y Pedagogía  
Facultad de Educación

### **CIDI. Grupo de investigación Lengua y Cultura**

Proyecto: Hipertextualidad expandida. Radicado: 391C-11/18-50

**Gran Canciller UPB y Arzobispo de Medellín:** Mons. Ricardo Tobón Restrepo

**Rector General:** Pbro. Julio Jairo Ceballos Sepúlveda

**Vicerrector Académico:** Álvaro Gómez Fernández

**Decano Escuela de Educación y Pedagogía:** Guillermo Echeverri Jiménez

**Directora de la Facultad de Educación:** Sonia Isabel Graciano Jaramillo

**Gestora Editorial:** Kelly Samadi Vásquez Gómez

**Editor:** Juan Carlos Rodas Montoya

**Coordinación de Producción:** Ana Milena Gómez Correa

**Diseño, diagramación e ilustración:** Mario Alberto Zapata White

**Corrección de Estilo:** María Carmenza Hoyos

**Fotografía de portada:** Tatiana Andrea Alzate Gómez

### **Dirección Editorial:**

Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2020

Correo electrónico: [editorial@upb.edu.co](mailto:editorial@upb.edu.co)

[www.upb.edu.co](http://www.upb.edu.co)

Telefax: (57)(4) 354 4565

A.A. 56006 - Medellín - Colombia

**Radicado:** 2033-21-10-20

Prohibida la reproducción total o parcial, en cualquier medio o para cualquier propósito, sin la autorización escrita de la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

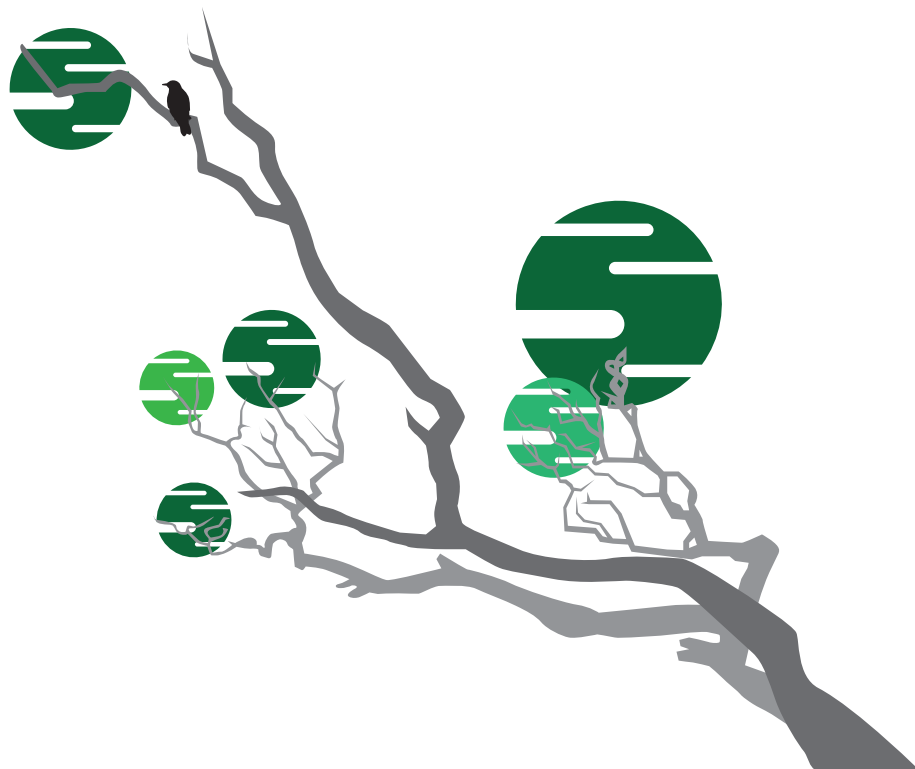




## Tabla de contenido

<b>La hipertextualidad expandida: lo que migra desde los hipertextos literarios a otras tipologías (y de ellas hacia él)</b> .....	6
<i>María Lopera Rendón</i>	
Síntesis de los rasgos metodológicos de la investigación .....	9
La arquitectura hipertextual: una tipología prometedora inexplorada .....	10
Trasegar relaciones textuales: alusiones e intertextualidades que migran entre las tipologías .....	13
La parodia como sátira y otros elementos paratextuales presentes en la hipertextualidad expandida .....	18
Referencias .....	22
<b>El humano que habita detrás de la pantalla</b> .....	24
<i>Alexis Arbey Ramírez López</i>	
Carta a los lectores .....	24
Trazos para una aproximación al género distópico .....	30
Utopía/distopía .....	32
En el interior de la distopía .....	39
Dispositivos Dotados de Pantalla (DDP) .....	44
El humano que habita detrás de la pantalla .....	52
Referencias .....	59
<b>El caleidoscopio literario: una propuesta de lectura a partir de El Aleph, de Jorge Luis Borges</b> .....	61
<i>Juan Camilo Ortiz Murillo y María Lopera Rendón</i>	





Un tipo de pluralidad en la relación entre las obras, los lectores y los escritores .....	64
Un Borges, todos los Borges: primer plano de análisis de la multiplicidad en el cuento El Aleph .....	68
Reglas de un juego caleidoscópico: segundo plano de análisis de El Aleph .....	80
<i>El reflejo psíquico: no es mi reflejo todo lo que     me imita, sino aquello que me contiene</i> .....	81
<i>La multiplicidad: no existe un yo, sin los otros</i> .....	90
El caleidoscopio literario: componer un tercer plano a modo de propuesta .....	94
El caleidoscopio o un truco de lectura y escritura de lo múltiple .....	97
<i>Ligereza</i> .....	99
Referencias .....	101

### **La estética de la enfermedad en Horacio Quiroga** .....

*Walther Oswaldo Espinal Galeano*

Sentimiento de vulnerabilidad .....	111
Civilización vs Barbarie .....	122
Inminencia de la muerte .....	137
Conclusiones .....	152
Referencias .....	157

### **Polifonías del sufrimiento. Un análisis sobre las voces en Memorias del subsuelo, de Fiódor Dostoievski** .....

*Tatiana Andrea Alzate Gómez*

El subsuelo .....	166
<i>El adentro, en el subsuelo</i> .....	179
<i>Corporeidad del subsuelo</i> .....	183
Polifonía: la expresión de la negación .....	192
<i>Polifonía del adentro</i> .....	192





El hombre nuevo .....	199
<i>Fuerzas antagónicas</i> .....	204
El nihilismo estético .....	208
Observaciones a las polifonías del sufrimiento .....	212
Referencias .....	214

**La onomástica. Una propuesta metodológica para analizar y escribir hipertextos literarios** .....

*Laura Penélope Sánchez Noreña, Juan Carlos*

*Atehortúa Sampedr y Óscar Hincapié Grisales*

Los orígenes del problema: Odiseo, el hombre que no quiso llamarse gambrós sino “Nadie” .....	218
---	-----

Estado del arte: un trazo aleatorio entre la semántica y la etimología .....	225
--	-----

La onomástica: una herramienta para escribir textos literarios .....	227
--	-----

<i>Hallazgos: investigación hipertextual a partir de la onomástica</i> .....	227
--	-----

<i>Modelo de producción textual a partir de la onomástica de los nombres propios</i> .....	230
--	-----

Un ejemplo de producción textual basado en la onomástica .....	233
--	-----

<i>Elementos teóricos y conceptuales de la producción literaria</i> .....	233
---	-----

El hijo del rabino .....	233
--------------------------	-----

<i>Análisis del texto</i> .....	236
---------------------------------	-----

Conclusiones .....	239
--------------------	-----

Referencias .....	240
-------------------	-----

**Sobre los autores** .....

243



## La hipertextualidad expandida: lo que migra desde los hipertextos literarios a otras tipologías (y de ellas hacia él)

*Autora: María Lopera Rendón*

Este capítulo es el resultado de un proceso de investigación realizado entre los años 2018 y 2020, sobre los trabajos de grado producidos en la Maestría en Literatura de la Universidad Pontificia Bolivariana. El proyecto, titulado *Hipertextualidad expandida*<sup>1</sup>, se encuentra adscrito a la línea Cultura, Lengua y Literatura del grupo de investigación Lengua y Cultura. Tuvo por objetivo caracterizar el uso, las nociones, concepciones y planteamientos que la hipertextualidad literaria pudiera tener en los trabajos de grado, ya que el “hipertexto” es uno de los conceptos centrales de la propuesta formativa del programa que, a su vez, se soporta en los desarrollos de la línea de investigación referida.

En el ámbito literario podrían describirse maneras (no unívocas) de asunción del concepto de hipertextualidad: por un lado, una versión “tradicional” que lo entiende como forma de comprensión y estudio

---

<sup>1</sup> Los siguientes capítulos se encuentran adscritos al proyecto **Hipertextualidad expandida**, radicado ante el CIDI de la Universidad Pontificia Bolivariana con el número 391C-11/18-50: *La hipertextualidad expandida: lo que migra desde los hipertextos literarios a otras tipologías (y de ellas hacia él)*, *El humano que habita detrás de la pantalla*, *El caleidoscopio literario: una propuesta de lectura a partir de El Aleph de Jorge Luis Borges*, *La estética de la enfermedad en Horacio Quiroga* y *Polifonías del sufrimiento: un análisis sobre las voces en Memorias del subsuelo de Fiódor Dostoievsky*.

del texto literario a partir de la escritura de una nueva obra (transformación e imitación según Gérard Genette, 1989), que parte, por ejemplo, del llenado de sus vacíos narrativos; es decir, propuestas dadas desde alguno de sus personajes, espacios, temporalidades, narradores, etc., en tanto transliteraciones, además de todas aquellas narraciones en las que una obra literaria se adapta a otros sistemas simbólicos, como es el caso de llevar al cine o a las series televisivas o a la narrativa visual, una obra literaria.

Por otro lado, el hipertexto puede concebirse como una arquitectura, un espacio, un hábitat al que el lector ingresa para trazar el camino de lectura por sí mismo o para participar de una ruta aleatoria que desdén de la linealidad usual de la lectura de cualquier texto. En este sentido, se le otorga una participación o un rol específico al lector o, por lo menos, se le da un papel protagónico en la construcción (o descubrimiento) de la obra, de sus acontecimientos y, finalmente, de la intriga (Ricoeur, 2003).

El hipertexto literario tiene presencia en el posgrado tanto como un elemento analítico para determinar trazados, transformaciones, implicaciones de unas obras con otras en determinados horizontes históricos –e incluso en los saltos que ciertos fenómenos estéticos literarios muestran cuando se los rastrea–, así como fungir de detonante de procesos de escritura literaria: crear hipertextos a partir de vacíos narrativos; construirlos a partir de la transformación de un sistema simbólico a otro (de la obra literaria a la composición musical, al guion, a la pintura, etc.), o proponerlos como un conjunto de textos, relativamente autónomos, que pueden ser leídos en orden aleatorio. Si se concibe la literatura no como un saber contenido en un texto o en la mente de un autor, sino como un

sistema compuesto por vectores, a veces incluso en tensión (la obra, el autor, el lector, el contexto histórico, la época en que se lee, el tipo de lenguaje que la compone y un sinfín de intenciones que la traspasan), se hace notorio que dichos elementos cumplen una función dialógica. En el funcionamiento de este sistema se entrecruzan el texto (o la obra), sus hipotextos (textos o fragmentos de textos que dieron lugar a ella) y los hipertextos (nuevas textualidades que surgen a su vez), de modo que la obra literaria (la obra de arte literario), es en sí el resultado de las mixturas que la hacen ser ella misma: un collage, un pastiche, la recreación de versiones de historias que subyacen en la tradición de una cultura.

La pregunta que se instala desde esta perspectiva no es por quién es el dueño/inventor o único autor de la obra o dónde se señala su origen, si no, ¿qué hay en ella que la hace novedosa o inusitada? ¿En qué consiste la reelaboración que presenta? ¿Es quizá el cambio de enfoque o de lenguaje, por ejemplo? La búsqueda por la “originalidad” o el “estilo” abandona el panorama de la escritura que procuramos generar en la Maestría, puesto que el hipertexto reconoce que no hay invención artística (original, originaria) sino recreación, reordenamiento, conjunciones o conjugaciones inesperadas. Se abren posibilidades que afectan la concepción de la obra en términos del modo en que se analiza y, al mismo tiempo, se amplían los rasgos propios de la escritura literaria que se produce.

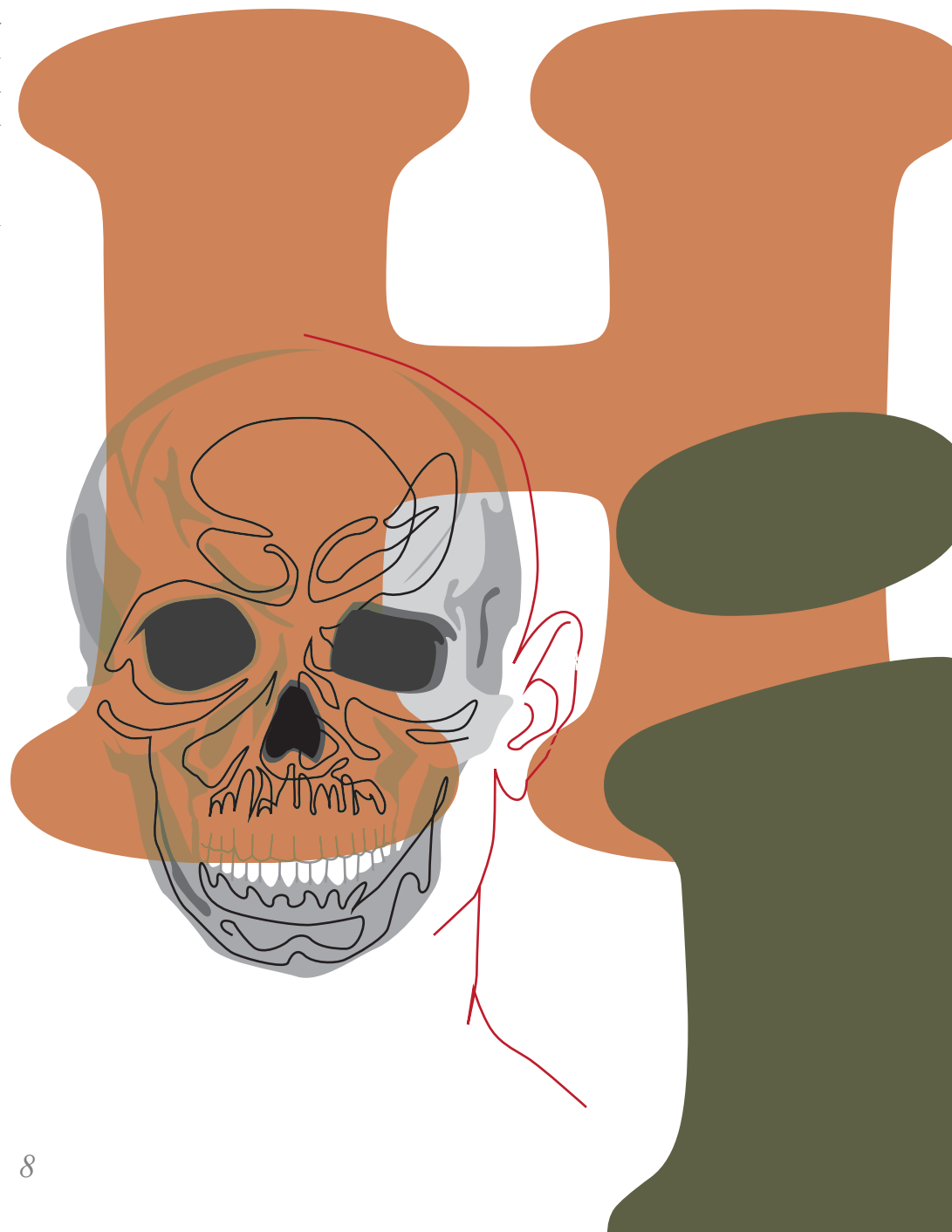
La teoría literaria reconstruye parte de sus postulados según la propuesta del autor o la obra que se estudia; es decir, existen virajes teóricos que se fundamentan no en la teoría sino en el mundo que presentan las obras y esto, connatural a toda teoría artística, está presente como fenómeno en las artes plásticas, visuales, escénicas,



musicales, solo por mencionar una porción que no excluye a la literatura. Por ello, no se pretende imponer ni a la escritura ni al análisis literario, modos unívocos de tratarlos; antes bien, el modo en que se produjeron los textos que presentamos en este libro se basó en la hipertextualidad en todas sus variantes con lo cual, en efecto, estamos hablando de una hipertextualidad expandida ya que las estrategias que aprendimos del hipertexto literario, las expandimos al texto ensayístico.

Según el parafraseo de Jean Clement que hace el doctor en Filología, Jaime Alejandro Rodríguez, al hipertexto “le es más propio y específico: un pensamiento divagante y un recorrido azaroso del texto por parte del lector” (2003, pág. 55); es decir que ir a la deriva, tomar decisiones mediadas por un mapa de navegación (que puede seguirse o no), se parece a estar parado en el cruce de dos calles, en la esquina, en la acera de enfrente y, aunque el mapa señale la dirección en la que se debe continuar, es el transeúnte-lector el que en última instancia determina el paso a seguir.

Este tipo de participación propia del hipertexto cuando se comprende como espacio o como arquitectura textual, ha sido un ámbito de experimentación con el texto literario, sobre todo aquel que ha sido pensado para habitar la red o hacer uso de plataformas que permiten la navegación entre *lexías*. Además, con la configuración de una metáfora entre la ciudad –el espacio urbano– y la lectura como caminar a la deriva, según la voluntad del “*flaneur*”/lector, la participación de quien lee en la construcción del sentido de la obra adquiere mayor relevancia, se torna una experiencia más cercana al acontecimiento artístico y estético que a la lectura como un desentrañar significados inteligibles en las obras literarias. En todo caso, el hipertexto ha estilado pertenecer al campo del arte, en el sentido en que:



[...] es considerado, más generalmente que el metatexto, como una obra «propriadamente literaria» –por esta razón simple, entre otras, de que, al derivarse por lo general de una obra de ficción (narrativa o dramática), queda como obra de ficción, y con este título cae, por así decir, automáticamente, a ojos del público, dentro del campo de la literatura–; pero esta determinación no le es esencial y encontraremos algunas excepciones” (Genette, 1989, pág. 15).

Aunque Genette sugiere que el hipertexto no será esencialmente literario –por supuesto–: la noción puede rastrearse desde 1965 con los trabajos de Ted Nelson dirigidos, fundamentalmente, al mundo de la computación y los dispositivos de memoria ampliada, avizoro, antes bien, un campo de expansión de las fronteras –de por sí extensas– de la hipertextualidad como medio de transgresión de las lógicas de presentación de resultados analíticos, típicos de la investigación en un sentido, digamos, canónico.

En síntesis, el proyecto se plantea para diseñar estrategias de escritura de ensayos analíticos en la que ciertos mecanismos de la hipertextualidad literaria se tornen visibles y significativos. Esto lo explicaré paso a paso, así: la selección de la población documental de los trabajos de grado de la Maestría, la articulación de trabajos de investigación de las últimas cohortes, la inclusión de una propuesta editorial y de presentación de resultados que ponga en escena parte de estas reflexiones que presento a continuación.

### **Síntesis de los rasgos metodológicos de la investigación**

Una primera muestra se extractó del total de trabajos de grado realizados entre los años 2014 y 2018 (cohortes 1 a 7) y una segunda es la que se expone en este libro, capítulo a capítulo y que explicaré en

adelante. La presente selección de trabajos pertenece a las octava y décima cohorte: los estudiantes tienen en común que han estado adscritos a dos proyectos del grupo de investigación Lengua y Cultura. Ellos son: Hipertextualidad expandida y Didáctica de las lenguas clásicas: aprendizaje y enseñanza en la formación universitaria.

Para la primera muestra, inventariamos<sup>2</sup> la totalidad de la población documental, esto es, 148 trabajos de grado de 172 egresados. Se tuvo acceso a algunos por vía del archivo del programa, a otros a través del Repositorio de la Biblioteca de la Universidad y, por último, los que fueron compartidos directamente por los asesores al equipo de investigación. Esta labor nos dejó como resultado una base de datos de estudiantes, títulos de sus trabajos, asesores, años de graduación y ubicación física de los textos. A través de entrevistas al equipo de asesores de la mayoría de los trabajos de grado, hicimos una lista preliminar, de manera intencionada, de trabajos de grado que respondieran a la tipología de monografía, crítica o análisis literario, así como una lista de trabajos exclusivamente de creación literaria.

Hacer este ejercicio nos permitió evidenciar que, como rasgo propio de la formación investigativa del posgrado, muchos trabajos tenían tanto elementos analíticos como creativos, por lo cual los hemos denominado trabajos “mixtos”. En esta misma entrevista se solicitó a los asesores recomendar para la muestra aquellos ejercicios que consideraran de interés para esta investigación. La muestra, por tanto, se circunscribió a los trabajos cuyo contenido total estuviera a nuestro alcance y disponibilidad.

---

<sup>2</sup> En esta labor investigativa participaron los estudiantes del Semillero de investigación Aqueñarre, Valeria Torres y Sebastián Carvajal; el profesor Fáber Andrés Piedrahíta (profesor titular del curso Estancia de Investigación 1 y 2); y los profesores del grupo de investigación Lengua y Cultura, de la línea Cultura, Lengua y Literatura, Jean Paul Mejía Holguín y María Lopera Rendón.

Hablamos de 33 trabajos distribuidos uniformemente entre análisis, creación y mixtos. Una vez revisados, llegamos a un total de 17 que pasaron el siguiente filtro: una lectura exhaustiva de introducciones, conclusiones, bibliografías, citaciones, cuerpo o estructura del texto y presencia de elementos paratextuales de valor en la investigación (fotografías, sonogramas, estetogramas, videos, cartografías, etc.); es decir, verificamos en ellos la presencia de algún rasgo de los hipertextos literarios que validara su participación en la muestra.

Una vez realizado este tamiz, el resultado fueron 17 textos. En este punto, aplicando un criterio de selección por cuotas, analizamos en detalle siete trabajos, uno por cohorte: la mayor parte de ellos resultó obedecer a la tipología mixtos y de creación literaria. Los sometimos a las categorías de análisis que la obra de Gérard Genette (1989), en primera instancia, determina para conceptualizar fenómenos de *intertextualidad*, *metatextualidad*, *pastiche*, *hipertextualidad*, así como a conceptos más ampliados de *alusión* en Helena Berinstáin (2006), y *parodia* y *travestimiento* en Peter Ivanov Mollov (2006).

Este proceso se hizo a través de una matriz de análisis mediante la cual desarmamos los textos para comprender qué tipo de acontecimiento textual estaba siendo planteado en cada uno de ellos. Con base en esta matriz plantearé de modo sintético, algunos de los supuestos que dieron lugar a la investigación Hipertextualidad expandida y al hecho de que hablemos de la expansión del hipertexto literario hacia otras tipologías, específicamente, los ensayos analíticos que presentamos en cada capítulo.

A continuación, las líneas generales de los hallazgos sobre la primera muestra y, luego de ello, paso a explicar cómo se asumieron los rasgos de la hipertextualidad literaria en las propuestas de investigación de cada capítulo, así como en la editorial de este libro.

### **La arquitectura hipertextual: una tipología prometedora inexplorada**

No me detendré aquí en las múltiples acepciones de “hipertexto” que lo circunscriben solo al ámbito de la internet o el ciberespacio, sus usos, semiosis, funciones, diversidad rizomática y un sinfín de matices que, por supuesto tiene, excepto por aquellas conceptualizaciones que retomé de Pierre Lévy (1999) y que me permitirán configurar una línea de base desde la cual propondré una versión expandida del hipertexto literario que, por lo demás, los autores hemos intentado poner en escena en la composición de este libro.

Uno de los rasgos con los que comenzaré este recorrido por lo que llamamos en nuestra investigación “Hipertexto literario” es, paradójicamente, el que más se adhiere a la definición de “hipertexto” en la red. Pero solo en tanto la definición se basa en la proliferación de vías, elecciones y trayectos por los que un lector opta para navegar el texto que, claro, ya no es un único texto.

Es el texto de muchos textos compuestos bajo supuestos de arbitrariedad, azar y multiplicidad: a cada lexía se puede entrar en diferentes momentos –y sin que haya necesariamente un final–, un conjunto de referentes es explorado por el lector al ir de un enlace a otro, además, con la particularidad de que no está obligado a leer completas las “páginas” que el texto ofrece y, por otro lado, porque es tal la cantidad de vínculos, enlaces y conexiones que, de suyo, el texto se torna superficie extensa e inabarcable.

El texto, de hecho, ya no tiene “páginas” de tamaño estándar. Posee, antes bien, cierto conjunto de contenidos. Esta variación entiende lo hipertextual como la disposición aleatoria de las partes que componen el texto, por consiguiente, implica que el lector asuma un rol “activo”,





de “explorador”, al dialogar con la obra. Casos hay muchos y trabajados con suficiencia (Genette, 1989, Lévy, 1999), así que acá acudiremos solo a las experiencias recolectadas en las primeras siete cohortes en los procesos de investigación literaria e investigación-creación desarrollados en la Maestría en Literatura.

La disposición espacial del texto implica para nosotros que el autor le entrega al lector la oportunidad de elegir el orden de ingreso (diríase, también, visita) al mundo que ofrece el texto. Se trata de un hipertexto arquitectónico puesto que las partes están dadas como “habitaciones” o espacios que, aunque sean interdependientes en tanto componen una única “construcción”, también tienen la capacidad de operar de manera autónoma. Es decir, el sentido de lo que expresan no se supedita a una progresión temática (que solemos llamar “coherencia”) bajo criterios de cohesión, sino que las partes del texto pueden reordenarse en diferentes sucesiones y, al final de la lectura, el resultado (el sentido) será el mismo:

Las tres narraciones se muestran por tramos, atravesados entre las cartas y las glosas. Si la lectura de esta propuesta es tediosa o llega a marear, aconsejo que se lea por partes: en primer lugar, las glosas, después las cartas y, por último, las narraciones. La lectura de cada parte se puede rastrear de forma lineal, es decir, los saltos implicarían únicamente eliminar los elementos de las otras partes y continuar leyendo los elementos de la parte rastreada (Martha Silvia Congote. *Cartas a Kafka. Desterritorializaciones de la ley*, 2014. Trabajo de grado Maestría en Literatura, UPB, texto inédito).

No son muchos ejemplos, ciertamente, los que obtuvimos de nuestra muestra. Aparte del anterior, ningún otro trabajo apeló al sentido azaroso que vincula la lectura del texto a la experiencia del lector.

No obstante, sí fueron frecuentes los usos de conceptos que describen, en cierto sentido, valores de aleatoriedad, trasmutación o movimiento:

El ritornelo va hacia el agenciamiento territorial, se instala en él o sale de él. En un sentido general, se denomina ritornelo a todo conjunto de materias de expresión que traza un territorio, y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales (Natalia Henao Galeano. *Transeúntes sonoros por Cien años de soledad*, 2016. Trabajo de grado Maestría en Literatura, UPB, texto inédito).

En el trabajo de grado referido es central la presencia de la noción de hipertexto literario, al menos, en dos de los sentidos que mencioné al introducir este apartado: como el llenado de un vacío narrativo y la posterior expansión de personajes de la obra en nuevos relatos creados por la investigadora, y como traslación hacia otros sistemas simbólicos, toda vez que la creación literaria dio lugar a la composición de melodías, basadas justamente en el concepto de ritornelo deleuziano (Deleuze & Guattari, 2004).

Lo cierto, en este sentido, es que este “atrevimiento” –muy del universo de Ítalo Calvino y Julio Cortázar y que proviene de décadas atrás– no siempre está en un primer plano cuando se piensan las opciones del texto en su forma “clásica” de libro. Según lo hallado, prima la idea de sucesión, progresión, continuidad temática (no necesariamente temporal) cuando los estudiantes planifican sus escritos. No lo señalo a modo de carencia, sino para poner de relieve, como afirmé en un principio, que la definición de hipertexto en la red, si bien puede contribuir a dilucidar esta suerte de espacialidad o arquitectura textual basada en textos que obren como “espacios” interdependientes, pero autónomos, no siempre permea la estructura de un texto de creación literaria o de análisis literario.

En todo caso, deseo señalar que este texto propone una estrategia de lectura en dos rutas diferentes de un mismo capítulo: *El humano que habita detrás de la pantalla* de Alexis Arbey Ramírez López. La escritura de Ramírez nos ofrece ciertos cierres en cada uno de sus apartados, o mejor, cierta autonomía en las partes que componen el relato de su análisis. La distribución aleatoria de los bloques que componen el todo de un texto ha permeado la escritura hipermedial: es su naturaleza. También está presente en la literatura en obras como *Rayuela* de Julio Cortázar (2018), *La vida: instrucciones de uso* de George Perec (1988), *El castillo de los destinos cruzados* de Ítalo Calvino (2019), solo por mencionar algunos. Empero, este juego de azar no es usual (al menos no en la muestra de esta investigación) en la escritura de textos ensayísticos. El carácter expositivo de las tipologías con las cuales argumentamos ideas o posturas suele afinarse en la ilación y en marcajes textuales cohesivos que contribuyen a la progresión temática (Ricoeur, 2006), sea cual sea el género o subgénero.

Este punto en particular es de interés ya que implica, como lo determinamos al proponer el proyecto de investigación Hipertextualidad expandida, preguntarnos qué pasa con el hipertexto al trabajar no ya –exclusivamente– sobre la obra sino sobre el sistema de interacciones que son objeto de análisis o de estudio teórico y crítico. En otras palabras, qué tipos de hipertextos pueden producirse al basar la creación escrita sobre el plano de los lectores, los autores, sus contextos, los lenguajes o los temas y no solo sobre las obras. Por ejemplo, si un estudiante plantea la realización de un perfil intelectual de un autor, qué tanto afectaría la lógica unidireccional del texto al concebirlo como un hipertexto en el que el lector tenga alguna participación en el orden de lectura o bien, al presentarlo en el orden del discurso de otro sistema simbólico como la ilustración, la animación, el video o la fotografía.

Por tanto, suponemos que este viro, ampliación o expansión, en la concepción del hipertexto y sus potencias escriturales, puede llegar a *subvertir* las lógicas de producción de conocimiento a través de la *subversión* misma del pensamiento y la creación del texto, ello al margen de su tipología.



### **Trasegar relaciones textuales: alusiones e intertextualidades que migran entre las tipologías**

Ninguna estrategia de escritura resulta, desde este punto de vista, exclusiva de una tipología o género. Lo que veremos a continuación, son ejemplos que vinculan modalidades de referenciación propias de los textos académicos y que hemos hallado presentes en los textos literarios. Si pensamos en la intertextualidad (Genette, 1989) entendida como la citación directa que solemos hacer al argumentar, los ejemplos abundan toda vez que, como he dicho, muchos trabajos de grado son mixtos y, por ello, plantean análisis desde categorías o dispositivos de pensamiento adscritos a los fundamentos teóricos que soportaron cada investigación. De este modo, el autor está compelido a citar y parafrasear dando los créditos del caso. Lo cierto es que en los textos de creación también encontramos sucedáneos de las citas directas que no obran solo como alusiones a contenidos culturales precisos (referencias en todo caso más veladas), sino que alcanzan a ser explícitos, podría decir, “verificables”:

Seguro es que solo se puede ser esposo de un Fiscal si se es Fiscal. Una enfermedad. ¿De qué hablan todo el día? [...] Me los imagino escuchando música clásica: Chopin, Schubert, Strauss, Mozart, Vivaldi o alguno de los rusos de los que no pude aprenderme nunca el nombre. Y si no es música, seguro son noticias: Julito, Félix de Bedout, Yamid Amat, Darío Arismendi o Juan Gossáin, en todo caso, uno de esos capos de las noticias, de modo que ya llegan estresados a la oficina, como si no tuvieran cosas pesadas para leer (Juan Sebastián Tisnés Palacio. *Dos minuticos. O las digresiones de Uberneiderson Díaz Salamanca*, 2018, Trabajo de grado Maestría en Literatura, UPB, texto inédito).



Pasa algo similar cuando, por ejemplo, se citan de manera directa canciones: no se alude a ellas, como cuando se dice el título o se refiere el cantante o el compositor, sino que, en el plano del discurso del personaje o del narrador, dar cuenta del contenido de la letra hace parte del entramado discursivo o acontecimental, que ha sido narrado:

Desde entonces en su cabeza se repite la letra de «Siempre amigos», un tango que dice «sentáte y escuchá pero escondé las lágrimas, sabiendo que tu llanto ya no me va a engañar y si por verme has vuelto, pasá, ya que has venido, al fin somos amigos y es grato conversar», porque fue el último que Jorge le dedicó (Paula Andrea Arredondo Palacios, 2016. La madre que me parió. Trabajo de grado Maestría en Literatura, UPB, texto inédito).

En este sentido, las estrategias discursivas migran de una tipología a la otra: citamos en las obras literarias, por supuesto, no con los protocolos exigidos para los textos con pretensiones de verdad (caso ensayo analítico o histórico, crítica literaria, monografía o artículo), pero, en efecto, damos cuenta de intertextualidades específicas sin abrir lugar al plagio. Este es un intercambio notorio en tanto el mundo del texto tiene un referente anclado al plano de la realidad social que comparten los lectores y los autores. El rasgo me interesa puesto que connota la intención de levantamiento de memorias colectivas que en el largo plazo podrían incluso ofrecer una suerte de “tradición” narrativa local.

De hecho, aparatajes paratextuales como los epígrafes alcanzan a superponerse a su condición de elementos introductorios a los capítulos, para convertirse en títulos o elementos centrales del acontecimiento relatado:

Aunque se trata de un adjetivo, la Real Academia señala que antípoda es más usado como sustantivo plural y sirve para designar a cualquier habitante del planeta que se encuentre en un lugar diametralmente opuesto a otro en la esfera terrestre (María Camila Díaz. *Shoganai*, 2017. Trabajo de grado Maestría en Literatura, UPB, texto inédito).

En este trabajo de grado, *Shoganai* (Inevitable), cada capítulo cuenta con una definición conceptual de la palabra que lo titula. Además, está escrita en caracteres *kanji*, es decir, sinogramas con los que el idioma japonés suele expresar conceptos. Así, un uso extraído del ámbito académico adquiere, además de las connotaciones rigurosas que le son propias, matices estéticos, semióticos y de marcaje de los acontecimientos narrativos adicionales.



Por otra parte, la alusión, tal como la encontramos descrita en H. Berinstáin (2006) “*es la acción de aludir. Aludir es referirse a algo sin nombrarlo, sin mencionarlo, sin expresarlo [...]. Aludir (alludere) significa jugar; lo cual sugiere el juego de palabras dado donde hay referencia sin expresión*” (pág. 14). En todos los textos, de una u otra forma, estos pensamientos del autor que se insertan con cierta “diplomacia”, están presentes en un subtexto o van en “entrelíneas” para ampliar el sentido de los enunciados. Además de ampliar el sentido, generan con el lector un cierto lazo de complicidad que, lastimosamente, se rompe cuando no se comparte el referente.

Lo que aquí resalto, en todo caso, es la presencia de esos elementos de “amarre” y de “conexión”, a los que el lector no siempre tiene acceso directo pero que, incluso, podría buscar para entender el sentido de un enunciado en el contexto de una narración específica:

Raúl siempre les había interpelado a que leyeran verdadera literatura como la de FitzGerald, Faulkner, Hemingway o en su defecto a García Márquez, si el cerebro no les daba para más [...].

O bien,

Empezó a sentir el olor de los vetustos, a berrinche, a pañal, a Menticol, a Atorvastatina, a Propanolol, a Metformina, a Naftalina, a muerte (Sandra López Mendoza, *Relatos concluyentes. Aproximación literaria al personaje social del viejo en el imaginario de la gran ciudad*, 2016, Trabajo de grado Maestría en Literatura, UPB, texto inédito).

¿Es un terreno expedito para el lector la lista de referentes sin explicación que componen ambos fragmentos? Por supuesto que no. De seguro, la sonrisa la esboza el lector que ha estado en contacto con los medicamentos o con los autores referidos. Aquel que no los conozca no va a estar exento de comprender, de todas formas, de qué va la narración y ésta es, de suyo, una ventaja de la figura retórica, a pesar de que una parte de ese mundo de referencias haya quedado relegada o excluida en un primer plano.

En el campo de los textos de ensayo analítico que componen esta muestra, la alusión como estrategia resulta revestida de mayor complejidad, ya que el acervo cultural y el aparato crítico del lector preponderan, en tanto se le considera público erudito, sin desdecir con ello que no lo sean los lectores de textos literarios. Lo que señalo apunta a develar el sobreentendido que implica una tipología con pretensión de verdad (o académica, como se le ha llamado también), en la que la alusión obra como figuración implícita de un campo de textos y referentes compartidos (y nunca verificados por el autor al entablar un diálogo con su lector):

Más allá de la metáfora de la máscara que aquí resultaría insuficiente, la ciudad con sus múltiples espacios, con sus juegos de fuerzas, con sus habitantes variopintos, con su naturaleza miscelánea, es más el reino de Proteo, es, más exactamente, un Aleph, un punto específico que concentra en sí las infinitas posibilidades del devenir. [...]

Este nuevo Quinn evoca fácilmente al personaje de La construcción de Kafka en esa insólita y perturbadora mixtura de humanidad y animalidad (Delio David Arango Navarro, *Transformaciones de la identidad del sujeto en tres novelas de Paul Auster*; 2015. Trabajo de grado Maestría en Literatura, UPB, texto inédito).





Las explicaciones quedan supeditadas al ámbito del sobreentendido y, claro, en parte el propósito es estimular el pensamiento del otro o la búsqueda autónoma de esas referencias expuestas sin mayores disquisiciones: ¿Qué podemos entender de Quinn sin conocer al personaje de *La construcción*? La cláusula se cierra en sí misma y, a la vez, explícita que se trata de un matiz entre humano y animal que no nos deja por fuera de una comprensión básica.

Entonces, en relación con la hipertextualidad ¿cómo entran estas descripciones de los intertextos y las alusiones? Nótese dos direcciones: en la intertextualidad (lo diré en los términos de Genette, quien la define “*de forma restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente ...*” (1989, pág. 10), no hay cabida para un vacío narrativo ni en los textos de ensayo analítico ni en los de creación literaria, es decir, la relación entre los dos textos es dialógica; se apoya el uno en el otro en una suerte de solidaridad del significado expresado tal como lo evidencia este comentario:

Además, mi intención no era afirmar que Kafka, Deleuze, Foucault o Kant quisieron decir esto o lo otro. Sospecho que la tarea de los grandes es permitirnos decir lo que no podríamos decir sin ellos, y este decir se construye en la multiplicidad –y a la vez en particularidad de las condiciones de nuestro entramado–; es un decir dado en la enunciación colectiva que hace olvidar la referencia. (Martha Silvia Congote. *Cartas a Kafka. Desterritorializaciones de la ley*, 2014. Trabajo de grado Maestría en Literatura, UPB, texto inédito).

En cambio, en la alusión, el vacío es la causa de la relación, esta vez dialéctica, entre los contenidos integrados en el referente.

Es decir, la oscuridad con que una alusión hace parte del discurso entabla una brecha con el lector y el campo de referentes que tendrá que llenar, sobre todo en el caso del ensayo analítico. Cuando la alusión está en la obra literaria, la oscuridad de su sentido, en cambio, permitirá al lector la creación de textos superpuestos (comprensiones propias) que podrían, eventualmente, levantar un tejido, “otro”, sobre la obra leída, es decir un hipertexto. Como he enunciado en el título del apartado, las estrategias van y vienen entre los géneros o las tipologías, pero, en este caso, algunas de ellas, más que en otras, permiten abrir el espacio para la hipertextualidad.



## La parodia como sátira y otros elementos paratextuales presentes en la hipertextualidad expandida

Esta modalidad de relación entre textos nos supone una revisión preliminar puesto que, aún sin ser el objetivo de algunos de los trabajos estudiados, sí emerge como una estrategia narrativa frecuente, pero solo por fragmentos. Consideremos que “según la finalidad [...] la parodia puede derivar hacia la sátira, la deformación caricaturesca [...] o grotesca o tener un fin meramente humorístico o lúdico, con una amplia gama de matices intermedios” (Mollov, 2006), esto supone un esfuerzo particular puesto ora en la voz de los narradores, ora en los diálogos de los personajes, ora en ambos cuando coinciden en la figura de narrador protagonista, ya que el cariz paródico determina en muchos casos el tono:

Señaló quiénes lo estaban persiguiendo: las Farc, los Elenos, los desmovilizados de las Autodefensas, los estudiantes del Polí, de la de Antioquia y de la Distrital de Bogotá, el Ejército Nacional, los extremistas islámicos, los Carrangueros de Ráquira, los Urabeños, el Zar de las esmeraldas, los Rodríguez Orejuela, Yair Klein, mejor dicho, no le faltaba sino la guardia del papa, esos soldaditos suizos [...]

Empezó a brisar. Justo cuando afirmo que no le tengo miedo al agua, comienza a llover. Pura ley de Murphy. Bendito sea midió, las cosas que me toca padecer para estar cerquita de ella. [...] ¿La doctora Velandia no se dará cuenta de eso? ¿Ella no se percata de que su esposo se viste como El Guasón? De no creer. (Juan Sebastián Tisnés Palacio. *Dos minuticos. O las digresiones de Uberneiderson Díaz Salamanca*, 2018, Trabajo de grado Maestría en Literatura, UPB, texto inédito).

En Mollov, además, se especifica una propuesta diversa para comprender la parodia (Golopentia como se citó en Mollov, 2006) “quien distingue las parodias de detalles o microtextos (“alotextos mínimos”)” de las parodias que, por ejemplo, toman un género u obra y la satirizan mediante el recurso usual de la aplicación de un tratamiento elevado a una situación vana, o por el contrario, mediante recursos triviales o coloquiales (vulgares) tratar un tema o acontecimiento trascendente.



En ese momento pensó en bailar, usar los jeans todos los días, dormir hasta las 10:00 am, pintar acuarelas, escalar el Everest, tirarse de un paracaídas, conocer la muralla china, aprender cinco idiomas, vender manillas en Santa Marta, montar un negocio de chucherías... y en el momento en que sus pensamientos tomaron vuelo hasta los más profundos deseos de María Clara, apareció el Dr. Pabón (Sandra López Mendoza, *Relatos concluyentes. Aproximación literaria al personaje social del viejo en el imaginario de la gran ciudad*, 2016, Trabajo de grado Maestría en Literatura, UPB, texto inédito).

El elemento paródico en el anterior fragmento, en cambio, se sitúa en la enumeración burlesca de cierto estilo de vida a la que la protagonista de esta historia no puede aspirar. Además de hacer la alusión, la interlocución ejemplifica a tal punto el discurso mediante rasgos lexicográficos, que alcanza a ironizar o a satirizar la situación del personaje o de la acción central.

Ambos trabajos contienen variados ejemplos donde la sátira se eleva al nivel de la parodia puesto que los personajes habitan universos literarios abundantes en simulaciones, disimulos, ocultamiento de los “verdaderos” deseos o intenciones y enmascaramientos que contribuyen a que se creen planos sobre planos –bucles–, y pliegues sobre pliegues para velar la función que cumplen en la obra.

En los textos de ensayo analítico no se ha encontrado este rasgo en pleno. Sin embargo, presentaremos en este libro, específicamente en el capítulo *El caleidoscopio literario: Una propuesta de lectura a partir de El Aleph de Jorge Luis Borges*, que tuve la oportunidad de escribir en coautoría con Juan Camilo Ortiz Murillo, una insinuación paródica de maquinaria literaria mediante el desglose del artefacto que le da el título al capítulo.

La parodia no es burlesca en el sentido en que se satirice o ironice sobre el uso del aparato; por el contrario, se acerca al uso metafórico de un implemento (podríamos decir también que hace un símil) que no deja de imbricar un elemento común (coloquial, banal, como se ha dicho antes) con una realidad elaborada tal como el análisis –serio–, por supuesto, de un texto literario. La parodia, para decirlo en palabras de Genette (1989), se expresa mediante una actitud lúdica en virtud de la cual hemos analizado a Jorge Luis Borges a partir de la fragmentación que el visor de un caleidoscopio insinúa.

Otros elementos paratextuales que soportan la hipertextualidad son las notas al pie. Esta estrategia para interrumpir el flujo discursivo –paradójicamente sin pausarlo del todo– está presente, sobre todo, en el texto ya mencionado *El caleidoscopio literario: Una propuesta de lectura a partir de El Aleph de Jorge Luis Borges*, como también en *Polifonías del sufrimiento: Un análisis sobre las voces en Memorias del subsuelo de Fiódor Dostoievski*, de Tatiana Andrea Alzate Gómez. En este último, los insertos hipertextuales también se materializan en la fotografía; un ingente trabajo de la investigadora para rastrear conceptos a través del trabajo de campo y llevarlos a una propuesta donde la mirada expresa un conjunto de referentes que se despliegan en la argumentación.

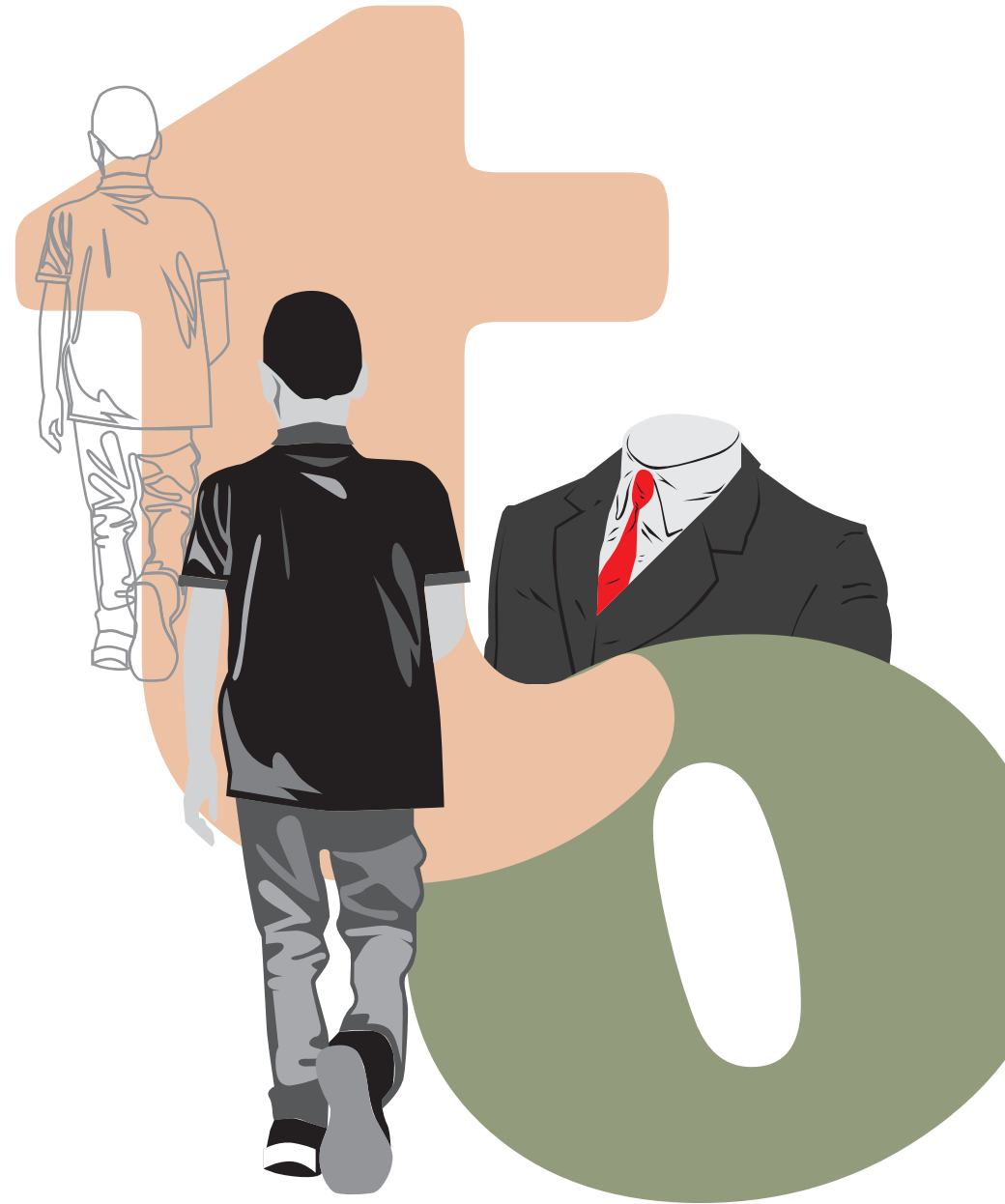
Las notas al pie tienen la lógica del enlace hipermedial. Una lógica derivada del esfuerzo cibernético de vincular los textos con otros textos, con material iconográfico, audiovisual, datos, libros, autores, corrientes y una larga lista al estilo de *El Aleph* de Borges, o con visiones (quizás hasta delirios) del libro de libros que la Biblioteca de Babel nos concitó a idear. Aunque el texto al que alude Lévy es del ciberespacio determinado más como un flujo, una desterritorialización dinámica dada en un océano de información, cuando hablamos de las notas al pie las posibilidades se limitan a insinuaciones, potentes insinuaciones como lo sugiere Lévy:

Jerarquizar y seleccionar áreas de sentido, establecer enlaces entre [...] zonas, conectar el texto con otros documentos, acomodarlo a una memoria [...] el soporte digital facilita nuevos tipos de lecturas (y de escrituras) colectivas. Un continuum variado se extiende, por tanto, entre la lectura individual de un texto preciso y la navegación por vastas redes digitales, en el seno de las cuales una multitud de personas anota, aumenta y conecta los textos entre sí mediante enlaces hipertextuales (1999, págs. 27-31).

Como lo expone la cita, la región digital es vasta. La del texto escrito a la usanza tradicional, en cambio, está acotada. Sin embargo, deseo hacer notar que, por el contrario, esta delimitación no es fronteriza sino potencial, toda vez que es en la mente del lector donde las ampliaciones se dan, a veces azarosas, sin la intervención exagerada (muchas veces) de las lexías enlazadas o entramadas mediante vínculos.

Así, uno de los rasgos de la hipertextualidad de los que hablé en principio regresa a nosotros: la nota al pie es como la puerta de entrada a un vacío narrativo que los mismos autores revelan, por tanto, se trata de lugares susceptibles de ser habitados, rellenos, recreados. No lo propone así el texto literario, por lo regular; es decir, no declara las decisiones narrativas que conllevan dejar truncada una parte de la historia para seguir con el hilo central del relato. En cambio, el ensayo analítico (o el texto académico) que hace uso de la nota, sí.

En el capítulo titulado *La onomástica: Una propuesta metodológica para analizar y escribir hipertextos literarios* de Juan Atehortúa, Óscar Hincapié Grisales y Laura Penélope Sánchez Noreña, se hace uso de las notas al pie, como estrategia hipertextual, pero el lector podrá



notar que, además de ello, el texto contiene paratextos como gráficas y tablas que contribuyen a la comunicación del sentido global de la investigación. Aparte de esto, el capítulo presenta un análisis aplicado a un cuento que también hace parte del texto, con lo cual el artículo se expande hacia el diálogo ejemplificador de los postulados sobre los que trabaja desde la onomástica.

Ni en *El humano que habita detrás de la pantalla* de Alexis Arbey Ramírez López, ni en *La estética de la enfermedad en Horacio Quiroga* de Walther Oswaldo Espinal Galeano, tampoco en el presente capítulo, hemos usado notas al pie. No son, en este sentido, estrategias discursivas asumidas porque sí en las investigaciones que conforman este libro o el trabajo de la Maestría en Literatura. Antes bien, cada investigador hizo acopio de diversas maneras para asumir rasgos del hipertexto literario aplicados a los ensayos analíticos.

Walther Oswaldo Espinal Galeano, por su parte, presenta su análisis intercalando cartas (como recursos hipertextuales) con las páginas de su diálogo analítico de los cuentos seleccionados de Horacio Quiroga. Así, el lector podrá encontrar una tipología –la epistolar y la narrativa– entrecruzada, en ciertas páginas del texto, con el estilo expositivo propio del ensayo. En últimas, son textos que proponen poner en escena lo que los conceptos y el análisis transmiten.

Decía al comienzo de este capítulo que la presente investigación se basó en dos muestras: la primera, tomada de los trabajos de grado que se realizaron en la Maestría en Literatura entre 2014 y 2018 (siete cohortes en estos cuatro años), que tuvo por finalidad permitirnos ver las estrategias hipertextuales que trasiegan los textos de investigación presentados por los estudiantes de estas cohortes.

Lo hicimos mediante un análisis matricial que cruzó las categorías de intertextualidad, alusión, parodia, arquitectura textual (y otros que no resultaron ser suficientes como el pastiche, el travestimiento y la meta-textualidad), además, claro está, de trazar las hipertextualidades explícitas presentes en ellos.

La segunda muestra, en cambio, está presentada en su totalidad en este libro como resultado de la implementación de estrategias intencionadas desde un principio que condujeran a los textos –en su mayoría de rasgos analíticos– al uso de elementos paratextuales, narrativos, ilustrativos, gráficos y fotográficos, capaces de amplificar la comunicabilidad de los textos en los que están inmersos, de suyo, ajustados al género de ensayo analítico o artículo de investigación.

La propuesta gráfica y de diagramación de la obra hecha por Mario Alberto Zapata White, es una contribución formal a la publicación que hemos tenido en mente desde que comenzó la investigación Hipertextualidad expandida. Como se verá, en algunos casos nuestro recurso hipertextual es movilizar la estructura canónica del libro hacia desplazamientos visuales prolongados por las páginas o por la contundencia de los relatos, las cartas o las fotografías.

En síntesis, el capítulo *El humano que habita detrás de la pantalla* puede leerse en orden diverso (haremos el guiño al lector para ello). *El caleidoscopio literario: Una propuesta de lectura a partir de El Aleph de Jorge Luis Borges* se basa en la parodia de un concepto, la ampliación mediante notas al pie y la diagramación divergente que encontrará el lector en sus páginas. *La estética de la enfermedad en Horacio Quiroga* es una propuesta de ida y vuelta entre las cartas y los análisis; además de la inclusión de ilustraciones que se suma al sentido de los resultados de la investigación.



*Polifonías del sufrimiento: Un análisis sobre las voces en Memorias del subsuelo de Fiódor Dostoievski*, por su parte, además de las notas al pie, bastante reveladoras para darle sentido al texto, involucra fotografías tomadas e intervenidas por la autora de la investigación, para expandir el territorio del sentido propuesto en los conceptos y, finalmente, *La onomástica: Una propuesta metodológica para analizar y escribir hipertextos literarios* es el artículo con que logramos un contrapunto (en el sentido musical), para volver al hipertexto como fuente de creación literaria mediante un basamento teórico, crítico y de análisis literario, tal como la onomástica y sus derivaciones semánticas y etimológicas.

La noción de expansión, aunque emerge en el campo de las artes plásticas con el llamado “campo expandido” (Juanpere, 2018), permeó rápidamente la estética clásica para hablar de una estética expandida y, por supuesto, la literatura no está exenta de dicha denominación. Se habla de las mixturas y de la imposibilidad de establecer límites o fronteras limítrofes que mantengan un *statu quo* de las artes y sus disciplinas, cada vez más amplificado y, como lo propongo, expandido. No me refiero al relativismo del arte (“en donde cualquier cosa es arte”) sino, por el contrario, al estudio sistemático de herramientas técnicas que pertenecen a un saber o disciplina, y que pueden ser aplicadas –hasta donde es soportable– a otras disciplinas o saberes. Intercambio. Trueque. Trashumancias. Hechas, eso sí, con la conciencia de crearlas –en tanto pudimos los autores– un poco al margen de los arbitrios de nuestro capricho ignorante.

## Referencias

- Berinstáin, H. (2006). *Alusión, referencialidad e intertextualidad*. México, D.F.: Univesidad Autónoma de México.
- Calvino, Í. (2019). *El castillo de los destinos cruzados*. (A. Bernárdez, Trad.) Madrid: Siruela.
- Cortázar, J. (2018). *Rayuela*. Bogotá, DC.: Debolsillo.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. (J. Vásquez Pérez, & U. Larraceleta, Trans.) Valencia: Pre-textos.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. (C. Fernández Prieto, Trad.) Madrid: Taurus, Altea, Alfaguara.
- Juanpere, P. (2018). Arte expandido a la literatura expandida. Una aproximación a la posibilidad de la expansión de lo literario en las artes visuales contemporáneas. *452ºF*, 102-113.

Lévy, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* (D. Levis, Trad.) Barcelona: Paidós.

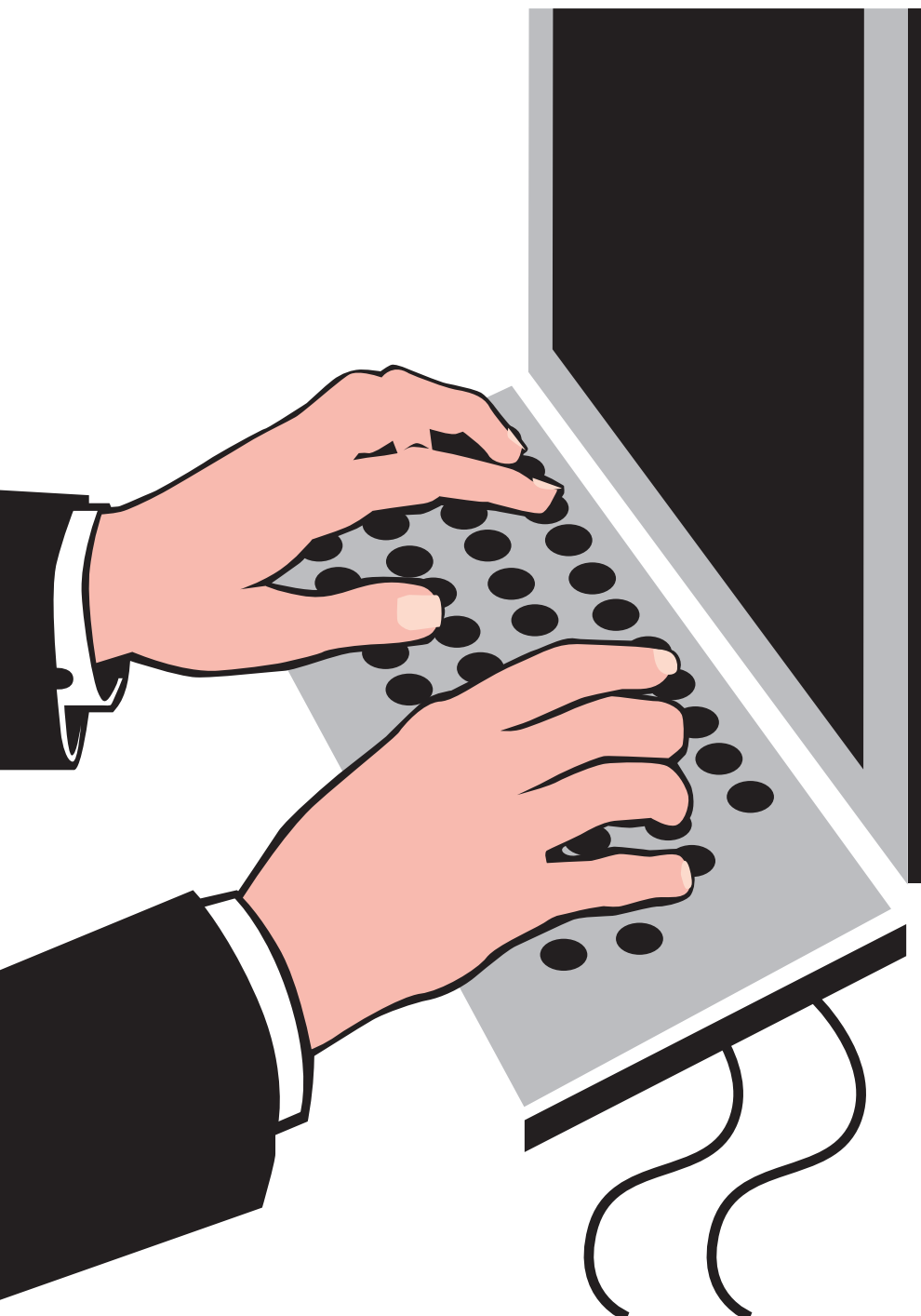
Mollov, P. I. (2006). Problemas teóricos en torno a la parodia. El “apogeo” de la parodia en la poesía española de la época barroca. En: No. 11, julio. *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*: Obtenido de: <https://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/12-parod>

Perec, G. (1988). *La vida instrucciones de uso*. (J. Escuer, Trad.) Barcelona: Anagrama.

Ricoeur, P. (2006). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II* (Primera edición en francés 1986 ed.). (P. Corona, Trad.) Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez Ruíz, J. A. (2003). Hipertexto, literatura y ciudad. *Universitas Humanistica*, 3 (56), 53-67.





## El humano que habita detrás de la pantalla

*Autor: Alexis Arbey Ramírez López*

Carta a los lectores

Medellín, 2019

Estimado lector,

Me presento: en las páginas siguientes encontrarán una parte de mi ser, el producto de una obsesión que hace muchos años me acompaña. Estas líneas son una invitación a internarse en dos facetas de un mismo universo literario, en la investigación y la creación de lo que llamamos distopía. Los textos que hallarán fueron incentivados por la rigurosidad de la academia e impulsados por los recuerdos, es decir, el paso por el posgrado fue un proceso que me llevó a recordar, a regresar a mis inicios y traer con orgullo al presente uno de los grandes motivos por los cuales empecé a escribir: la inconformidad con el entorno y con el mundo que me rodea. Desde la adolescencia fui un observador crítico del espacio y la sociedad en la cual nací y crecí, sentía que todo era falso e injusto, que existían unos hilos invisibles que todo lo manejaban, identificaba comportamientos en mis familiares y amigos que me parecían ridículos e irracionales. La gente se entregaba a un ciclo que me parecía incomprensible, los adolescentes tenían hijos, conseguían un trabajo que los esclavizaba desde la mañana hasta la noche, los fines de semana se entregaban al licor y a las drogas para poder soportar sus vidas y así se les esfumaba la existencia.

Estudiar para nadie era una opción, era demasiado sacrificio y esfuerzo para lograr algo que la sociedad no respaldaba. A los que sentían algún deseo por el conocimiento, de inmediato los detenían las necesidades y la familia. En resumen, veía cómo todo a mi alrededor se convertía en un cúmulo de barreras y obstáculos que poco a poco atrapaba a la gente de mi barrio y no les permitía avanzar. El mundo para mí siempre ha sido una prisión.

La literatura se convirtió en mi refugio y compañía, empecé a escribir todo lo que se me ocurría. Por medio de las letras y los libros escapaba de la rutina y fortalecía mi pensamiento, pero fue una obra la que me enseñó que no estaba solo ni loco, que la realidad iba más allá y que yo no era el único que percibía la trampa, encontré *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley. Leer este libro me cambió para siempre, me dio las bases para sustentar lo que percibía y me ayudó a confirmar mi visión de la realidad:

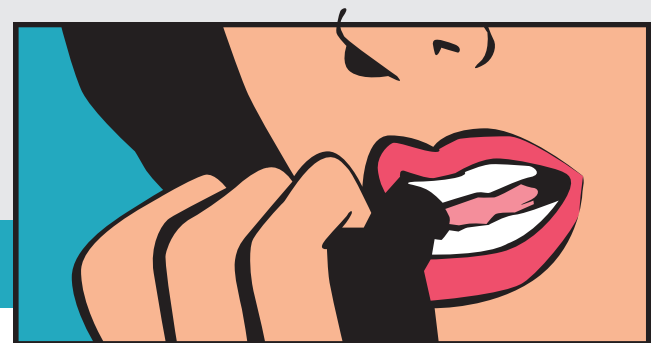
Uno de los estudiantes levantó la mano, aunque comprendía perfectamente que no podía permitirse que los miembros de una casta baja perdieran el tiempo de la comunidad en libros, y que siempre existía el riesgo de que leyeran algo que pudiera destruir uno de sus reflejos condicionados, sin embargo..., bueno, no podía comprender lo de las flores. ¿Por qué tomarse la molestia de hacer desaparecer para los Deltas el amor a las flores? (Huxley, 2013, pág. 38).

En mi barrio todos les temían y huían a los libros. La naturaleza día a día despertaba marginada en los extremos de la ciudad, nadie se atrevía a visitarla por temor. La sociedad nos enseñó que los parajes solitarios y naturales podían albergar sorpresas nada agradables.

Pude ver la semejanza entre las “castas” de Huxley y las clases sociales apoyadas por el Estado, también observé la similitud en la función que cumplía la “soma” en la novela y el alcohol en mi entorno. Todo esto sucedió hace más de diez años, pero fue en la maestría que recuperé mi camino, rememoré esa conexión existente entre la realidad y la literatura, percibí de manera consciente cómo los autores plasmaban y transformaban a través de la literatura su angustia, dolor, alegría o simplemente su percepción del mundo.

Había recobrado mi obsesión, mi motivo, ahora quería leerlos a todos, devorar cuanto distopía se me atravesara para construir mi propio espacio, releí *Un mundo feliz*, me causó igual o mayor impacto que la primera vez y me propuse seguir con el canon, entonces pasé a *Fahrenheit 451* (1953), de nuevo los libros, las drogas, la educación y la rebeldía del protagonista:

—¿Cómo empezó eso? ¿Cómo intervino usted? ¿Cómo escogió su trabajo y cómo se le ocurrió buscar el empleo que tiene? Usted no es como los demás. He visto a unos cuantos. Lo sé. Cuando hablo, usted me mira. Anoche, cuando dije algo sobre la luna, usted la miró. Los otros nunca harían eso. Los otros se alejarían, dejándome con la palabra en la boca. O me amenazarían. Nadie tiene ya tiempo para nadie. Usted es uno de los pocos que congenian conmigo. Por eso pienso que es tan extraño que sea usted bombero. Porque la verdad es que no parece un trabajo indicado para usted (Bradbury, 2017, pág. 33).



Estas son las palabras de Clarisse para Montag, ella vio algo en él que era diferente, pero sus palabras no solo retumbaron en el protagonista de la narración, sino en mí como lector. Ahora el recorrido me llevaría a *1984* (1949), de George Orwell, a la política, a la historia, al personaje principal renuente pero desvalido y a las malditas pantallas vigilándolo todo:

Detrás de Winston la voz de la telepantalla seguía hablando del hierro en lingotes y del cumplimiento del Noveno Plan Trienal. La telepantalla recibía y transmitía al mismo tiempo. Era capaz de captar cualquier sonido que hiciera Winston por encima de un susurro muy bajo; es más, mientras estuviera en el campo de visión dominado por la placa metálica podían verle y oírle. Por supuesto, era imposible saber si te estaban observando o no en un momento dado. Con qué frecuencia o con qué sistema la Policía del Pensamiento encendía la placa de cada cual eran puras conjeturas. Incluso era concebible que vigilaran a la vez a todo el mundo. Pero en cualquier caso podían conectarse contigo cuando quisieran (Orwell, 2018, pág. 10).

En mi trasegar Orwell era el primero que revelaba el gran poder de las pantallas y cómo con ellas controlaban y vigilaban los comportamientos de los ciudadanos, pero, debo confesar algo: más allá de las “telepantallas” toda la sociedad planteada en esa novela era de una cercanía abrumadora frente a la realidad que me circundaba, el exceso de trabajo, la manipulación por parte del poder, el control extremo de las acciones y los pensamientos, entre otros elementos, quedaron en mi mente y alimentaron mi forma de ver el mundo:





(...) Era posible, sin duda, imaginar una sociedad en la que la riqueza, en el sentido de los lujos y las posesiones personales, se distribuyera de manera equitativa, mientras el poder seguía en manos de una casta privilegiada. Pero, en la práctica, una sociedad semejante no podía ser estable mucho tiempo. Pues si todo el mundo disfrutara del ocio y la seguridad, la gran masa de personas que por lo general están embrutecidas por la pobreza terminarían cultivándose y aprendiendo a pensar por sí mismas; y, más tarde o más temprano, repararían en que dicha minoría privilegiada carecía de función y acabaría con ella. A largo plazo, una sociedad jerárquica solo era posible si se basara en la pobreza y la ignorancia. (...) (Orwell, 2018, pág. 2014).

Quizás pueda parecer semejante a lo que ya había planteado Huxley, pero la claridad y crudeza de Orwell a la hora de señalar el poder de las élites políticas es inigualable. Vivo en un país que promueve la ignorancia y que no hace esfuerzos reales por eliminar la pobreza, bueno, no solo es Colombia, basta con dar una mirada a los gobiernos del mundo para percatarse de la verdad dilucidada en *1984*.

Se suponía que esas tres obras eran los pilares de la distopía, sin embargo, a medida que profundizaba hallaba nuevas piezas, así fue como me topé con *Nosotros* (1924) de Evgueni Ivánovich Zamiátin, un matemático ruso que creó su propia antiutopía, en ella se encontraban muchos de los elementos presentes en las posteriores novelas del género: un personaje insatisfecho que empieza a correr riesgos por el amor, el Estado que lo controla todo, la aparente felicidad de los habitantes de la ciudad, los territorios más allá de los muros que protegen la metrópoli utópica y la anulación del individuo:

(...) Y ahí lo tenemos: ¡dos pesas en una balanza! En una hay un gramo y en la otra, una tonelada; en una estoy «yo» y en la otra, «nosotros», el Estado Único. ¿Es que no está claro? Permitir que el «yo» esté asistido por diversos derechos frente al Estado Único es exactamente lo mismo que permitir afirmar que un gramo pueda pesar lo mismo que una tonelada. De aquí se infiere la siguiente conclusión: la tonelada tiene derechos y el gramo, deberes. Es el camino natural que lleva de la insignificancia hasta la grandeza: olvidarse de que uno es un gramo y sentirse la millonésima parte de la tonelada... (Zamiátin, 2008, pág. 160).

En ese lenguaje matemático tan particular el narrador de esta novela logró establecer la fórmula con la cual los Estados anulan a los individuos, en este texto pude leer cómo la colectividad se apropia de los pensamientos y de los seres hasta diluirlos en sus metas sociales. Todas estas obras, además de alimentar mi neurosis, me servían para explorar y tratar de decidir mi objeto de estudio para la tesis, sin embargo, no quería caer en un lugar común. Estas eran novelas conocidas, estudiadas, escudriñadas y, asimismo, fui consciente de que leía traducciones, esto último me creó la necesidad de pensar en Latinoamérica, me sentía en la obligación de explorar mi propio territorio, mi propia lengua, no solo los europeos y los norteamericanos pudieron pensar y ver el mundo así, distópico, acá tenía que haber algo.

Esta nueva indagación me llevó a la total conmoción, descubrí maravillas ocultas, nuestra literatura siempre había estado subordinada al canon europeo, a pesar de ello, las luces en nuestro país eran claras.

Hallé *Barranquilla 2132* (1932) de José Antonio Osorio Lizarazo ¡una novela colombiana de ciencia ficción publicada en el mismo año de *Un mundo feliz!* Fue una gran alegría, la obra era densa porque intentaba adentrarse en temas científicos, pero los rasgos distópicos estaban presentes, era la ciudad de Barranquilla narrada doscientos años después de la existencia de su autor, el protagonista era un personaje que había sido congelado y que despertaba en un lugar extraño y normatizado:

—Sí. Pero ahora no se puede comer en público. Comprenderá usted que comer es el principio de la digestión y usted sabe cuan grosera y repugnante es la digestión. No es posible ofrecer la perspectiva de una digestión a las personas que nos rodean. Es preciso hacerlo en silencio, en un recogimiento íntimo, como se hacen todas las cosas sucias (Lizarazo, 2011, pág. 33).

En la sociedad propuesta por Osorio Lizarazo una de las funciones vitales para la subsistencia del cuerpo es prácticamente negada ¡no se puede comer en público! Nada lejano al control y negación del cuerpo en que vivimos hoy, aunque no propiamente con la comida.

Estamos saturados de productos para eliminar el vello y el olor corporal, el abdomen, las nalgas y los pechos se moldean, la sonrisa se diseña, los carros y las motos sustituyen el caminar y nuestra memoria, al igual que nuestro cerebro, depende cada vez más de la tecnología para poder cumplir con sus funciones: me impactó leer un texto de hace más de ochenta años problematizando algo tan vigente. En esta búsqueda por la literatura latinoamericana y motivado por las fechas de publicación, encontré otra novela de nuestro continente,

más antigua aún, *Eugenia* (1919) escrita por el mexicano Eduardo Urzaiz. La verdad, la narración era un poco sosa por el lenguaje erudito del autor, pero su valor estaba en su matiz distópico. Allí se plantea una sociedad que promueve la eugenesia, solo las personas escogidas y autorizadas por el Estado pueden tener hijos y estos desde su nacimiento pasan a ser propiedad del gobierno, las familias han sido extinguidas y en su reemplazo existen “grupos” formados por amigos.

Continué con mi recorrido, transité la sociedad escatológica creada por el argentino Rafael Pinedo en *Plop* (2002); *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado* (2012) de Carlos González Muñiz, *Los cuerpos del verano* (2012) de Martín Felipe Castagnet, entre muchas otras. Finalmente, me concentré en la producción literaria colombiana, en nuestros paisajes, en nuestras ciudades y así me sumergí en *Angosta* (2014) de Héctor Abad Faciolince, una fusión de Medellín con Bogotá en escena, unas clasificaciones sociales claras y estructuradas, no obstante, tuve cierto problema para clasificar esta obra como una novela distópica, pues su héroe parecía de otro tipo de narración: se movía con demasiada libertad, tenía control sobre todo lo que sucedía y salía ileso de las dificultades, algo atípico para la realidad y para el concepto que me había formado de la distopía. Finalmente, cerré el recorrido por nuestro país leyendo *El desmemoriado* (2014) del escritor caleño Fabio Martínez.

Ahora el círculo estaba cerrado, definitivamente no quería seguir girando alrededor de los mismos autores del canon europeo, ellos me cambiaron para siempre, son de mi total admiración, pero, la cuestión era: deseaba algo nuevo para profundizar. Me quería quedar en Colombia, eso reducía las posibilidades.



La novela de Osorio Lizarazo narra una sociedad futurista poco creíble para la actualidad, con elementos y un lenguaje muy propios de la primera mitad del siglo XX, eso no me sonó atractivo. Quedaban dos, la balanza se inclinó a favor de El desmemoriado, por una sencilla razón: mientras el desarrollo de la novela de Faciolince orbitaba en torno a la clasificación social, la narración de Martínez introducía un nuevo elemento que consideraba perturbador: la tecnología, el uso excesivo de computadores y celulares. Perteneczo a una generación que estuvo presente en toda la transformación tecnológica de los últimos años del siglo XX y principios del siglo XXI, vi cómo los ordenadores y la internet invadieron las casas y la sociedad entera, noté los cambios en los comportamientos de los niños y los jóvenes, en mi realidad es innegable que la tecnología esclaviza y allí estaba la novela de Martínez problematizando acerca de este asunto.

Así llegué a mi objeto de estudio, luego de varias lecturas del texto encontré muchas inconsistencias, personajes que se excedían en la literalidad, poco complejos, a veces contradictorios. Un argumento sencillo y lineal, un desenlace típico donde los protagonistas quedaban a salvo... Sin embargo, mi interés no estaba en esos elementos, mi atención se enfocaba en estudiar cómo la tecnología determinaba los comportamientos y las acciones de los personajes dentro de la narración y así profundizar en la sociedad distópica creada.

A continuación, querido lector, usted se encontrará con el producto de mi investigación de maestría, compuesta por dos partes que dan cuenta de dos etapas de mi relación con la literatura distópica en los últimos años. En la primera parte hallará una reflexión crítica elaborada en forma de ensayo, allí procuré articular el levantamiento teórico que hice alrededor de la distopía, concentrado en conceptos como: tiempo, sociedad ideal, sociedad indeseable, progreso, parodia, disidencia, tecnología (hombre vs máquina), dispositivo y Dispositivo Dotado de Pantalla. Tales categorías sirven como parámetros de análisis y

lectura de la novela *El desmemoriado*, para analizar la transformación que sufre la sociedad narrada en la novela, metamorfosis motivada por la intervención y el poder de la tecnología y, a partir de esto, se interpretan los cambios que padecen los comportamientos de los personajes principales presentes en la narración. En la segunda parte se mostrará un ejercicio creativo, se trata de los primeros capítulos de una novela distópica en construcción, una narración experimental que está sujeta a posibles cambios, cimentada sobre el proceso investigativo y transversalizada por algunas de las categorías con las cuales analicé la distopía. No obstante, el estructuración de esta obra va más allá, se trata de enriquecer el universo del género distópico a través de la transgresión de algunas conceptualizaciones antes hechas y de la hipertextualidad, estrategia usada para expandir los textos literarios, esto es, establecer un diálogo entre la literatura y otros lenguajes como la fotografía, las redes sociales y los sitios web con el objetivo de robustecer la narración, y a la vez en el trabajo creativo expandido, y explorar cómo las herramientas tecnológicas adquieren relevancia en una sociedad distópica.

### **Trazos para una aproximación al género distópico<sup>3</sup>**

Resulta imposible desconocer el papel fundamental que cumple la tecnología en la sociedad del siglo XXI, pues el mundo contemporáneo tiene sus cimientos establecidos sobre computadoras, celulares, televisores, satélites, automóviles e infinidad de aparatos tecnológicos que no alcanzaría a nombrar. Todos estos artilugios de una u otra manera condicionan la forma en que el hombre interactúa con su entorno afectando su comportamiento y modo de percibir la realidad.

Ejemplos de esto se visualizan en el día a día de los seres humanos: motocicletas, automóviles y aviones que facilitan y aceleran el desplazamiento de un lugar a otro, celulares, computadoras y televisores que nos permiten conectarnos con personas, imágenes e información de todo el mundo. Sin embargo, no siempre el progreso tecnológico va de la mano con el crecimiento social y humano, existen escenarios donde lo que inicialmente se presenta como un avance o ventaja, termina convirtiéndose en un desastre o en una pesadilla.

La novela distópica *El desmemoriado* describe y ficcionaliza una sociedad en la cual el poder de la tecnología sobrepasa al hombre y los dispositivos tecnológicos dotados de pantalla son transversales en toda la narración. Teniendo en cuenta esta particularidad, me propongo analizar cómo intervienen estos dispositivos en las relaciones y comportamientos de los personajes principales de la novela y, en consecuencia, de qué manera las pantallas configuran la sociedad establecida en la narración.

---

<sup>3</sup>Lector: usted puede empezar su lectura aquí o bien iniciarla en el apartado: En el interior de la distopía.

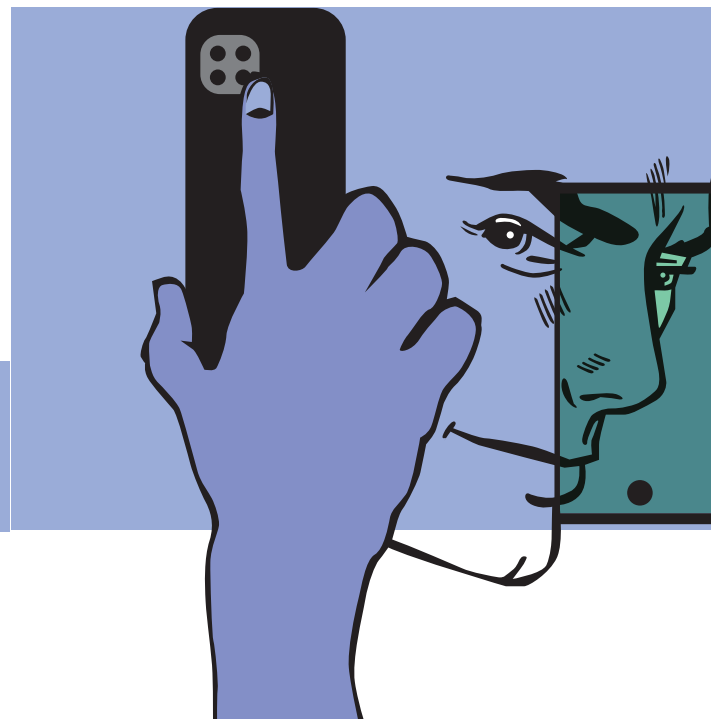
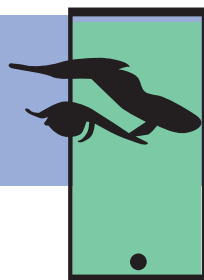
La lectura que aquí se propone obedece a una investigación que surge por y desde la literatura, de este modo, será a partir de ella que se construirá el tejido argumentativo. Asimismo, es necesario aclarar que la elección de esta narración apunta a contribuir con el tratamiento crítico de una tipología de novela que ha sido poco analizada en el campo de los estudios de la literatura colombiana: la novela de ciencia ficción. A propósito, anota Bastidas Pérez (2012):

Sin embargo, esta ciencia ficción se escribe principalmente en los países llamados del primer mundo. La influencia que tendrán estas obras en la escritura de la ciencia ficción latinoamericana será notoria solo hasta la década del noventa y no en todos los países de manera homogénea. Argentina, Chile, Cuba y México son los países que se encuentran a la vanguardia de la ciencia ficción en Latinoamérica. [...] En un país como Colombia, en el cual la ciencia ficción no ha tenido un desarrollo notorio, las dinámicas literarias que se dan en la última década del siglo XX y la primera década del siglo XXI son especiales y hablan de una historia literaria-otra que se ha quedado al margen de los estudios históricos literarios hegemónicos (pág. 1).

El presente trabajo pretende aportar al estudio de esta *historia literaria-otra* que ha despertado el interés en Colombia en las últimas décadas. Esto a través de la lectura de una novela poco reconocida en el campo de la producción literaria nacional, publicada en 2014 y ambientada en el siglo XXI, lo que admite identificar y analizar elementos propios de la literatura contemporánea.

Como estrategia metodológica delimitaré algunas categorías que permitirán establecer sobre la novela de Fabio Martínez una línea de análisis. Iniciaré con un reconocimiento de los aspectos y el contexto en el cual se forma la distopía literaria, para ello se hace necesario rastrear su origen y esto inevitablemente nos lleva a su contraparte, la utopía. Comprender cómo se consolidan ambos géneros, invita a revisar la concepción de tiempo lineal y su conexión con el concepto de progreso, ideas predominantes en la cultura occidental y, a partir de allí, entender la relación de lo utópico y lo distópico con el pasado, el presente y el futuro de la sociedad. De igual manera, es de vital importancia reconocer las características de los personajes que protagonizan este tipo de narraciones, puesto que de su posición y visión dependerá si estamos frente a una creación utópica o distópica.

El objetivo de esta conceptualización es instaurar un campo, un espacio dónde ubicar *El desmemoriado*, evidenciar el entorno y la tradición con la que puede asociarse y visibilizar así algunas particularidades de la narración.





Posteriormente, caracterizaré la distopía como subgénero de la literatura de ciencia ficción. Se trata de identificar algunos de los rasgos comunes que componen este tipo de obras, y a partir de estos, analizar la novela de Fabio Martínez con la intención de brindar al lector unas categorías que sirvan como base para realizar una lectura focalizada de la obra.

Por último, el eje central de la investigación permitirá fundamentar y definir el concepto de *Dispositivo Dotado de Pantalla*. En este punto adquiere mayor relevancia la elección de la obra, pues al ser una novela escrita y ambientada en el siglo XXI se encuentra permeada por las problemáticas de la sociedad contemporánea, entre estas el cambio en la configuración del individuo y la forma en que este interactúa condicionado por la proliferación de tecnología dotada de pantalla. Teniendo en cuenta esto, se estructurará el concepto de dispositivo, categoría bajo la cual analizaré el modo en que las pantallas intervienen sobre el comportamiento de los personajes y la sociedad instaurada dentro de la novela.



## **Utopía/distopía**

Comprender las características propias de la utopía y la distopía, implica revisar algunos cambios que se han producido en el pensamiento de la cultura occidental a lo largo de su historia. Si bien ambos términos comúnmente son definidos como opuestos, una mirada detallada sobre estos permite descubrir que no solo se encuentran emparentados por la oposición sino que, además, están enlazados por muchas otras particularidades.



Para iniciar la exploración de estos conceptos es imperativo reconocer la primacía (en antigüedad) que tiene uno sobre el otro, es decir, es necesario comenzar definiendo la utopía puesto que da origen a su contraparte la distopía. La utopía plantea un mundo ideal, una sociedad donde todo funciona bien, las personas son felices y los problemas han sido suprimidos:

(...) la utopía moderna se identifica con un género literario de ficción especulativa que erige a la sociedad ideal –justa y feliz– como sujeto central de la trama. En torno a ella, orbitarán los múltiples personajes secundarios: la legislación, la sanidad, el arte, la pedagogía, el urbanismo, la economía o la demografía, entre otros muchos (Campos, 2015, pág. 39).

Una sociedad ideal implica el funcionamiento adecuado de sus instituciones. En dichos espacios no hay cabida para la desigualdad o la injusticia, cada ciudadano tiene unos derechos y unos deberes balanceados, bien retribuidos y que facilitan su desarrollo personal. Como ejemplo de lo anterior, podemos mencionar dos obras que son consideradas inaugurales del género literario utópico en la modernidad. La primera de estas, *Utopía* de Tomás Moro, publicada en 1516, es el primer texto que plantea, conceptualiza y pone en juego la visión utópica del mundo, la segunda, *La ciudad del sol*, de Tommaso Campanella, divulgada a partir de 1623, con una temática similar:

Todos trabajan igual y gozan de los frutos de su trabajo en común. Nos referimos a la Utopía (De optimo reipublicae statu, deque nova insula Utopia, 1516), de Tomás Moro, y a La Ciudad del Sol (1623), de Campanella. Seis horas de trabajo son suficientes para proveer a la sociedad de todo lo necesario. El resto del tiempo se dedica a la ciencia, a los juegos al aire libre, etc. (Kagarlisky, 1977, pág. 151).

Como vemos, en la utopía, el trabajo y la repartición de la riqueza es equitativo, el tiempo es distribuido de manera equilibrada entre la responsabilidad y la diversión. Pero, más allá de lo narrado en estas novelas, se encuentra latente una plataforma sin la cual ninguna de estas hubiera sido posible: el Renacimiento. En el momento histórico que surgen estas obras las esperanzas en la humanidad están en pleno furor: las energías del Renacimiento y el humanismo vitalizaban el futuro del ser humano, el hombre volvía a ser el centro del mundo y con esto regresaba la responsabilidad y el tratar de controlar su destino.

La conquista de América por los europeos lleva a la exploración de nuevos territorios que alimentan la imaginación y las fantasías de los escritores y el progreso del hombre se abría paso como una promesa ineludible. Así que ambas utopías son la concreción literaria de las conquistas del viejo continente y la filosofía naciente en aquel momento de la historia, una manifestación del pensamiento Renacentista frente a la etapa que los precedía, una confrontación con la Edad media y con su propio territorio:

El gran florecimiento del utopismo está directamente relacionado con el declive del papel tradicional del cristianismo quizá el único hecho importante en la historia intelectual moderna de Occidente. Mirando atrás, aunque el hombre ya era mucho antes un soñador utópico, este parece ser el legado más significativo del siglo XVIII a nuestra modernidad, obsesionada como está por la idea y el mito de la Revolución. Desde luego el anhelo de la utopía –directa y positivamente o por el camino de la reacción y la polémica– penetra todo el espectro intelectual de la modernidad, desde la filosofía política hasta la poesía y las artes.

El concepto de utopía estaba originalmente basado en una asociación espacial (topos: lugar; u: no; utopía: ningún lugar),

pero hoy sus implicaciones temporales han sobrepasado con mucho todo lo que permanecía de su etimología estricta. Una historia del término «utopía» sería capaz de documentar con detalles sugestivos su progresivo enriquecimiento en elementos temporales desde el día en que Tomás Moro, en 1516, publicó su *De óptimo reipublicae statu deque nova insula Utopía*. Como paréntesis, el género de ficción utópica (incluyendo su parodia, la distopía), un género cuya aparición debería estar conectada al poderoso impacto sobre la imaginación de los grandes descubrimientos geográficos del Renacimiento, ha abandonado durante más de su siglo su tradicional emplazamiento espacial –una isla lejana o tierra inexplorada– para transmitir directamente el sentido de futuro (Calinescu, 1992, pág. 71).

Tal como lo aclara Matei Calinescu, el concepto de utopía data de antes del Renacimiento, sin embargo, es en esta época, con el expansionismo logrado por Europa, que el término se consolida como género literario vinculado a la gran variedad de espacios conquistados, empero, con el transcurrir de los años se abandona esta concepción espacial para adquirir un nuevo horizonte estrechamente relacionado con el tiempo futuro. La utopía es producto de una sociedad que mira con esperanza el tiempo que está por venir y esto se evidencia tanto en la filosofía como en la literatura. En esta última, los autores centrarán sus esfuerzos en describir sistemas políticos ideales, personas rebosantes de virtudes, avances en la ciencia y las artes, ciudades maravillosas y llenas de bondades, un mundo imaginado, ideal, un lugar a dónde llegar después de haber dado el primer paso y luego de haber tomado distancia de la Edad Media.



Otra categoría, mencionada en el fragmento anterior, que considero notable para relacionar lo utópico y lo distópico, es la parodia. Esta adquiere relevancia porque fortalece esa relación temporal y de crítica que vincula ambos géneros:

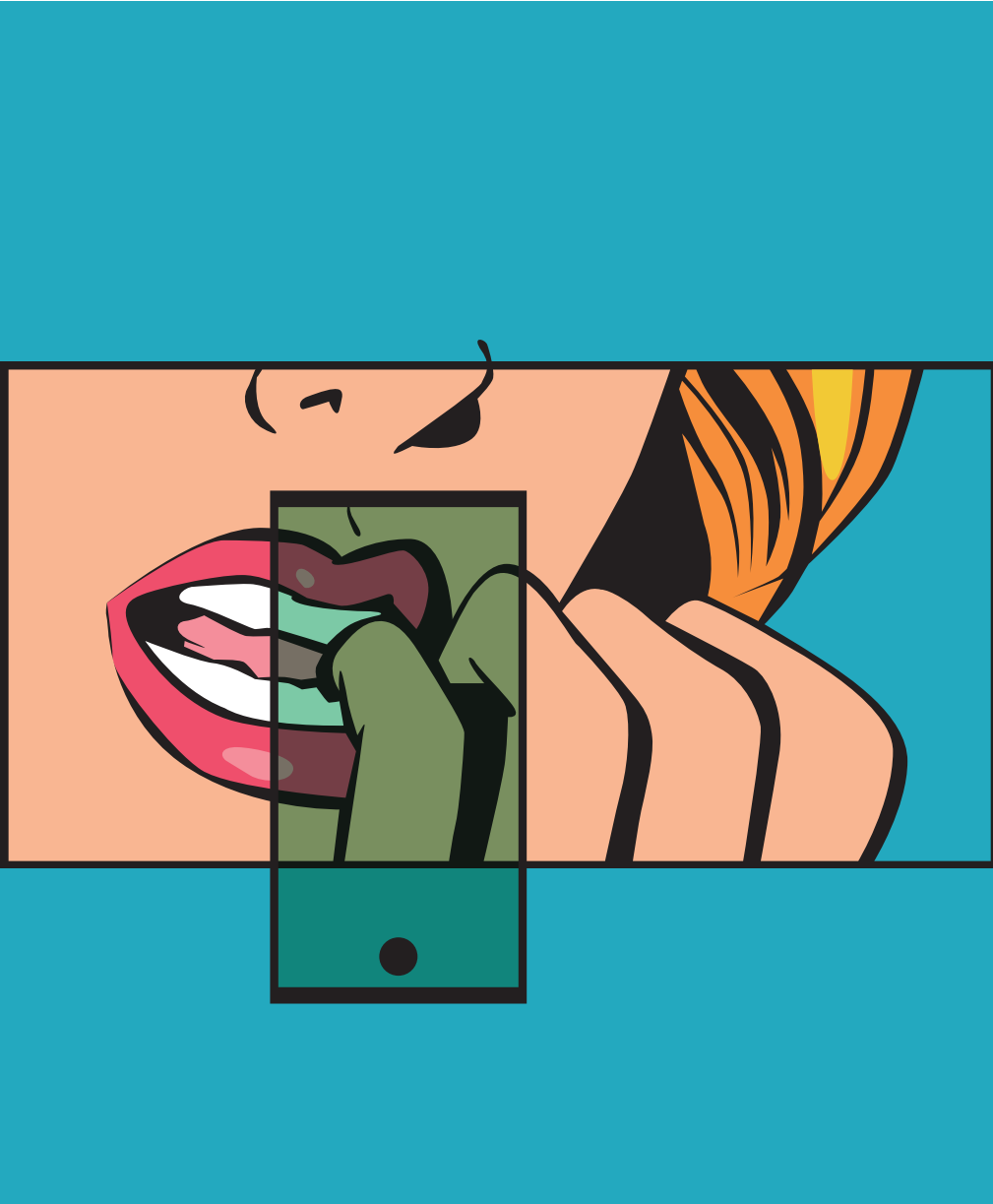
En vez de eso, a través de un doble proceso de instalación e ironización, la parodia señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia (Hutcheon, 1993, pág. 187).

La distopía ironiza a la utopía por ser una representación del pensamiento del pasado, algo caduco cuyas ideologías y objetivos se diluyeron con el pasar de los siglos, la visión distópica del mundo se asienta sobre la crítica de las ideas del pasado, del pensamiento y la visión utópica. Es esencial para la fundamentación de la utopía y la distopía el tema del tiempo, pues en esta última el futuro adquiere un papel primordial. Los renacentistas sienten que su presente aún se encuentra atado al medioevo, entonces, los utopistas apuntan al futuro como un lugar, un espacio donde todos sus ideales serán realizados; la utopía se convierte en una forma de negar su pasado-presente y proyectar en el futuro las llamas de sus victorias e ideales:

Nacida como crítica a la eternidad cristiana y al presente (en tanto que el presente sea producto del pasado que intenta prolongar), el camino utópico involucra al hombre moderno en la aventura del futuro. Pero postulando la accesibilidad de un estado perfecto, el espíritu utópico moderno se ve atrapado en un dilema que es por lo menos tan apremiante como los expuestos por el cristianismo. Por una parte, el futuro es la única salida de la «pesadilla de la historia», que a los ojos de los utopistas convierte el presente en algo esencialmente podrido e intolerable (...) (Calinescu, 1992, pág. 74).

Este es el asunto central en la formación de la utopía tal y como la conocemos, una lucha entre el pasado, el presente y el futuro. Desde el punto de vista de los renacentistas, solo este último les puede brindar la seguridad de un triunfo respecto a su oscuro pasado y su insoportable presente. De igual manera, hay que tener en cuenta que esta concepción de mundo solo es posible por la forma en que la cultura occidental percibe el tiempo: bajo una noción lineal y por lo tanto de progreso:

La esencia de la idea de progreso imperante en el mundo occidental puede enunciarse de manera sencilla: la humanidad ha avanzado en el pasado, avanza actualmente y puede esperarse que continúe avanzando en el futuro. Pero cuando preguntamos qué significa "avanzar" las cosas se tornan necesariamente más complejas. Sus significados abarcan todo el espectro que va desde lo espiritualmente sublime hasta lo absolutamente físico o material. En su forma más común, la idea de progreso se ha referido, desde los griegos, al avance del conocimiento y, más especialmente, al tipo de conocimiento práctico contenido en las artes y las ciencias. Pero la idea de progreso se ha aplicado también al logro de lo que los primitivos cristianos llamaban el paraíso terrenal: un estado de tal exaltación espiritual que la liberación del hombre de todas las compulsiones físicas que lo atormentan se torna completa. A nuestro entender, la perspectiva del progreso es usada, especialmente en el mundo moderno, para sustentar la esperanza en un futuro caracterizado por la libertad, la igualdad y la justicia individuales. Pero observamos también que la idea de progreso ha servido para afirmar la conveniencia y la necesidad del absolutismo político, la superioridad racial y el estado totalitario (Nisbet, 1986, pág. 1).



Según lo expuesto por Nisbet, todas las etapas de la historia occidental están marcadas por la idea de progreso, entendido como sinónimo de avance ya sea espiritual o material. Por esto, para los occidentales el tiempo va en un sentido, avanza en línea recta hacia el futuro, pero, no solo eso. El progreso tiene dos rostros o consecuencias –este es un elemento esencial para caracterizar mi objeto de estudio– desde la modernidad, emergen dos formas distintas de percibir el progreso: libertad, igualdad y justicia (visión utópica), conveniencia, absolutismo y superioridad racial (visión distópica). Esto deja entrever que el avance no siempre es positivo y cada siglo que pasa se encarga de confirmarlo, en esta última faceta del progreso se instala la distopía:

La antiutopía no es simplemente un juicio sobre la sociedad existente o una crítica de los conceptos utópicos sobre una sociedad ideal. Es una forma de crítica en la que el juez es el tiempo. Este debe confirmar las ideas de los utopistas, poner al descubierto lo que de negativo hay en la sociedad actual. La antiutopía representa un examen crítico del progreso, por eso no podía aparecer antes que se formulara la idea de progreso, antes del siglo XVIII (Kagarlisky, 1977, pág. 159).

El concepto de progreso es el que impulsa la transición de la utopía a la distopía. Los ideales y promesas del Renacimiento, con el paso de los siglos, empiezan a diluirse y aquella fe en el futuro del hombre se desvanece. La guerra, la muerte, la corrupción, la política transforman esos ideales humanistas y utópicos en caos, desigualdad y destrucción. A finales del siglo XIX y principios del siglo XX sale a relucir lo peor del ser humano: las confrontaciones entre los imperios y las naciones se vuelven comunes, la muerte de hombres y mujeres pierde trascendencia, la naturaleza empieza a ceder ante la industria y, con todo esto, se consolida una nueva visión de mundo:



El término de distopía funciona como antónimo de utopía y fue acuñado por John Stuart Mill a finales del siglo XIX. La utopía, al margen de su significado etimológico de “idea muy halagüeña, pero irrealizable”, hace referencia al lugar donde “todo es como debe ser”. En contraposición, la distopía o antiutopía designa una sociedad ficticia indeseable en sí misma. Las utopías, como las planteadas por H. G. Wells, no se basan en la sociedad actual y tienen lugar en un tiempo y lugar remotos, mientras que la sociedad distópica o antiutópica discurre en un futuro cercano y está basada en las tendencias sociales de la actualidad, pero llevadas a extremos espeluznantes (Ranera, 2008, pág. 14).

La literatura y las artes en general son producto del pensamiento de la época en que se producen, es decir, las manifestaciones artísticas no son ajenas a las problemáticas del momento en que surgen y la distopía no es la excepción. En ella se expresan los cambios que ha sufrido la humanidad con el paso del tiempo, lo que nació como un mundo ideal, reflejado en el pensamiento y la literatura utopista ahora se presenta como su contrario.

La proliferación de guerras impide seguir soñando y justificando que la ruina del hombre solo obedece a filosofías retrógradas o a falta de libertad, el ser humano, conforme pasa el tiempo, demuestra que para autodestruirse le basta con existir. Sin embargo, más sustancial que este descubrimiento acerca del pensamiento y la actuación humana, el fragmento de Hernández-Ranera, postula, en lo que respecta a la utopía y la distopía, bases más concretas sobre el manejo que estas le dan al tiempo, ambas, miran al futuro, la primera proyectando lo deseado y la segunda lo indeseable.

Además, se vislumbra una diferencia frente a su relación con la sociedad: mientras la utopía (por su problema con el pasado-presente) trata de tomar distancia del contexto en el cual es producida y sus creaciones apuntan a una independencia de su realidad circundante, la distopía crea su idea de futuro más cercano basándose directamente en los movimientos y circunstancias de la sociedad en la cual surge. El final del siglo XIX y el principio del siglo XX atestiguan el cambio de paradigma, el paso de la ilusión a la desilusión. No obstante, fueron los años posteriores los que confirmaron el vaticinio: primera y segunda guerra mundial, guerra fría, posicionamiento del capitalismo como sistema único y predominante, consumismo en detrimento de la naturaleza, desigualdad política, económica y social. Pero, además de tratar los problemas sociales y políticos, en la distopía también sale a relucir una visión pesimista sobre un nuevo elemento que toma fuerza en la vida del hombre del siglo XX: el desarrollo acelerado de las máquinas y, como consecuencia, la instauración de una sociedad tecnológica, mediada por artefactos:

Cada vez son más frecuentes en la literatura las reflexiones acerca de la época en que “la máquina se coma al hombre”. Ya en 1863 Samuel Butler publica un ensayo “Darwin en el Mundo de las Máquinas”, en el cual aplica la teoría de la evolución al desarrollo de la técnica y demuestra que con el tiempo las máquinas superarán y después esclavizarán al hombre. (...) Aunque las flechas de los primeros antiutopistas no están dirigidas necesariamente contra las máquinas. La cuestión se plantea con mayor amplitud. Los antiutopistas de los años sesenta-setenta parten del hecho que el progreso es dialéctico, que no resuelve todos los problemas, sino que, por el contrario, al resolver unos, engendra otros, más complejos y a veces, desde su punto de vista, insolubles. Las consecuencias del progreso material pueden ser inesperadas y catastróficas (Kagarlisky, 1977, pág. 160).

Desde el punto de vista distópico, cualquier avance o progreso tiene inevitablemente un lado negativo y oscuro, es así como las tramas de la antiutopía acogen todo aquello que en el presente se celebra como un avance y lo proyecta hacia el futuro de una manera cruenta y adversa, siempre teniendo como base la crítica y las acciones que demuestran la capacidad del hombre de convertir un sueño en pesadilla. Las máquinas y la tecnología no son la excepción, su papel viene siendo imprescindible en el desarrollo social desde hace más de un siglo, pero con sus avances, también ha quedado claro que el porvenir del hombre no solo mejora, sino que cada vez es más incierto. La literatura distópica es una forma de plasmar todo lo problemático que rodea al ser humano en sociedad, pone en evidencia el peligro de ciertos avances y parodia la visión utópica del mundo, este cometido es logrado con otra de sus estrategias, la disidencia:

Llamamos distopía a un subgénero de la literatura de ciencia ficción que se caracteriza generalmente por describir el día a día de una sociedad (por lo general) futura máximamente repulsiva en tanto que máximamente utópica, ergo racionalizada, centralizada y normalizada. O lo que es lo mismo; el término distopía designa a las novelas que recogen la perspectiva de los disidentes que habitan en civilizaciones supuestamente ideales del porvenir. Esto implica que para merecer con pleno derecho el calificativo de distópica la novela aspirante debe plasmar de manera premeditada un juicio despectivo sobre la utopía relatada. (...) De la misma manera, solo pueden considerarse distopías en sentido riguroso a aquellas narraciones que, salvo casos muy puntuales, tienen al mismo protagonista que la utopía estándar, a un régimen político complejo y estable, levantado en y para la ciudad de un porvenir desarrollado, cientificista y universalista (Campos, 2015, pág. 90).



Martorell Campos introduce un último elemento esclarecedor para comprender la distopía y su fuerte relación con la utopía: la disidencia. Desde esta perspectiva, la primera es una parodia de la segunda en el sentido en que los escenarios, espacios, sociedades y circunstancias descritas por los utópicos y los distópicos son los mismos. Con una diferencia, el protagonista de la distopía es crítico y no está a gusto en la sociedad que le ha correspondido, “la diferencia entre la utopía y la distopía es solo axiológica, pero no material: lo que cambian son los juicios de apreciación del sujeto del discurso, no los contenidos de la trama” (Núñez Ladeveze, citado en Campos, 2015, pág. 91).

Así, la antiutopía rescata al individuo y le da preponderancia sobre el entorno que lo rodea. El personaje principal de la distopía es un sujeto que cuestiona directa o indirectamente esa sociedad ideal plasmada por la imaginación utopista, ser disidente, en este caso particular, es construir una crítica individual frente a lo que quiere aparecer como un ideal impuesto por la sociedad, a la vez que cuestiona y satiriza la utopía y sus anhelos fracasados de felicidad e igualdad.

#### **En el interior de la distopía<sup>4</sup>**

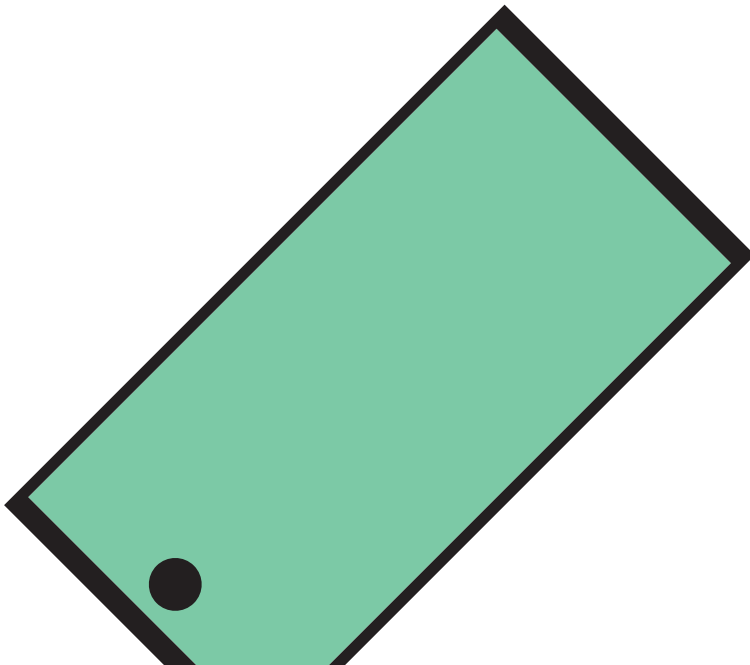
Todo lo anteriormente descrito conforma el denominado género distópico como una rama de la literatura de ciencia ficción, con unos rasgos propios y bien delimitados:

A principios del siglo XX la antiutopía se constituye como un género que reúne una serie de rasgos comunes: crítica del presente, descripción de variantes pesimistas del futuro que surge de este presente, crítica de determinadas ideas utópicas que en el proceso de desarrollo del progreso revelaron el reverso de la medalla (Kagarlisky, 1977, pág. 163).

Finalmente, la literatura distópica se caracteriza por crear una sociedad negativa, el polo opuesto de un mundo ideal, un lugar donde la armonía, el equilibrio y la esperanza han sido perdidas, un espacio regido por los intereses particulares de unas élites políticas que poco o nada se preocupan por el bienestar de la naturaleza o de sus propios congéneres. La antiutopía es un escenario en el cual hombres y mujeres son dominados por sistemas políticos, sociales y económicos que proponen el servilismo y la esclavitud como un beneficio y la anulación del individuo como una forma de salvación. Todos estos elementos se ven nutridos y complementados en la actualidad por el papel tan relevante que ha adquirido la tecnología en la vida del hombre. La distopía integra todos estos elementos para convertirse en una alerta sombría sobre el futuro de la humanidad.

---

<sup>4</sup>Lector: usted puede continuar su lectura aquí o ir al apartado: El humano que habita detrás de la pantalla.



La novela *El desmemoriado* se puede clasificar del género distópico puesto que adopta gran parte de las características antes descritas. La primera categoría rastreable en el texto es el tiempo. Cabe anotar que desde las páginas iniciales el narrador sitúa al personaje principal en la noche del 19 de diciembre del año 2012 y hace una breve presentación de este, su profesión, estado civil, lugar de residencia, trabajo y gustos. Estos últimos dan pie para introducir el interés de Pitty por la literatura y el lugar que esta ocupa en su sociedad:

Pitty Caballero Santos es un profesional exitoso, casado con Manzana Siachoque Tibaduiza, que viven en un apartamento en el barrio La Macarena de Bogotá, Distrito Capital. Desde hace varios años, el profesor está vinculado a la memoria Babel, la compañía virtual más grande y próspera del planeta. En sus años de juventud, Pitty deseó escribir una novela, pero cuando quiso hacerlo la literatura ya no existía. Las bibliotecas las habían quemado; las librerías habían desaparecido; los autores habían sido incinerados y los pocos que quedaban se iban suicidando; los críticos habían muerto, y algunos que sobrevivieron a la hecatombe, los habían condenado por plagio; los periódicos y magazines literarios eran obra del pasado y los lectores –rara avis in terris– estaban en proceso de extinción. Incluso, en los departamentos de literatura de las universidades donde siempre se ha odiado la literatura, ésta había desaparecido de los currículos, y ahora se enseñaba a los estudiantes a crear páginas web, redes sociales y blogs personalizados (Martínez, 2014, pág. 7).



El fragmento contextualiza personajes, tiempo, espacio y a la vez introduce la existencia de la memoria de Babel, elemento determinante en el desarrollo de la narración. Sin embargo, este inicio adquiere mayor envergadura cuando unas líneas más adelante el narrador nos brinda la ubicación temporal del personaje y describe como este usa un programa para crear una nueva novela, esto es, hay una novela en la novela: una metadiégesis:

Para descansar del estrés que le demandaba su trabajo, Pitty quiso hacer una novela autobiográfica y futurista, situada en Bogotá, en el año 2068. Metió en el programa ‘Novel’ las palabras claves: “Pitty”, “Manzana” y “Memoria”, y a los pocos segundos fue apareciendo en su pantalla esta novela, que hoy, bajo la autorización de la gran matriz del mundo, nos permitimos reproducir íntegramente para los escasos lectores que quedan (Martínez, 2014, pág. 8).

Desde este punto se desarrolla la narración dentro de la narración, que será una novela creada por la memoria de Babel a partir de las tres palabras elegidas por el protagonista, palabras que serán el eje transversal del segundo plano de la narración, este último ambientado en el año 2068 y sujeto a la mirada del personaje-lector de una pantalla ubicado en el año 2012, tal y como lo recuerda el final de la novela:

Pitty Caballero Santos terminó de leer. La novela es un poco pesimista, pensó. Pero, acaso, ¿hay alguna novela feliz? (...) El abuso literario se establece cuando el narrador se detiene a describir minuciosamente la patología síquica de Pitty. La metáfora con el coleóptero es genial. En estos tiempos tecnológicos, los hombres vivimos la mitad de nuestras vidas doblados como bichos frente a la pantalla de un computador, de una tableta o de un celular (Martínez, 2014, pág. 173).



En este apartado, el protagonista retoma la voz narrativa indicando que la novela creada por la memoria de Babel ha terminado e incluso va más allá y realiza una crítica sobre lo que acaba de leer. Asimismo, establece una relación directa entre el futuro narrado y su presente a través de la mención de la patología de Pitty, enfermedad que consiste en la pérdida de la memoria por la entrega total a la tecnología y la caracterización del modo en que los hombres pasan sus vidas absorbidos por diversas pantallas, situación que desarrollaré más adelante. Como puede notarse, es evidente que el autor genera una relación entre el presente y el futuro cuando decide utilizar la metadiégesis, técnica narrativa con la cual vincula el año 2012 del lector con el año 2068 donde se desenvuelve la novela.

Una segunda característica de la distopía se aclara cuando nos adentramos en el segundo plano de la narración, es decir, en la novela creada por la memoria de Babel. En ese espacio nos encontramos con la descripción de una sociedad normatizada y con rasgos utópicos, estrategia que sirve como base para evidenciar la relación existente entre las sociedades presentes en la utopía y la distopía:

Después de tantas reformas, la universidad optó por una reforma radical, y se acabaron todos sus males. ¿Recuerda que antes la portería siempre se mantenía bloqueada por un grupo de encapuchados armados de papas explosivas? Bueno, después de la reforma, los encapuchados se fueron de paseo. Ya no se ven ni en el Museo de Antropología. Todo es cosa del pasado, como dice el señor Presidente. ¿Recuerda que el lago Freud siempre estaba infectado de jíbaros que vendían drogas al detal? Bueno, ahora los jíbaros que lograron legalizarse venden la dosis mínima por la red.

¿Recuerda a los profesores radicales que siempre estaban en contra del gobierno? Ahora andan juiciosos en sus casas insuflando de sabia información la memoria Babel. Todos trabajan para Babel. Según el profesor Mazuera, la memoria pretende recopilar todo el conocimiento del ser humano (Martínez, 2014, pág. 31).

Vemos cómo lo que antes se presentaba como una problemática ha dejado de serlo: las drogas se legalizaron, los bloqueos universitarios cesaron y los docentes se enfocaron en apuntar todos hacia un mismo objetivo, esto es algo que en un primer momento denota armonía. Otro de los cambios favorables que destacan los protagonistas de la novela dentro de su sociedad está relacionado con una dificultad que se presenta en las grandes ciudades: el exceso de automóviles. No es un secreto que, en la actualidad, el tema de la movilidad en las metrópolis se ha convertido en un tema de interés general, en la sociedad bogotana del futuro esto ya ha sido solucionado:

Era raro, pero la ciudad más ruidosa y congestionada del mundo, ahora estaba vacía y en silencio. En una de sus últimas alocuciones, el Presidente había prometido que acabaría con los trancones de la ciudad, y le daría una solución radical al problema de la movilidad. Manzana pensó en lo que dijo el Presidente y le dio la razón: el Supremo superó radicalmente la movilidad de la ciudad, dijo, y se puso feliz al escuchar los ruidos que hacían las hojas de los urapanes cuando caían sobre el asfalto; se sentía dichosa al escuchar el sonido que producían las pepas de eucalipto cuando se estrellaban contra sus cabezas (Martínez, 2014, pág. 11).

Un sueño hecho realidad para Manzana, una ciudad donde las calles no son dominadas por los autos, el silencio y los ruidos de los árboles dominan. Para continuar con el rastreo de la mirada positiva y utópica de la ciudad presente en *El desmemoriado*, debemos recordar que esta percepción se encuentra velada por el pensamiento de los personajes que la observan. Como vimos anteriormente, una de las características principales de la distopía son los personajes disidentes, reitero, la utopía y la distopía comparten muchos rasgos en la formación de los espacios, pero, una de sus diferencias radica en la mirada de sus personajes, en lo citado de la novela hasta el momento, esta ciudad y sociedad con ventajas obedece a la contemplación dirigida por unos personajes que la aceptan. Por ejemplo, la coprotagonista de la narración, Manzana, durante la primera parte de la narración no hace más que criticar a su esposo por su actitud irresponsable y a partir de allí despliega su propia evaluación del entorno, un mundo que para ella es bueno en tanto inofensivo:

No sé, respondió Manzana escéptica, pero entre haber vivido en un mundo lleno de violencia como el que les tocó vivir a nuestros padres, yo prefiero éste, donde, por lo menos, los muertos son virtuales y los que se destruyen y se matan, no son los seres humanos, sino los robots y las máquinas (Martínez, 2014, pág. 44).

La protagonista sale en defensa de su tiempo y sociedad, aún no ha tomado distancia de su entorno y gracias a ello logramos reconocer que la muerte por violencia no es tan cercana a los seres humanos de su época, es cosa del pasado, elemento que visto sin prejuicios, en definitiva, es positivo, utópico. Además, descubrimos dos nuevas clases de habitantes, robots y máquinas sobre quienes recae la muerte.



Por último, para terminar de ilustrar estos rasgos utópicos sustentados por algunos personajes, el Rector Mazuera, uno de los que tiene mayor desarrollo dentro de la novela se encuentra con Pitty y al saber que se halla por fuera del sistema lo confronta argumentando en favor del orden que instaura:

No, Pitty, yo no hablaba así porque apenas utilizaba una cuarta parte de mi cerebro. Ahora que estoy en el sistema Babel, utilizo el sesenta por ciento de mis neuronas, y muy pronto, gracias a la inteligencia artificial, estaré utilizando el cien por ciento. Como los pares científicos de la ciudad. ¿Quiénes son los científicos de Bogotá? Lázara Castellanos, Alfonso Patiño Carabalí y, por supuesto, Goyeneche (Martínez, 2014, pág. 66).

En este caso los avances representan una ventaja para el mundo intelectual, se sostiene que, gracias a la conexión con la memoria de Babel, los seres humanos han logrado optimizar el uso de sus neuronas lo que ha potenciado la inteligencia de los intelectuales que se han incorporado al sistema. Todos estos beneficios promulgados no son más que apariencias, a medida que los personajes principales toman distancia de su sociedad, salen a relucir los rasgos distópicos supeditados a una mirada rebelde y disidente, tal es el caso del progreso promovido por Mazuera que, al ser cuestionado por Pitty acerca de cómo poder acceder al sistema y todas sus bondades, descubre el lado negativo de lo planteado:

Entonces, Mazuera, ¿qué hago? Lo que podrías hacerte es un mapeo craneal y así podrás cambiar tus ideas. Señor rector, explíqueme, ¿qué es eso? Es un examen de Estimulación Magnética Craneal –el EMC–. ¿En qué consiste? El examen es muy sencillo. Vas a la EPS de tu barrio, allí te colocan un adminículo que bloquea el lóbulo del área del habla, y a las pocas horas, vas a comenzar a hablar de otras cosas. Cuando el adminículo



comienza a incidir en el área de Broca, que así es como se llama la zona cerebral del habla, vas a sentir cosquillas en la lengua, pero luego se te pasará.

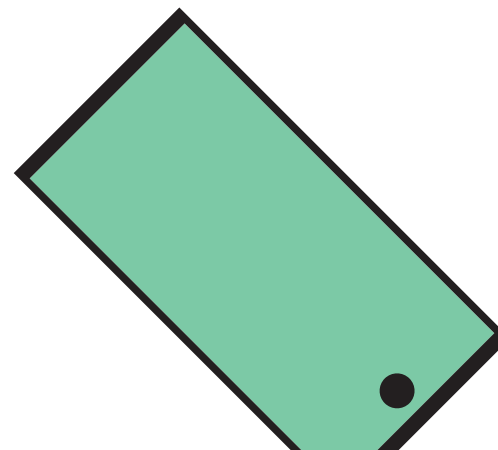
Mazuera, ¿tú te hiciste eso? Sí, y todos los habitantes de Bogotá. Por esto, ahora los bogotanos pensamos distinto. Incluso, debo confesarte que mis juicios morales han cambiado. Mazuera, ¡no lo puedo creer! Todo un académico, como tú, ¡prestándote para una manipulación absurda del cerebro! Pitty, no subvalores la ciencia. Tú crees que por que escribes y das conferencias, eres un genio. No, amigo, estás equivocado. Tu cerebro quizás fue fuerte y poderoso en el siglo pasado. Ahora, con los nuevos adelantos de la neurociencia, tu masa encefálica no es más que es una pelota desinflada de fútbol que no sirve ni para anotar un gol (Martínez, 2014, pág. 67).

Hacer parte de la memoria implica consentir una intervención en el cerebro que bloquea funciones naturales y suprime la autonomía, cambia los parámetros morales y subvalora las capacidades cognitivas de los seres humanos. Pero, este cambio en la percepción del progreso se da en la novela a través de una transformación gradual de los protagonistas. Como hemos visto, hay momentos y personajes que nos brindan una perspectiva utópica del entorno, sin embargo, el giro hacia la distopía se da de manera definitiva cuando los personajes de Pitty y Manzana son relegados y convertidos en disidentes, problemática que está directamente relacionada con la influencia de los *Dispositivos Dotados de Pantalla* en la formación de la sociedad en *El desmemoriado*. Lo que quiero dar entender en este punto es que la sociedad distópica configurada por Martínez tiene como base de su funcionamiento los dispositivos de saber/poder.

## **Dispositivos Dotados de Pantalla (DDP)**

El dispositivo surge como una categoría de análisis propuesta por Michael Foucault durante la década del setenta, usada por primera vez en sus textos *Vigilar y castigar* (1975) e *Historia de la sexualidad* (1976) y definida en *Saber y verdad* (1977), en el capítulo denominado “El juego de Michel Foucault”. Desde ese momento muchos han trabajado el concepto, sin embargo, con miras al propósito de esta investigación, es Giorgio Agamben en su libro *¿Qué es un dispositivo?*, quien brinda una conceptualización más actualizada y de mayor amplitud frente a esta categoría:

Entonces, para otorgar una generalidad más grande a la clase de por sí vasta de los dispositivos de Foucault, llamo dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos. No solamente las prisiones, sino además los asilos, el panoptikon, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas y las medidas jurídicas, en las cuales la articulación con el poder tiene un sentido evidente; pero también el bolígrafo, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarro, la navegación, las computadoras, los teléfonos portátiles y, por qué no, el lenguaje mismo [...] (Agamben, 2011, pág. 257).





Las computadoras y los teléfonos portátiles ingresan en la clasificación de dispositivo propuesta por este filósofo, a estos le adiciono la televisión y de aquí surge lo que llamo de manera específica los *Dispositivos Dotados de Pantalla* (en adelante DDP ), avances tecnológicos caracterizados por las cualidades que les asigna Agamben, artilugios que tienen la capacidad de modelar, orientar y controlar las conductas de los seres vivos, pero, además, funcionan como un elemento determinante en el acceso o no a la virtualidad y a una nueva realidad:

Aquel día, la pareja debía desplazarse hasta el Centro Distrital de Occidente, situado en las antiguas instalaciones del aeropuerto El Dorado, para recibir por parte del gobierno una tableta y su respectivo pin. Con el pequeño artefacto y su clave, los habitantes de Bogotá, sin excepción alguna, estarían incluidos en la memoria Babel.

La propaganda oficial en las pantallas de la ciudad era enfática: Recibe tu tableta cibernética y tu código de acceso hasta el seis de agosto a las 12 de la noche. Si no lo haces en esta fecha, quedarás excluido de la ciudad y te convertirás en un paria (Martínez, 2014, pág. 10).

El dispositivo encarnado en la tableta y su respectivo código existen no solo como representación del poder y del control, sino que son la única forma de ingresar a la ciudad y sus beneficios. La distopía de Martínez plantea una sociedad que restringe a través de los DDP, en que los personajes son excluidos y perseguidos por estos, pues aparte de brindar acceso, las pantallas también son las encargadas de la vigilancia:

Pitty y Manzana se pusieron las sudaderas, se terciaron sus mochilas en la espalda, y salieron. Cuando llegaron a la calle, la

Séptima era una ciclo-vía llena de hombres y mujeres en bicicleta. La ruta era vigilada por cámaras de video que estaban ocultas en las pantallas públicas. Caminaron en dirección hacia el norte. ¿Dónde vamos a tomar el tren de cercanías? En la estación de Chapinero.

En este contexto Pitty y Manzana inician su transformación hacia la disidencia, debían recibir su tableta y su código para ingresar al nuevo orden social y se quedan dormidos, cuando reaccionan es demasiado tarde, llegan a las instalaciones estatales por sus implementos y no pueden hacerse con ellos. Bajo estas circunstancias la pareja debe sortear las desventajas del progreso y todo lo que ello implica en una sociedad normativa e indeseable:

En la pantalla salió la imagen del Presidente satisfecho por la jornada, y enseguida apareció una lista de ciudadanos que por diferentes motivos no se habían presentado a reclamar la tableta y su respectiva clave. La noticia no denunciaba a nadie en particular, pero el hecho de estar en una lista del gobierno los señalaba como un posible grupo terrorista. Manzana, quien tenía unos ojos grandes, color miel, se buscó en la lista, y efectivamente allí estaba al lado de su flamante marido (Martínez, 2014, pág. 15).

Con este hecho se confirma la situación de los personajes, han quedado por fuera del sistema y ahora son considerados una amenaza para el gobierno, institución representada por la imagen del Presidente, una figura que como se evidencia en el fragmento anterior, usa el dispositivo como una forma de propagar su mensaje y ordenar, separar y señalar a los habitantes de Bogotá en el 2068. Este escenario lleva a los protagonistas Pitty y Manzana a tratar de solucionar sus dificultades escarbando en la ilegalidad:



Salieron a la calle. Bajaron a la Séptima. No encontraron un alma sobre la avenida. Entonces, Manzana, que estaba angustiada, le preguntó a Pitty: mi amor, cada día se nos cierran las puertas. ¿Qué vamos a hacer? No sé –contestó el hombre desconcertado–. Nos va a tocar que adquirir el computador y la clave de una manera ilegal (Martínez, 2014, pág. 41).

Luego de varias consultas con amigos y conocidos el matrimonio adquiere los códigos y las tabletas de manera ilícita, situación que sugiere un cambio en el estado de los disidentes, dejan de ser rechazados y logran reintegrarse al sistema social y participar de todas las ventajas que de ello se desprenden, sin embargo, tras haber disfrutado de los beneficios de la “utopía” Pitty se entera de que han sido relegados de nuevo:

Mientras hacía el rastreo, entró a su equipo un correo de los organismos de seguridad, donde se le notificaba que debido al uso de una tableta ilegal, se encontraba en la lista negra. Pitty leyó detenidamente el mensaje y entró en una crisis paranoica. ¿Por qué estoy en la lista negra? Si siempre he sido un ciudadano de bien. Siempre he votado y pagado mis impuestos. ¿Acaso he matado a alguien? ¿Acaso he ayudado a conformar grupos de paramilitares y guerrillas virtuales? Si un día me quedé por fuera del sistema, fue por un olvido involuntario de mi conciencia. Si un día busqué con ahínco un procesador y su contraseña fue porque no quería quedarme por fuera del sistema (Martínez, 2014, pág. 125).

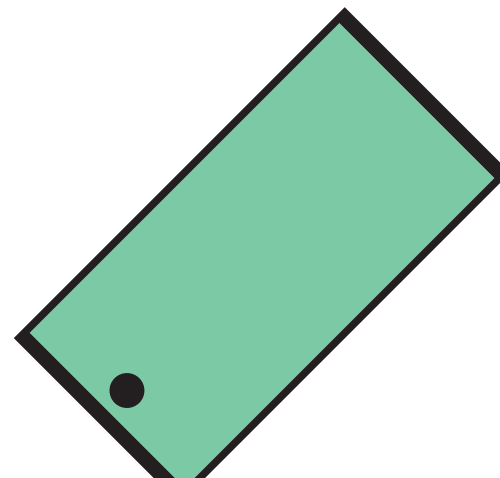
Pitty y Manzana fluctúan durante la narración entre el afuera y el adentro del sistema, al principio quedan por fuera, luego acceden de manera ilegal, pero al final son descubiertos y deben huir. Durante este recorrido caracterizado por el rechazo hacia estos personajes, presen-

ciamos la estructuración completa de la distopía como sociedad indeseable y homogeneizante:

Sí, eso era antes, cuando estábamos bajo el régimen del Estado de Derecho; allí se podía pensar diferente; ahora, con el nuevo régimen, el pensamiento se uniformizó. Estamos vigilados por el programa espía de la memoria Babel (Martínez, 2014, pág. 18).

Todos piensan igual, todos están vigilados. Hay un nuevo régimen que ha suprimido el Estado de Derecho. Hablamos de un panorama represivo en el cual las decisiones son tomadas por el Presidente y Bogotá está a merced de la memoria de Babel. En todo esto se puede entrever un Estado totalitario y excesivamente reglamentado. Entorno que finalmente deja expuestos los rasgos de una ciudad cuyos pilares democráticos y sociales son fundamentados sobre los DDP:

Perdonen sus mercedes por la pregunta, ¿los señores vienen de Bogotá? Sí, señora. La india los miró con cierta compasión. ¿Por qué? Dicen que allá la vida ha cambiado mucho. Que la gente ya no se habla entre sí. Sí, así es, señora. ¿Es cierto que viven encerrados en sus apartamentos conectados a unas pantallas? También es cierto. ¿Qué ya no comen en las calles sino que se alimentan con píldoras? Sí, señora (Martínez, 2014, pág. 55).



Además de suprimir la libertad, detectamos que en Bogotá ya no existen las relaciones interpersonales, que la gente vive encerrada en sus apartamentos adheridos a las pantallas dejándose absorber por el sistema. En la sociedad configurada en *El desmemoriado* se promueve el aislamiento y se esclavizan las mentes de sus ciudadanos, situación que se hace posible gracias a los DDP. Como mencioné unas líneas atrás, estos dispositivos además de todas las características asignadas por Agamben también funcionan como mecanismos que dan acceso a una nueva realidad, a la virtualidad, esto es, son la puerta de salida o de entrada hacia un mundo caracterizado por el abandono del cuerpo y de la mente, un universo de la imagen y la información:

Es preciso concebir la TV en plan ADN, es decir, como un efecto donde se desvanecen los polos adversos de la determinación, según una contracción, una retroacción nuclear del viejo esquema polar que mantenía siempre una distancia mínima entre causa y efecto, entre sujeto y objeto: precisamente la distancia del sentido, el desvío, la diferencia, la menor separación posible, irreductible bajo pena de resorción en un proceso aleatorio e indeterminado del que el discurso ni siquiera puede ya dar cuenta, dado que él mismo es un orden determinado (Baudrillard, 1978, pág. 59).

El juego que propone aquí Baudrillard está relacionado con lo que llama lo “real” y lo “hiperreal”, plantea que este último se encuentra vinculado con la TV, en el caso de la obra que nos ocupa, extendería lo hiperreal a lo suscitado por todos los DDP. El punto es que, al establecer estos dos planos de realidad, el filósofo considera que la TV y los *mass-media* tienden a diluir la distancia entre el sujeto y el objeto, lo que de alguna manera significa que el dispositivo es un puente que engaña al usuario, entremezclando su realidad corporal con la virtualidad:





En cualquier dominio, ya sea político, biológico, psicológico, donde la distinción de los dos polos no pueda mantenerse, se penetra en la simulación, es decir, en la manipulación absoluta. No se trata de pasividad, sino de confusión entre lo activo y lo pasivo. El ADN realiza esta reducción aleatoria del sentido a nivel de la sustancia viviente (Baudrillard, 1978, pág. 60).

Es precisamente esta condición trazada por el autor la que me habilita para asignarle a los DDP la cualidad de puente entre lo real y lo hiperreal, pues al revisar su funcionamiento en la novela, encontramos que la cuestión señalada por Baudrillard se cumple a cabalidad, es decir, cuando la distinción de los dos polos se diluye, la simulación (virtualidad) es manipulación absoluta. En *El desmemoriado* la problemática va más allá del poder, el rechazo y la norma. En la narración las personas que hacen parte de la memoria de Babel se entregan de tal manera a sus pantallas que transfieren su ser y su propia memoria al sistema, estado que se ejemplifica cuando Pitty logra ser partícipe de Babel, su sometimiento es tanto que termina siendo absorbido:

Con un vaso de vino en la mano, Mazuera contempló a su amigo, y dijo: Manzana, desde que el gobierno incentivó alimentar la memoria Babel nuestros científicos y académicos se están volviendo locos. ¿Eso a qué se debe? Aún no lo sabemos. Pitty no es el primer caso que se nos presenta. Es como si por el afán de tener concentrado todo el conocimiento humano en un chip o en una USB, los hombres se fueran, paradójicamente, quedando en el limbo de la ignorancia. Es como si por la obsesión del hombre de querer dominar todo el saber humano, fuera, paulatinamente, quedando sin memoria. Quizás, la obstinación por querer dominar el conocimiento de la humanidad, esté produciendo nuevas plagas y nuevas patologías, que aún hoy no sabemos cómo enfrentar. ¿Qué está

haciendo el Estado al respecto? Estamos ofreciendo terapias a los pacientes (Martínez, 2014, pág. 139).

La obsesión de Pitty por el conocimiento contenido y por contener en la memoria de Babel lo anula hasta el punto de borrarle la memoria propia, Pitty ha sido consumido por la virtualidad, por la simulación. El DDP está destruyendo a los seres humanos, los vuelve ignorantes, desmemoriados y manipulables. Esta sociedad no deja espacio para la vida humana, todos sus desarrollos apuntan al beneficio de la memoria de Babel en detrimento de las vidas y conocimientos de los ciudadanos de Bogotá en el 2068. Aquí se presenta uno de los temas de mayor interés en mi investigación sobre la distopía, cuestionar y analizar la relación entre el hombre y la tecnología. En la sociedad de *El desmemoriado* el ser humano es superado por la máquina, circunstancia que se ilustra a través de la interacción de los personajes cuando dialogan acerca de las profesiones del futuro, conversación que deja en evidencia un gran problema, la desaparición de los hombres:

Las profesiones no se van a acabar. Van a cambiar son los roles. Por ejemplo, los médicos, que antes curaban a los pacientes personalmente perseguirán a sus colegas que insistan en esta práctica primaria, y por el contrario, lucharán por propagar en la red los virus y las enfermedades contagiosas; los agrónomos perseguirán a los cultivadores que persistan en trabajar la tierra y que no cultiven virtualmente; los bomberos, que antes tenían como misión apagar el fuego, ahora lo avivaran desde la red, como sucedió hace muchos años en aquella novela maravillosa, titulada Fahrenheit 451; los futbolistas penalizarán a los goleadores y lucharán por hacer autogoles virtuales; y ustedes, los profesores y académicos, perseguirán a los colegas que no produzcan a través de la red y estén por fuera de la memoria Babel. Profe, lo que está en juego es el ser humano.

¿No ve que en la calle ya no se ve gente sino robots, clones y seres mutantes? (Martínez, 2014, pág. 33).

Las funciones de los seres humanos están supeditadas a la virtualidad, incluso se explica que todo aquel que produzca conocimiento fuera de la memoria de Babel será perseguido y es considerado un enemigo. Este escenario introduce un conflicto en el cual la tecnología condiciona la forma de interactuar del hombre, la máquina domina al humano, algo característico de la literatura distópica:

En el momento en que empezó a formarse aceleradamente la idea del progreso material, ésta tendía a fundirse por completo con la idea del progreso espiritual. Sin embargo, este proceso se vio interrumpido de golpe. Ya a mediados del siglo XVIII en los trabajos de David Hartley y Adam Smith se creó el concepto de progreso moral, forma laica de progreso espiritual, claramente delimitado del material. Ulteriormente el concepto conservó su dualidad, aunque sus distintos aspectos no fueron necesariamente antagónicos. Así, según la opinión de los positivistas, muy extendida a mediados del siglo XIX, el progreso material puede adelantarse al moral, aunque en términos generales aquél no se manifiesta como enemigo de éste, más bien como su inductor. Pero en la segunda mitad del siglo XIX se expresó la idea que el progreso material en la sociedad burguesa puede no sólo tomar la delantera respecto al moral, sino también suponer un obstáculo para éste, conducir a una regresión y, de este modo, arruinar a la Humanidad. (...) Sin embargo, el siguiente siglo de desarrollo de la civilización burguesa no sólo no supuso la refutación de esta idea, sino que encontró nuevos partidarios y le confirió la forma de una lucha contra las máquinas. La máquina empieza a considerarse como el enemigo del hombre (Kagarlisky, 1977, pág. 159).



De nuevo, en esta confrontación entre el hombre y la tecnología surge la categoría de progreso como un aspecto determinante, en este caso se hace alusión a la dualidad del concepto. De lo presentado por Kagarlisky cabe resaltar la división del progreso en dos: material y espiritual (luego llamado moral) y cómo el primero es relacionado con el avance de las máquinas. Según lo expuesto, en sus inicios los dos progresos iban de la mano, pero luego, con el avance de la tecnología, se esboza que el material no solo va más rápido que el moral sino que, además, entorpece el progreso espiritual, lo que polariza y vuelve insubsanable esta división, una disputa que es plasmada por Fabio Martínez en su novela:

¿O sea que tú crees más en la inteligencia artificial que vomitan esas máquinas por los monitores que en la propia? Sí, Pitty; mi inteligencia, en comparación con la de las máquinas, es una pobre hormiga que tiene grandes dificultades de transportar a su cueva, una hoja de pasto (Martínez, 2014, pág. 68).

Mazuera, quien hace parte de la memoria de Babel y se encuentra cómodo dentro de ella, discute con Pitty y hace una comparación entre la inteligencia artificial y la humana, este afirma sin remordimiento la superioridad de la primera sobre la segunda, degrada la inteligencia humana hasta el punto de asignarle solo funciones rudimentarias. En la narración se postula una competencia entre el hombre y la máquina, se demuestra que esta última absorbe y supera el pensamiento humano, pero dicha oposición no solo involucra la inteligencia sino que, además, se extiende hasta espacios más pragmáticos y menos abstractos como el campo laboral:

Al principio la relación entre Manzana y “Roberto” fue cordial, pero cuando la mujer vio cómo el robot hacía las cosas más rápido que ella y la iba desplazando en sus funciones, se quejó

ante su amiga. Beatriz, ¿qué hago con ese muñeco metálico? Siento que me está quitando mi trabajo. (...) Beatriz, ¿no será que el doctor Lozano me impuso a “Roberto” como una trampa laboral? Amiga, en la vida todo es posible; como nunca le paraste bolas, el gerente se está vengando de ti. Al vengarse de ti se vengará de toda la humanidad. Amiga, ¿será que los seres humanos vamos a terminar siendo reemplazados por las máquinas? No sé, sospecho que sí. Al mes el doctor Lozano le pasó a Manzana la carta de despido, y en su puesto nombró a “Roberto” (Martínez, 2014, pág. 20).

Manzana es el personaje que en este caso resulta víctima del poder de la tecnología, es superada por un robot que cumple y optimiza el rendimiento de cada una de las funciones que antes le correspondían a ella como empleada, motivo por el cual es despedida. Esta situación revive un tema presente desde la revolución industrial, la máquina que reemplaza al hombre en el mundo laboral. El humano versus la máquina se convierte en el *quid* de la narración, cuando revisamos la novela desde las diferentes categorías que se desprenden de la distopía. Somos testigos de un enfrentamiento que termina por inclinarse a favor de la tecnología:

Lo que quiero decir es que en este nuevo periodo de vida, yo no soy yo, y tú no eres tú. Como preconizaba una vieja película de comienzos de siglo, en esta época, los clones y los robots tienen más valor que los seres originales. La ciencia y la tecnología terminaron derrotando a la naturaleza (Martínez, 2014, pág. 44).

## **El humano que habita detrás de la pantalla 5**

Una sentencia sobre el futuro del ser humano, el hombre se ha perdido a sí mismo y a la naturaleza, ha sido reemplazado por clones y robots. Las máquinas y la tecnología han ganado la guerra, pero, esta victoria presente en la novela es liderada por las pantallas, pues estas han logrado no solo ser transmisoras del poder dominante, ser puente entre lo virtual y lo real, sino que además configuran el comportamiento de los personajes de la novela:

Existen entonces dos clases: los seres vivos (o las sustancias) y los dispositivos. Entre las dos, como tercera clase, los sujetos. Llamo sujeto a eso que resulta de la relación cuerpo a cuerpo, por así decirlo, entre los vivientes y los dispositivos (Agamben, 2011, pág. 258).

De la interacción entre los seres vivos y los dispositivos surge un nuevo sujeto. Agamben es muy claro en esto y este postulado me sirve como argumento para justificar y analizar los cambios en el comportamiento de los personajes al tener contacto con los DDP. Es a través de los protagonistas que se pueden identificar más claras las modificaciones que sufre la conducta en los seres humanos presentes en la novela. El desarrollo de Manzana ilustra la transformación en los personajes que están a su alrededor. Al principio, cuando ella se queda por fuera del sistema, la mujer busca apoyo en su madre, escena que tiene como resultado lo siguiente:

Bueno, Manzana, tengo que cerrarte la puerta, dijo su madre apoyada en el lindero de la puerta. En la pantalla anunciaron

---

<sup>5</sup>Lector: usted puede continuar su lectura aquí o ir al apartado: Trazos para una aproximación al género distópico.

que las amas de casa no deberíamos recibir en nuestra casa a personas que no vivan bajo nuestro techo. Menos si son sospechosas y están por fuera de la red virtual de la ciudad; como tú. ¡Por Dios, mamá! ¿¿Qué estás diciendo!?! Sí, hija; eso nos lo advirtieron cuando nos entregaron el computador y el código de acceso. Mamá, ¡pero si yo soy tu hija! ¿¿Cómo has cambiado?! Sí, hija, hemos cambiado. Los que no han cambiado has sido tú y tu maridito (Martínez, 2014, pág. 24).

La progenitora de Manzana pone por encima del lazo con su hija el vínculo con el Estado. Este evento es promovido por la información difundida en la pantalla, la mujer defiende la directriz que le ha sido comunicada, poniendo en entredicho la confianza que tiene en su hija y, al ser cuestionada sobre su comportamiento, admite los cambios que ha padecido su forma de ser. Como vemos, el parentesco familiar pierde fuerza ante el poder del dispositivo, algo que también genera confusión en la mente del personaje:

Juan, se trata de nuestra hija. Sí, lo sé; pero la última vez que vino a pedir ayuda, tú la echaste de la casa. La madre lloró en silencio. Sí, fui una estúpida. Carmen, reconócelo. Tú, por estar haciéndole caso a la propaganda del gobierno, separaste a nuestra hija del hogar. Sí, sí, sí. Y se golpeó varias veces su cabeza sobre la superficie de la mesa. Eso me pasa por estar pegada día y noche la televisión (Martínez, 2014, pág. 49).

Carmen es una madre confundida, su dilema radica entre el cumplimiento de la norma impartida por el dispositivo y los sentimientos relacionados con su hija, disyuntiva que se resuelve en un principio a favor del primero, pues como ella lo admite, el hecho de interactuar de manera permanente con el televisor influye sobre sus decisiones. Pero, esta mujer es solo un ejemplo del poder que ejercen los dispositi-



tivos sobre el accionar de los personajes. Otro momento en el cual se puede identificar una postura similar sucede cuando Manzanera intenta obtener ayuda de una de sus mejores amigas:

Ahora mismo debo regresar a mi apartamento y conectarme a la memoria Babel. Anoche, en la pantalla, dijeron que estaba terminantemente prohibido hablar con gente que estuviera por fuera del sistema virtual. Lo siento, amiga. Beatriz apretó la bolsa bio-degradable, y salió apresurada a tomar el metro (Martínez, 2014, pág. 26).

Estos comportamientos vislumbran el estado general de la sociedad presente en *El desmemoriado*, un lugar que promueve la sumisión extrema a directrices promulgadas por los dispositivos, algo que lleva a desconocer los lazos con las personas cercanas. Este ambiente hostil generado por los DDP dirige a los seres humanos hacia un aislamiento, los habitantes de la ciudad se enclaustran con sus pantallas y no interactúan de forma directa con sus congéneres:

El rector Mazuera estaba feliz porque, desde que cambió el régimen y se hizo la reforma universitaria, no tenía que dirigir el alma máter desde el campus; no era necesario estar in situ en su oficina. Con esto, se ahorraba los fatídicos Consejos Académicos que duraban ocho y diez horas al día; evitaba los embates de los encapuchados que todos los jueves tenían la insana costumbre de desestabilizar la universidad; y el lobby de los profesores lagartos, que todos los días hacían fila frente a su oficina para que les ayudara con un pasaje de avión, les diligenciara una beca de estudios o les ayudara a financiar una investigación. Ahora, Mazuera dirigía la U. desde su poderoso laptop, y no tenía necesidad de salir a la calle (Martínez, 2014, pág. 35).

La felicidad de este personaje reside en la posibilidad de estar aislado y no tener que llevar a cabo reuniones u oficios presenciales que impliquen el contacto con el otro. Es el laptop el mediador y a su vez el instrumento que facilita el cumplimiento de sus labores y sus deseos. Carmen, Beatriz y Mazuera son tres personajes que al estar en contacto con el dispositivo transforman su comportamiento, se alejan de las personas con las cuales normalmente tendrían contacto e incluso vínculos sociales y familiares. Pero, este aislamiento no solo se manifiesta en la cercanía con el otro sino, además, en la distancia con los espacios físicos:

Subieron por un viejo ascensor, y cuando llegaron a un pequeño hall, se encontraron con la imagen del poeta Harold Almorranas, que aparecía en serie, en las pantallas. A pesar del calentamiento global, el poeta iba con un vestido negro, de paño inglés, un chaleco negro y unos zapatos negros. Pitty lo vio y se desconcertó al verlo repetido en las pantallas. Bueno, es mejor verlo en una pantalla que no verlo (Martínez, 2014, pág. 39).

En la presentación que se hace del poeta Harold Almorranas se desestima el uso del cuerpo. Este aparece aislado, su forma de vestir indica que el clima y el ambiente le son indiferentes pues vive y tiene contacto con el mundo solo a través de las pantallas. El dispositivo se exhibe como un puente sin el cual no existe forma de relacionarte con el otro, con el habitante de la virtualidad. Asimismo, este personaje sumergido en la memoria de Babel incorpora en su discurso una contrariedad sobre el tema del tiempo:

Poeta, yo pensaba que al no recibir gente en su despacho, le iba a quedar más tiempo. No, alá; al contrario. Ahora que estoy metido en la red virtual de bibliotecas, no me queda tiempo ni para estar con mi esposa (Martínez, 2014, pág. 40).

Cuando Pitty, desde su desconocimiento de la virtualidad, apunta a las ventajas que ofrece el manejo de los quehaceres desde el mundo digital, el poeta le responde con una negación, este arguye que hacer parte de la red virtual no implica beneficios en el aspecto del tiempo. Esto nos advierte sobre la esclavitud a la que son sometidos los ciudadanos de Bogotá, subyugación impulsada por el Presidente quien en su discurso ordena a sus servidores llevar una vida de invisibilidad, es decir, entregarse sin condiciones a la memoria de Babel y soportar la existencia habitando detrás de una pantalla:

La orden del señor Presidente es que todos los directores de organismos descentralizados deben tener una vida invisible, casi imperceptible. Si me quieres ver, tienes que acercarte a estas pantallas, que las odio, o meterte a la página web de la biblioteca con tu código de acceso (Martínez, 2014, pág. 41).

El poeta expresa su odio hacia las pantallas y demuestra con sus palabras inconformidad, sin embargo, el poder del dispositivo en su sociedad es más fuerte que la voluntad. La pantalla suprime al individuo y lo obliga a comportarse según las normas establecidas, su deber es nutrir la memoria de Babel. Almorranas y los demás personajes nos brindan algunos ejemplos de cómo se modifica la comunicación y el comportamiento cuando se interactúa con los DDP. No obstante, Pitty y Manzana son en definitiva quienes mayores transformaciones sufren en la novela al entrar en contacto con los dispositivos. Sus comportamientos son condicionados hasta ser despojados y engañados por el mundo virtual, para ellos, la línea entre lo real y lo hiperreal desaparece. Ambos personajes, cada uno a su modo, se convierte en víctima del dispositivo, no solo como instrumento transmisor del poder, sino de su función de ser puente entre la realidad y la virtualidad:



Y si toman esta navegación demasiado en serio, los cibernautas “comunes” corren el riesgo de perder el sentido de la realidad, es decir, los límites entre lo verdadero y lo falso, entre lo existente y lo imaginario. Para ellos todo se convierte en trampa y manipulación y todo puede ser manipulado y falseado (Sartori, 1998, pág. 58).

Sartori proporciona un nuevo argumento para reforzar y retomar lo planteado por Baudrillard cuando expresa la relación entre la simulación y la manipulación, algo que vinculado al DDP y aplicado en la novela me faculta para afirmar lo siguiente: Pitty y Manzana acceden a la virtualidad a través de los DDP y la seriedad y entrega con la que asumen su ingreso al mundo virtual modifica sus comportamientos hasta el punto de no poder distinguir la simulación de la realidad, lo falso de lo verdadero, convirtiéndose así en seres manipulables.

En Manzana ese trasegar hacia la manipulación inicia cuando entra al sistema, estos primeros momentos se caracterizan por la felicidad, disfruta el ser aceptada por su madre y por su amiga Beatriz, la comunicación como partícipe de la memoria de Babel ha mejorado. Sin embargo, con el pasar de los días nota como su esposo se recluye en el computador, circunstancia que la impulsa a buscar refugio en la virtualidad:

Lo que nunca imaginó era que Manzana, influenciada por el espíritu virtual de la época, y por supuesto, por su profunda soledad, comenzó a meterse en las páginas afectivas y de sexo de Internet, y a tener una comunicación virtual con algunos hombres que se hacían pasar por verdaderos gigolós. Ella, por su parte, tomó la decisión de no conectarse desde su casa por temor a que su marido se asomara al monitor y la viera chateándose con sus pretendientes. Así que la mujer iba todas las



mañanas al café Internet del Centro Andino, pedía un capuchino y se sentaba a recibir las propuestas indecentes de los galanes (Martínez, 2014, pág. 105).

Este huir de la soledad y el abandono arroja a la mujer hacia la red en busca de relaciones afectivas que mitiguen su aislamiento. Animada por esto, cambia su rutina diaria, visita otros espacios, pone en duda la fidelidad hacia su esposo y asume una actitud de disposición frente a la posibilidad de un romance con otro. Este sería el comportamiento normal de cualquier mujer que busca pretendientes o relaciones interpersonales, pero, debemos recordar que en este caso la conducta de la esposa es motivada por el dispositivo, mientras Pitty es dominado por el computador, es este mismo el que le brinda a ella la esperanza de poder vincularse con alguien más. Paralelo a los cambios de Manzana, Pitty también recorre el camino directo a extraviarse en la simulación:

Mientras Manzana tejía y destejía en la red, Pitty, doblado ante la mesa del computador, luchaba a brazo partido para que su memoria personal no fuera a ser absorbida por la memoria virtual (Martínez, 2014, pág. 105).

Aquí encontramos presentes las dos formas en que los personajes principales se diluyen en Babel, ella en busca de contacto con otros, él en una lucha personal por mantener sus conocimientos y su memoria. Este último, desde su ingreso en el sistema, se obsesiona con el conocimiento albergado allí. Empieza a navegar sin control y a alimentar la memoria de Babel con sus saberes. La interacción con el dispositivo, y por lo tanto con el mundo virtual, anulan por completo la personalidad del profesor:

Sentado frente a su portátil, Pitty comenzó a sufrir una transformación en su personalidad que nunca antes había experimentado. Pegado día y noche al computador, el académico comenzó a adquirir una adicción nociva que se fue agudizando a pasos de gigante. En la mañana, Pitty se levantaba, se fumaba el primer cigarro de Mary Jane, y en vez de sentarse en la mesa de comedor y compartir el desayuno con su mujer, como era su costumbre, se llevaba el café y la rodaja de pan con mermelada a su escritorio e iniciaba el trabajo en su equipo. Al mediodía, se preparaba un sandwich con Coca-Cola, y continuaba así durante la tarde hasta bien avanzada la noche. Cuando sus ojos se secaban por el reflejo de la pantalla, salía a la ventana y se aplicaba gotas de lágrimas naturales. Esta adicción virtual comenzó a afectar su actitud frente a la lectura. Pitty, que por su vocación había sido un lector voraz, ahora se limitaba a leer en “diagonal”, como dicen los scholars estadounidenses (Martínez, 2014, pág. 90).

La transformación es absoluta, abandona la costumbre de sentarse con su mujer, para poder soportar la pantalla usa gotas, su alimentación es deficiente lo que denota desprendimiento del cuerpo y, el cambio más importante, la alteración de sus hábitos de lectura. El profesor siempre se había sentido orgulloso de su posición como intelectual, lector y escritor, el exceso de navegación por el sistema lo despoja de su esencia. Por otro lado, Manzana continua con sus aventuras en la red e incluso empieza una relación vertiginosa con un personaje que conoce allí:

Apenas los dos organismos vivos se aceptaron virtualmente, comenzó entre ellos una correspondencia intensa que los llevaba a pasar la mayor parte del día y de la noche sentados frente a una pantalla. Mientras Manzana se interesaba por descubrir la naturaleza de ese bello fantasma que ahora la

visitaba virtualmente, él, poniendo toda la imaginación a su servicio, se jactaba de contarle sus proezas cuando era estudiante de arte, sus viajes al exterior, y su fama internacional (Martínez, 2014, pág. 108).

Esta unión conduce a la mujer a redescubrirse sexualmente, pero siempre mediada por el dispositivo, atrapada día y noche por la pantalla. Pasado un tiempo el amante le propone un encuentro personal y luego de mucho pensarlo Manzana aprueba la oferta. Esta reunión tiene como consecuencia la confrontación del personaje con la realidad y la revelación de la falsedad de la simulación:

—Llámalo; Pitty es un desmemoriado que no recuerda nada. Babel le saqueó todo su saber.

—Entonces, llamaré a tu esposa.

—Mi esposa también es una desmemoriada. ¿Tú sabías que la gente de Bogotá, de tanto estar metidas en pantallas, perdió la memoria?

—¿No será la enfermedad de Alzheimer?

—No, es algo peor que eso.

—Mazuera, tú no vas a volver a tener nada conmigo. Ni virtual ni realmente.

—Eso no lo digas; si no aceptas conmigo tener una relación real, te denunciaré ante el gobierno, a ti y a tu esposo.

—¿¿Qué hemos hecho?! ¿¿Acaso somos delincuentes?! ¿¿Acaso somos terroristas?!

—Sí, tú sabes que sí; ustedes compraron en Patio Bonito dos tabletas con sus respectivos pin, de una manera ilegal (Martínez, 2014, pág. 133).



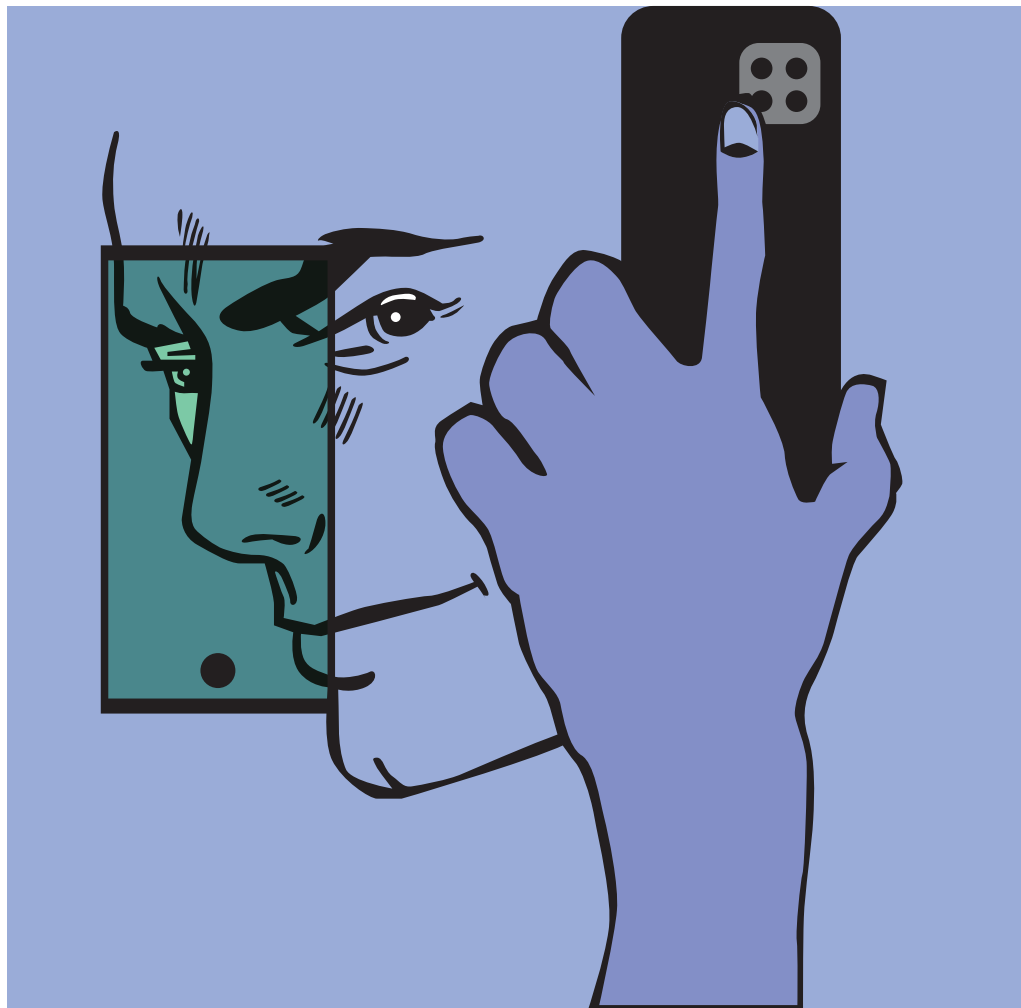
Este diálogo marca el desenlace de la pareja, el artista con el cual Manzana sostenía su relación virtual resulta ser el amigo de su esposo, el rector Mazuera. Este se aprovecha de su conocimiento del sistema para engañar a la protagonista, para develar la manipulación ejecutada dentro de la memoria de Babel, algo que afecta no solo a la mujer sino que, además, pone en evidencia el estado de Pitty, el mundo virtual consumió el saber del personaje. El matrimonio termina doblegado ante el poder de los Dispositivos Dotados de Pantalla, su comportamiento es modelado hasta el punto de perderse a sí mismos y convertirse en sujetos manipulados por la virtualidad.

El universo ficcional de la novela *El desmemoriado* es un ejemplo del poder que alcanzan los DDP en la sociedad distópica creada: Pitty, Manzana, Mazuera, Almorranas y Carmen por solo mencionar algunos de los personajes presentes en la novela, estructuran su comportamiento y sus vidas direccionados por los DDP, pero no solo eso, la mayoría de ellos terminan absorbidos por la simulación, víctimas de no poder controlar o diferenciar su realidad de la virtualidad.

La tecnología se convierte en una herramienta y quizás la protagonista sobre la cual se edifica la distopía de Martínez. La disputa Hombre vs Máquina, transcurre por las líneas de esta narración dejando como ganador al segundo contendor. La victoria es para la computadora, el televisor y todas las fuerzas políticas encarnadas en el Presidente y así los humanos son expuestos como seres dependientes y sin autonomía.

La narración estudiada –que como se ha mencionado no pertenece al canon de la literatura colombiana– nos ha permitido identificar y analizar algunas de las características constitutivas de la tipología *novela distópica* (la aparente sociedad utópica, el establecimiento de una sociedad futura con bases en el presente, la distopía como

sociedad represiva e indeseable, la visión disidente de alguno de los protagonistas, Dispositivos Dotados de Pantalla), particularidades que se encuentran estrechamente relacionadas con la transformación de la experiencia de los personajes.



## Referencias

Agamben, G. (2011). *¿Qué es un dispositivo?* Sociológica, 249-264.

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

Bradbury, R. (2017). *Fahrenheit 451*. Bogotá: Random House Mondadori.

Calinescu, M. (1992). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos.

Campos, F. J. (2015). *Transformaciones de la utopía y la distopía en la modernidad*. España: Universidad de Valencia.

Foucault, M. (1985). *Saber y verdad*. Madrid: Las ediciones de La Piqueta.

Hutcheon, L. (1993). *La política de la parodia postmoderna*. Criterios, 187 - 203.

Huxley, A. (2013). *Un mundo feliz*. Bogotá: Random House Mondadori.

Kagarlisky, Y. (1977). *¿Que es la ciencia - ficción?* Moscú: Aracnido.

Lizarazo, J. A. (2011). *Barranquilla 2132*. Bogotá: Laguna Libros.

Martínez, F. (2014). *El desmemoriado*. Granada: Mirada Malva.

Nisbet, R. (1986). *La idea de progreso*. Revista Libertas, vol. 5. págs. 1 - 30.

Orwell, G. (2018). *1984*. Barcelona: Random House Mondadori.

Pérez, R. B. (2012). *La ciencia ficción colombiana entre milenios*. Literatura: teoría, historia, crítica, 1 - 5.

Ranera, S. H. (2008). *La distopía y Nosotros*. En E. I. Zamiátin, *Nosotros* (págs. 14 - 29). Madrid: Akal.

Sartori, G. (1998). *Homo Videns. La sociedad teledirigida*. Buenos Aires: Taurus.

Zamiátin, E. I. (2008). *Nosotros*. Madrid: Ediciones Akal.





## **El caleidoscopio literario: Una propuesta de lectura a partir de El Aleph, de Jorge Luis Borges**

*Autores: Juan Camilo Ortiz Murillo y María Lopera Rendón*

Este capítulo se escribió como el resultado de una doble finalidad. La primera, analizar un texto literario mediante categorías extractadas del ámbito problemático con que inició nuestra investigación y, la segunda, procurarnos un cuerpo conceptual de soporte para un proceso de escritura literaria coherente con los hallazgos de lo analizado. Por tanto, tenemos dos textos en dos registros diferentes: este que el lector tiene aquí es el primero de ellos. Elegimos el cuento *El Aleph*, de Jorge Luis Borges porque, aunque ambos ya lo conocíamos, no habíamos detectado el cambio en la voz narrativa que daba lugar a esa sensación de multiplicidad y de entrecruzamiento de realidades que, esto sí lo sabíamos, Camilo requería para dar soporte conceptual a su propuesta de creación literaria. En esta, un personaje se perseguirá a sí mismo por ciudades traslapadas, ciudades sin territorio que se yuxtaponen o superponen según sus coincidencias. El Flaco, personaje central de la propuesta literaria de Camilo, es uno y es muchos y así, precisamente, comienza Borges su cuento.

El diálogo analítico lo entablamos con la versión del cuento *El Aleph* incluido en la edición de *Obras Completas* de la editorial De bolsillo, 2015. El cuento que, originalmente, hace parte de un libro que lleva el mismo nombre, es narrado por un Borges perdidamente enamorado de Beatriz Viterbo quien, aunque muerta al momento de la narración, sigue siendo objeto de un amor perdurable.

Por esto, y pese al desprecio que siente por el primo de Beatriz, Carlos Argentino Daneri, finge durante años una amistad con él para estar cerca de los recuerdos de su amada. A medida que pasa el tiempo, cree conocer más a este hombre, su obra y la obsesión secreta que oculta en el sótano de una casa que, pronto, será derruida: el Aleph, un cierto punto infinito que da lugar a la comprensión simultánea del universo. La relación entre Borges y Carlos se tensa, precisamente, por la obra monumental que ha escrito Carlos y a la que Borges promete conseguir que sea prologada por un conocido escritor de sabida reputación en el medio. Finalmente, Borges y Carlos se reúnen en la casa de Beatriz donde el primo odiado develará a nuestro narrador su mayor tesoro secreto: una ventana al universo, al infinito, a la atemporalidad, el Aleph que ha mantenido oculto. Solo por venganza, Borges decide fingir que no lo ha visto, le sugiere reposo a Carlos con lo cual lo hace pasar por demente no sin antes haber denigrado de su obra poética destinada, según él, al fracaso. Meses después de esta despedida, Borges confiesa el resultado del concurso literario en el que ambos presentaron sus obras: Carlos gana el segundo puesto y él, en cambio, no es mencionado en ningún lugar destacable.

En ese desarrollo se presentan unas variaciones en la voz narrativa del personaje de Borges-narrador, indicios que, a través de un análisis matricial, nos permitieron describir series desencadenantes de esas fracturas. En un segundo momento del análisis, comprendimos que se requería de un esquema, una metáfora o un instrumento que hiciera posible visualizar el juego entre las voces bifurcadas del narrador y las categorías conceptuales mediante las cuales despiezamos el cuento. El Caleidoscopio Literario es el resultado de una ideación gráfica de las relaciones que avizoramos entre el narrador, los personajes y los efectos de las interacciones entre estos.



Así, el proceso de análisis tuvo tres fases (describir el cuento desde categorías, metaforizar los hallazgos en un modelo y proponer un trazado de escritura creativa posterior) que ordenamos a partir del diseño de una matriz que nos mostrara los qué, los por qué y los cómo de El Aleph que nos hacían tener esta percepción de transposición y multiplicidad. La intencionalidad primera de la matriz era determinar si, efectivamente, había un cambio de voz narrativa, una fragmentación o variaciones tonales que hicieran del narrador un “narrador múltiple” y, en segundo lugar, detectar a qué se debían estos cambios gracias a la identificación de series que componen estos momentos.

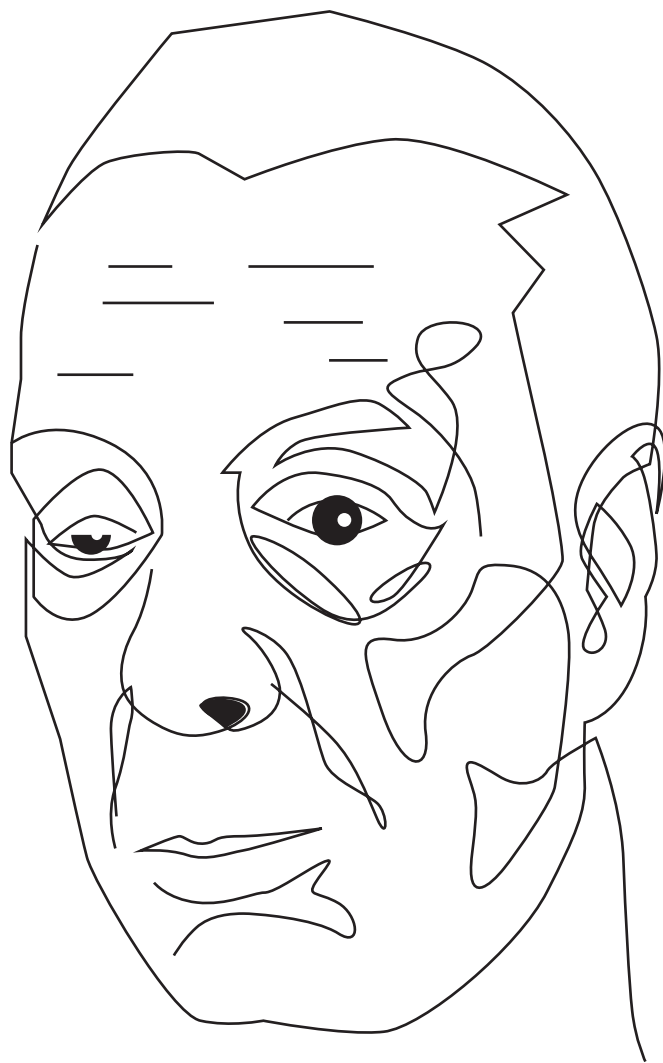
El mecanismo sígnico (de la matriz de análisis al caleidoscopio literario) develó la fragmentación de la voz narradora principal en cuatro voces, con su propio tono, que caracterizaremos así: un Borges enamorado que no teme mostrarse vulnerable ni sumiso ante el recuerdo de su amada: “[...] alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación.” (pág. 343); uno vengativo, que no duda en crear trampas para su oponente: “Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura; le dije que por qué no las escribía.” (pág. 344); uno nostálgico capaz de ceder ante sus dudas y anhelos: “Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado [...]; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?” (pág. 352); y, finalmente, un Borges descolocado al que el mundo se le escapa de las manos y todo se transfigura frente a él, incapaz de asirlo: “[...] me había dejado soterrar por un loco, luego de tomar un veneno. Las bravatas de Carlos transparentaban el íntimo terror de que yo no viera el prodigio; Carlos, para defender su delirio, para no saber que estaba loco, tenía que matarme. Sentí un confuso malestar, que traté de atribuir a la rigidez, y no a la operación de un narcótico. Cerré los ojos, los abrí” (pág. 352).

El análisis, por tanto, cruzó cuatro campos en sentido vertical: cuatro voces detectadas, con dos categorías conceptuales (una de estas, subdividida):

<b>Voces narrador</b>	<b>El reflejo psíquico: no es mi reflejo todo lo que me imita, sino aquello que me contiene.</b>		<b>La Multiplicidad: no existe un yo, sin los otros.</b>	
<b>Borges enamorado</b>	La apariencia	El entorno como significado		
<b>Borges vengativo</b>				
<b>Borges nostálgico</b>				
<b>Borges descolocado</b>				

Cruzamos estas sutiles variaciones, como se ve en el esquema de la matriz, con dos grandes categorías: el reflejo psíquico y la multiplicidad. En la primera, expondremos la necesidad de que existan superficies reflectantes que den lugar a las variaciones tonales que, en nuestro caso, estuvieron dadas por dos personajes centrales para Borges: Carlos y Beatriz y por otros dos actantes del relato: el tiempo, el inexorable, y el Aleph. Los desarrollaremos como contenedores del reflejo de Borges. La segunda, despliega lo múltiple como aquello que parte de lo individual para expandirse, de forma rizomática, en diversos planos de sentido. Una vez allanado este terreno, el lector encontrará la propuesta del caleidoscopio como metáfora o modelo de lectura en la que, además de lo dicho, el lector ocupa otro rol o función en tanto yo-ficción que muta, cambia y sale de sí en cada texto.

Lo múltiple se dará, por tanto, en la voz narrativa fragmentada, la intersección con categorías conceptuales y el yo-ficción del lector que manipula el instrumento del caleidoscopio.



### **Un tipo de pluralidad en la relación entre las obras, los lectores y los escritores**

Muchos libros y, entre ellos, los dedicados a la literatura, han sido símbolos, espejos y reflejos dentro de los cuales solemos encontrarnos. Su lectura no es una sola, ya que en estos se contiene un universo inexplorado, frente al que cada lector realiza una aproximación diferente y libre: la actualización de los personajes, los narradores y los conceptos, le permite a cada lector pasearse por donde, quizá, otros nunca han trasegado y crear vínculos con los escritores, con base en elementos que, tal vez, ni siquiera fueron contemplados al escribir la obra.

Es posible que el *truco* se esconda en la teoría de la recepción literaria en la que tanto emisor como receptor son parte activa en la concertación de un mensaje o bien subyace en el contrato genérico, como lo nombra Philippe Lejeune (1994), un pacto literario entre el autor y el lector para acometer la lectura del texto bajo un presupuesto de comprensión genérica mínimo (pacto autobiográfico, pacto novelesco y pacto referencial) o bien, el vínculo que referimos se da en el proceso de actualización del texto y del discurso (Ricoeur, 2002).

El caso es que nos encontramos con un espacio intermedio o una intersección entre autor, lector y obra en el que todos los elementos de esta tríada se crean y mutan, se recrean a propósito de la obra y con ello la dotan de múltiples voces y raciocinios tal como un caleidoscopio: *el truco* que propondremos en este capítulo para acometer la pluralidad de la relación entre autores, lectores y obras es, precisamente, la construcción (y manipulación) de un caleidoscopio literario.

Schopenhauer lo sugiere: “Cualquier Obra de arte auténtica es como un espejo cóncavo: lo que muestra no es su auténtica identidad, sino que ésta queda fuera de él y no es asible con las manos” (2018, pág. 140). La obra de arte -la obra literaria-, según lo propuesto por Schopenhauer, tiene un significado que no está en sus palabras, ni en su autor, sino en la relación que establece frente a ella quien se expone a la obra, en este caso, el lector, quien al leerla podrá intentar aproximarse a esta identidad enunciada.

Cuando Paul Ricoeur (2002) nos plantea que “al no existir ya la necesidad de justificar el derecho a la existencia de la disciplina que practico, me dedico a ella sin escrúpulos ni aspiraciones apologéticas” (2002, pág. 11), y aunque se refiere a la filosofía, quizá, lo que connota su afirmación es que hay otra forma de escribir los textos, otra distinta a la divulgada, una forma inaprehensible en la generalidad que determina la relación entre textos, lectores y obras, ya que nos implica y expone ante la obra, cuyos trayectos, más que los caminos ortodoxos, nos plantean la declaración, el deseo de ver con otros ojos la literatura o, digamos, con otras ambiciones.

En tales ambiciones observamos que, si bien las obras literarias han sido escritas con una finalidad, este fin se soslaya en la intención interpretativa del lector, puesto que la maquinaria de un libro contiene, incluso sin que el autor lo sepa, las claves de otro mecanismo, un mecanismo signico, que puede ser descubierto por el lector, como nos dice Ricoeur: “Los textos principalmente los literarios son, sin duda, conjuntos de signos que cortaron poco o mucho sus vínculos con las cosas que se supone designan” (pág. 12), y estos, al romperse, presuponen nuevos planos de vínculos semióticos que serán encontrados, decodificados o traducidos por el ojo externo de un lector que va recorriendo y construyendo, a través de la lectura, una arquitectura interpretativa que antes no estaba.



El *truco* del caleidoscopio, para decirlo en los términos que configuraremos en adelante, propone establecer los signos de esta arquitectura (o partes del mecanismo) de manera tal que multipliquen los planos de comprensión de las obras a partir de elementos que enunciaremos a continuación, no sin antes especificar que muchos de estos signos (símbolos, íconos o señales) dados en las obras preservarán de seguro su significado inicial, pero, en muchos otros, emergerán nuevas connotaciones en virtud “[del] vínculo mimético [que] en el sentido más activo del término entre el acto de decir (y de leer), y el actuar real nunca se rompe del todo. Solo se vuelve más complejo, más indirecto, por la ruptura entre *signum* y *res*” (Ricoeur, 2002, pág. 12), es decir, entre el signo y la acción.

Dicha complejidad se comporta como una alusión inteligible por su “nunca romper del todo” y en tanto alusión mimética a la realidad requerirá del lector el “préstamo” de sus experiencias sensibles con lo cual, por lo tanto, garantiza su participación al poner en marcha el mecanismo. En la interpretación del lector se crean otros lugares, espacios y horizontes diferentes a los planteados en la obra que, aunque sea de manera accidental, constatan que “El mundo del texto [...] entra necesariamente en colisión con el mundo real, para rehacerlo, sea que lo confirme, sea que lo niegue” (Ricoeur, 2002, pág. 21), o sea que al momento en que la ficción confirme o rechace la realidad, tras la interpretación del lector, lo que hubo fue una operación de reelaboración signica, una reconstrucción de la arquitectura semiótica o el uso de un mecanismo caleidoscópico que pluralizó la univocidad del sentido del texto literario: se crea un mundo, contenido en el lector, pero edificado en el libro.

Una obra literaria, puede no solo ser leída, sino escrita por quien se expone a ella. Esta operación de (re)escritura del texto, esta vez por el lector cuando lee, requiere la inclusión del concepto de pluralidad o multiplicidad no solo desde la manida desmesura de que “todo es posible” o de que el texto puede ser interpretado según el capricho, arbitrio o “subjetividad” de cada lector. A diferencia de este ofrecimiento, nosotros proponemos una suerte de juego (le hemos dicho *truco*), en el que los componentes a multiplicar serán precisados, conceptualizados en categorías de análisis y llevados a un movimiento operativo de constatación del mecanismo<sup>6</sup>

Habría que decir, en tal caso que, para operar el mecanismo caleidoscópico, las obras literarias podrían concebirse como lo hace Sir Alexander Percy Blake (2015), en el marco de la literatura serial, en las que “[...] Una narración podrá estar compuesta por una o tantas series como se desee, debiéndose realizar una nueva operación combinatoria cada vez que se encare una nueva serie.” (p.6), lo cual nos convoca a identificar los elementos que configuran el aparataje de la obra, para analizarla de manera que podamos explicitar las herramientas narrativas (o series) que sirvieron para construirla.

Cuando Julia Kristeva (2009) afirma que “[...] La literatura renuncia al papel de un lenguaje bello, a la belleza seductora, hermana menor de la religión, y explora otros recursos de la propia palabra: ¿qué decir? ¿Cómo decirlo? ¿Qué significa decir? ¿Hacer y deshacer el sentido? [...]” (pág. 7), da lugar al propósito de este análisis, toda vez que, mediante un mecanismo de lectura que incluye al lector de manera

---

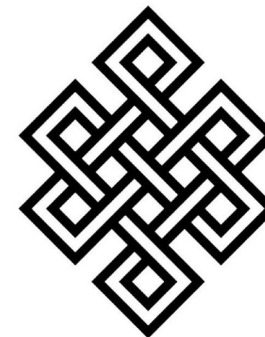
6. Al final de capítulo, haremos un breve ejercicio en el cuento La noche boca arriba de Julio Cortázar que hemos nombrado como “Ligereza” puesto que, claro, no tiene el mismo alcance que éste, pero sí esboza la intencionalidad de aplicar el ejercicio a otros textos.





precisa, lo revierte al rol de (re)escritor de la obra leída (pero también de una propia obra, como veremos más adelante), y produce entre el autor, el lector y la obra una relación plural de sentido. Así, concebimos que el texto literario es una arquitectura semiótica y, como tal, su comportamiento es abiertamente hipertextual.

Como anunciamos en la primera parte del capítulo hemos aplicado, en *El Aleph* de Jorge Luis Borges, un marco de análisis conjeturado desde la idea de crear un caleidoscopio con el aparataje sígnico que construimos a partir de la narración misma. La hemos elegido, justamente, porque en ella Borges funge como una voz narrativa del cuento que está dotada de una habilidad especial propia de un narrador extradiegético (sin serlo, pues el texto se narra en primera persona): a través de un juego de voces, producto de efectos emotivos distintos, se nos revelan pequeñas capas adheridas a la voz narrativa central que, tras una lectura minuciosa, nos develó, como puerta de entrada, sus bifurcaciones, fragmentaciones y obsesiones, entre ellas la de la multiplicidad y su sentencia: *todos los hombres son el mismo hombre*.



## Un Borges, todos los Borges: primer plano de análisis de la multiplicidad en el cuento El Aleph

*Y dejo al margen el hecho de que en la búsqueda elemental del héroe positivo el crítico olvida que ese héroe puede ser un personaje colectivo, una clase, un pueblo, una nación.  
(Jean Paul Sartre, 2012, pág. 51).*

Tal como lo señala el epígrafe sucede con Borges cuando expresa postulados en los que un hombre es todos los hombres, o cuando señala circunstancias que pueden hermanarnos o transformarnos en otro hombre: por ejemplo, en Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, enuncia que “Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare” (Borges, 2015, pág. 105), nos propone un ámbito de relaciones entre lo que hemos llamado *multiplicidades individuales*, es decir, lugares precisos en los que la narración hace colectiva una individualidad y que, para el caso de esta investigación hemos rastreado en El Aleph puesto que el cuento nos permite señalar el entramado de voces en que se bifurca el narrador y, con ellos, multiplicar otros planos de sentido como veremos más adelante.

En primer lugar, el narrador de El Aleph es el mismo Borges quien comienza diciéndonos, a través de dos epígrafes, cómo la eternidad temporal y el infinito espacial son percepciones reflejo de la ambición o resultado de la reflexión:

*O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a King of infinite space<sup>7</sup>. Hamlet, II, 2  
But they will teach us that Eternity is the Standing still of the Present Time, a Nunc-stans (as the Schools call it); which neither they, nor any else understand, no more than they would a Hic-stans for an Infinite greatness of Place. Leviathan, IV, 46  
(Borges, pág. 342)<sup>8</sup>.*

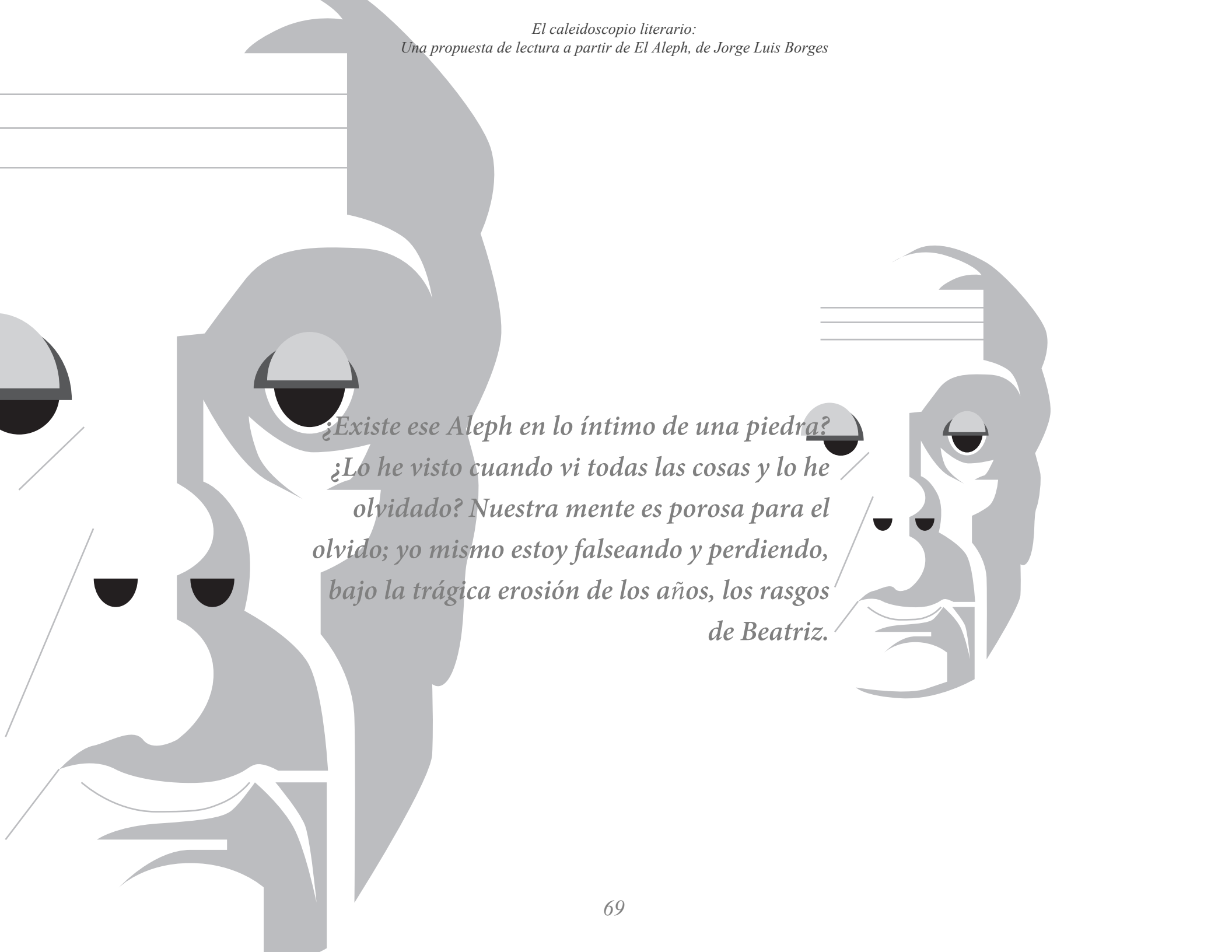
Es sutil, pero desde el principio, Borges advierte que no hablará solo en su voz, sino que con ambos epígrafes sentencia un pensamiento, sintetiza e ilustra la idea general que él está a punto de esgrimir en la tensión entre ese yo que narra y el infinito o la vastedad del espacio de la enunciación. Si consideramos que la potencia imaginaria “Es más bien la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes” (Bachelard, 2006, pág. 9), veremos que más allá de un potencial descriptivo, la imagen en que nos instala Borges, opera desde su poder de evocación, su expansión imaginativa, una potencia multiplicadora que inicia con los epígrafes y que irrigará en adelante el desarrollo de El Aleph.

Una vez anidado el sentido en el concepto de infinito, el texto, en voz de Borges, se nos presenta en el plano ficcional en vista de que es el personaje principal de la narración. Podemos describirlo como un hombre culto en todo el sentido de la palabra, es decir, alguien que

---

7“Oh, Dios, yo podría estar unido a una cáscara de nuez y considerarme a mí mismo rey de un espacio infinito”. Traducción propia.

8 Pero ellos nos enseñarán que la eternidad es el momento presente, un permanecer (como lo llama la escuela); en el que ni ellos ni nadie entiende, no más que lo haría el punto preciso en el infinito lugar del más grande de los lugares. Traducción propia.

The background features a large, stylized illustration of faces in a kaleidoscopic pattern. The faces are rendered in shades of gray and white, with some having large, dark eyes. The overall effect is a complex, multi-layered visual that suggests the theme of perception and reflection.

*¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra?  
¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he  
olvidado? Nuestra mente es porosa para el  
olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo,  
bajo la trágica erosión de los años, los rasgos  
de Beatriz.*

durante años se ha dedicado con paciencia y esfuerzo a su crecimiento intelectual, se siente dueño de sí mismo: “Cambiará el universo pero yo no” (Borges, 2015, pág. 342), y se muestra intocable por las leyes físicas, manifestándose por fuera de sus efectos y, además, como un hombre racional y calculador:

Consideré que el treinta de abril era su cumpleaños; visitar ese día la casa de la calle Garay para saludar a su padre y a Carlos Argentino Daneri, su primo hermano, era un acto cortés, irreprochable, tal vez ineludible. De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos (pág. 343).

Un hombre así, capaz de establecer estrategias para visitar la familia de la mujer que lo obsesiona a pesar de que ella ya no está viva, puede verse como un hombre astuto en el sentido en que aprovecha la efemérides del luto en la familia para visitarlos y, más que congraciarse con ellos, lo que hace es aprovecharse de la cercanía al recuerdo de su obsesión. De manera sistemática lo ha realizado durante 11 años, sin miramiento alguno, con un estilo meticuloso que no favorece a nadie sino a él, el pretendiente eterno. Desarrolló una estrategia que le permitió ganar la confianza de todos en esa casa: la frialdad y el cálculo.

Podría decirse que impropios le son los impulsos, las pasiones. Él parece, en principio, estar desarraigado de su propia naturaleza humana y cada uno de los actos que realizará a continuación deberían ser similares para que resulten verosímiles. Pero, esta voz narrativa no es una unidad, sino como sugiere Lois Aragon<sup>9</sup>, es un “héroe multitud”, de suerte que el Borges narrador protagonista, contenedor de todos los demás hombres, hará emerger a otros Borges que,

ciertamente, son bastante diferentes del Borges que dispuso los epígrafes y de aquel que inició el relato.

La primera voz narrativa que caracterizaremos, lo denominamos **El Borges enamorado**: sin dejar de ser el narrador protagonista, sintetizamos en el análisis matricial a una voz que, a diferencia de la voz genérica del narrador, se torna un apasionado, consumido por el amor de toda su vida. Se declara viudo y aunque nunca ostentó el título de esposo, consagró su vida a esa mujer pese a verla casada con otro hombre. En momentos dulces y tiernos, nos revela un corazón bondadoso que ha aceptado todo de Beatriz, incluso, su desprecio. Su razón de ser consiste en amar a Beatriz.

Esta voz narrativa es realista, no guarda esperanza romántica alguna. Sin embargo, se complace solo con estar cerca de ella, su amor es su dueño, su único alimento y su única obsesión, es el pretendiente eterno. Encorvado, galante y prolijo, es fiel a sí mismo a través de su amor y por eso no renuncia a su sentimiento, pues sabe, en el fondo, que no hay nada para él más allá de Beatriz. Borges enamorado comienza a confesar su amor: “Beatriz era alta, frágil, muy ligeramente inclinada; había en su andar (si el oxímoron\* es tolerable) una como graciosa torpeza, un principio de éxtasis” (pág. 343), ha guardado cada rasgo, cada movimiento, puede evocarla y vivirla para

---

<sup>9</sup>En *Materialismo filosófico y realismo artístico*, de la Editorial Godot de 2012, se reúnen tres charlas dadas en distintos escenarios y momentos históricos por intelectuales que, en la década de 1960, discutían cuestiones relacionadas con el Marxismo y el Arte, entre ellos Lois Aragon, quien pronunció un discurso en el que defendía un realismo “abierto, no académico ni rígido”, y esbozó críticas hacia el dogmatismo en la creación artística. En este sentido, Louis Aragon subraya lo dicho antes en el epígrafe de este apartado: un héroe puede bien ser un cúmulo de personas, una colectividad, un conjunto múltiple de hombres aunados en uno solo.

sí, Beatriz está documentada en su imaginación y la devoción con que habla de ella da cuenta de esto:

De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos. Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, con el pekinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón [...] (pág. 343).

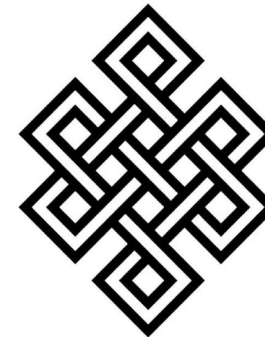
Y de nuevo cuando dice: “hablar con Álvaro y decirle que el primo hermano aquel de Beatriz (ese eufemismo explicativo me permitiría nombrarla)” (Borges, pág. 349), nos queda claro que esa voz narrativa tiene ojos únicamente para Beatriz, vida y voluntad solo para celebrarla a ella. La voz de este Borges está mediada por su amor a Beatriz, nada podría hacer él que la dañara a ella o a su memoria porque es su *leitmotiv*, pero sobre todas las cosas, nada podría hacer él sin ella porque sin ella no hay un él: es su paraíso y su sustento, el recuerdo de Beatriz es la voluntad de vivir de esta voz.

No obstante, esta voz narrativa, el despiece matricial nos auguró la existencia de una segunda voz, superpuesta si se quiere, a esta voz enamorada. Las evidencias que rastreamos, dadas sus enunciaciones, nos llevaron a suponer la voz de un **Borges vengativo**, a quien caracterizamos como un hombre que creció viéndose apaleado pues conoció el interior de cada una de las basureras y cada baño de su instituto. Este Borges alude a un pasado en que se reconoce falto de fuerzas. Consciente de que en el terreno físico no podría ganarle a sus

compañeros, crea un mundo donde puede medirse con los más fuertes: cultiva su intelecto y, por eso, aborrece a aquellos que entran en él sin estar preparados, los desprecia y se mofa de su ignorancia. Los escucha y sonrío, sus fallos lo alimentan, lo embriagan, por eso le encanta hacerlos sentir vulnerables y crear situaciones o mal aconsejarlos para que pierdan aquello que aman o se condenen a labores imposibles que los harán miserables y ridículos en caso de lograr sus objetivos.

Escuchamos esta voz narrativa, por ejemplo, cuando habla de Carlos Argentino, a quien parece odiar sin mayor razón que la de existir:

es rosado, considerable, canoso, de rasgos finos. Ejerce no sé qué cargo subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabales del Sur; es autoritario, pero también es ineficaz; aprovechaba, hasta hace muy poco, las noches y las fiestas para no salir de su casa. A dos generaciones de distancia, la ese italiana y la copiosa gesticulación italiana sobreviven en él. Su actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante. Abunda en inservibles analogías y en ociosos escrúpulos (pág. 343).





Si tenemos en la cuenta que el personaje de Carlos apenas está siendo presentado a esta altura del cuento<sup>10</sup> es notorio también que se nos ha hecho desde ya desdeñable, empalagoso y sumamente mediocre. Es claro que, para el Borges vengativo, este hombre no vale la pena, aunque sí su atención: lo ha estudiado y escuchado y, de manera frívola, desechado. Sin embargo, lo único que sabemos de él, en este punto, es que es el primo hermano de Beatriz, ¿qué razón habría entonces para prestarle tanta atención, para dedicarle tanto odio y ponzoña? Sabe él algo que no nos cuenta, quizá porque no tiene certeza, quizá porque no es más que una intuición.

Más adelante esta voz nos cuenta que, tras escuchar un rato a Carlos, sabe cómo hacer que este caiga en su trampa y la ejecuta tal cual la ha imaginado:

Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura; le dije que por qué no las escribía. Previsiblemente respondió que ya lo había hecho: esos conceptos, y otros no menos novedosos, figuraban en el Canto Augural, Canto Prologal o simplemente Canto-Prólogo de un poema en el que trabajaba hacía muchos años (pág. 344).

---

<sup>10</sup>Irrumpe en el texto por vez primera el personaje de Carlos Argentino Daneri en el tercer párrafo y lo hace a través de una descripción de Borges. Antes de esta descripción solo ha sido usado como un referente, un sustantivo para “primo”, y teniendo su ausencia en la cuenta, su presentación, en voz de este Borges, resulta envenenada y ponzoñosa.



Y lo hace porque, además, quiere ratificar que no finaliza allí, que, una vez tendida la trampa, Carlos no podrá salir de ella. Es entonces que continúa con el plan: “Le rogué que me leyera un pasaje, aunque fuera breve. Abrió un cajón del escritorio, sacó un alto legajo de hojas de block estampadas con el membrete de la Biblioteca Juan Crisóstomo Lafinur y leyó con sonora satisfacción” (pág. 345): Borges vengativo sabe que lo que está por escuchar son ideas ineptas, pomposas, y que con ellas Carlos va a exponerse, que le confirmarán cuan inferior es él en comparación consigo mismo y por eso lo provoca.

Finalmente, y tras fingir interés, dejarlo hablar y desnudar su pensamiento, Borges no lo alerta sobre su visión, por el contrario, lo deja ahí, lo insta a seguir y sueña, por qué no, con su fracaso:

Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable; naturalmente, ese ulterior trabajo modificaba la obra para él, pero no para otros. La dicción oral de Daneri era extravagante; su torpeza métrica le vedó, salvo contadas veces, transmitir esa extravagancia al poema (pág. 346).

Y continúa con la confirmación de los errores de Carlos, con una burlesca reflexión que realiza para sí mismo:

Una sola vez en mi vida he tenido ocasión de examinar los quince mil dodecasílabos del Polyolbion, esa epopeya topográfica en la que Michael Drayton registró la fauna, la flora, la hidrografía, la orografía, la historia militar y monástica de Inglaterra; estoy seguro de que ese producto considerable, pero limitado, es menos tedioso que la vasta empresa congénere de Carlos Argentino (Borges, pág. 346).

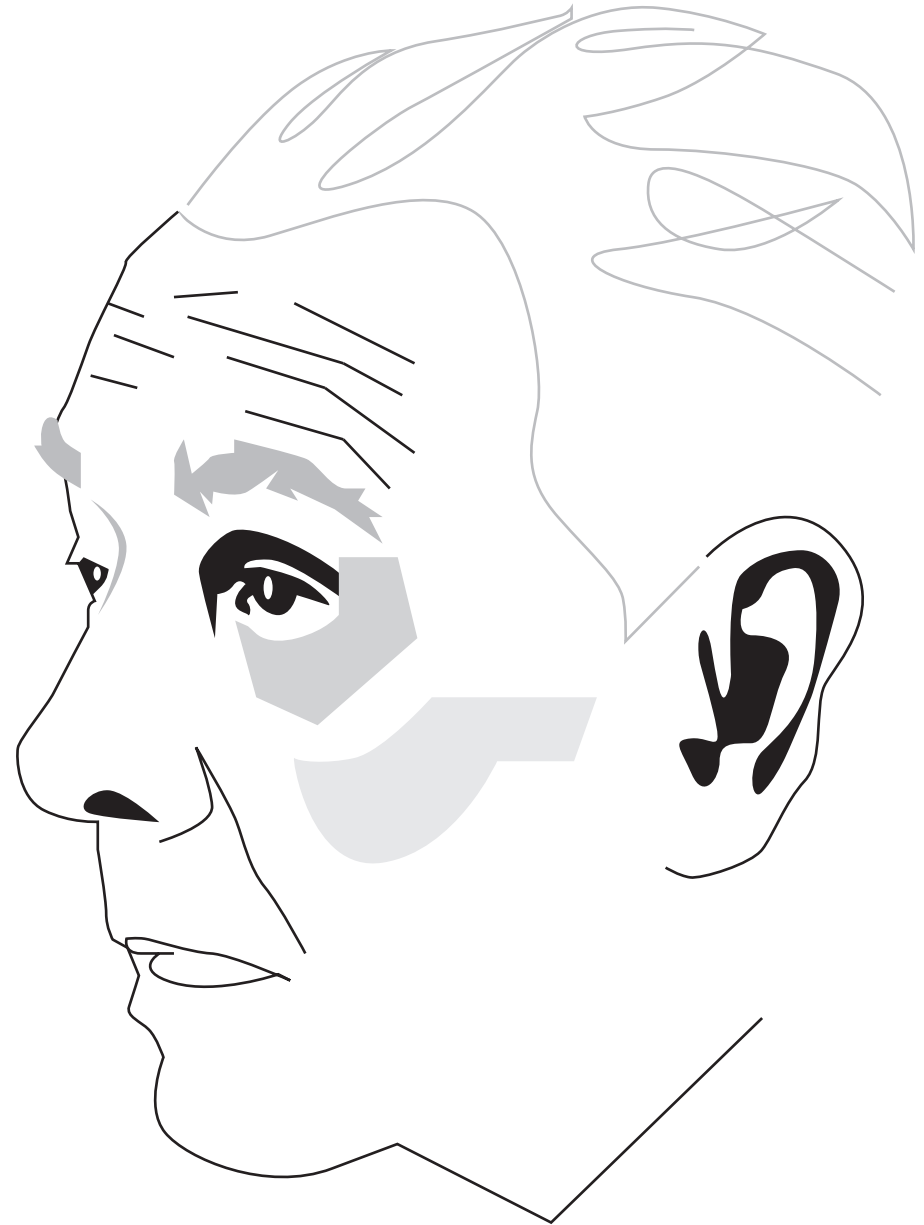
Y para terminar de evidenciar este comportamiento, notaremos a continuación cómo Carlos, y en especial su obra, no tienen ninguna oportunidad de ser tomadas en serio por Borges, pues él, desde que las escucha, está ya pensando en cómo son de insuficientes, en que flaquean de argumento y estilo:

Me releyó, después, cuatro o cinco páginas del poema. Las había corregido según un depravado principio de ostentación verbal: donde antes escribió azulado, ahora abundaba en azulino, azulenco y hasta azulillo. La palabra lechoso no era bastante fea para él; en la impetuosa descripción de un lavadero de lanas, prefería lactario, lacticinoso, lactescente, lechal... Denostó con amargura a los críticos; luego, más benigno, los equiparó a esas personas, “que no disponen de metales preciosos ni tampoco de prensas de vapor, laminadores y ácidos sulfúricos para la acuñación de tesoros, pero que pueden indicar a los otros el sitio de un tesoro”. Acto continuo censuró la prologomanía, “de la que ya hizo mofa, en la donosa prefación del Quijote, el Príncipe de los Ingenios”. Admitió, sin embargo, que en la portada de la nueva obra convenía el prólogo vistoso, el espaldarazo firmado por el plumífero de garra, de fuste. Agregó que pensaba publicar los cantos iniciales de su poema. Comprendí, entonces, la singular invitación telefónica; el hombre iba a pedirme que prologara su pedantesco fárrago (pág. 348).

Tal es la aberración que siente Borges por Carlos, el odio por él, que se piensa en aprietos al suponer que la llamada y la invitación ha sido para que haga parte de la obra, para que la engalane y la presente, él, que solo siente desidia por ella, aunque resulte mentira y nos lo confiesa al decir:

Mi temor resultó infundado: Carlos Argentino observó, con admiración rencorosa, que no creía errar en el epíteto al calificar de sólido el prestigio logrado en todos los círculos por Álvaro Melián Lafinur, hombre de letras, que, si yo me empeñaba, prologaría con embeleso el poema. Para evitar el más imperdonable de los fracasos, yo tenía que hacerme portavoz de dos méritos inconclusos: la perfección formal y el rigor científico, “porque ese dilatado jardín de tropos, de figuras, de galanuras, no tolera un solo detalle que no confirme la severa verdad”. Agregó que Beatriz siempre se había distraído con Álvaro:

[...] Asentí, profusamente asentí. Aclaré, para mayor verosimilitud, que no hablaría el lunes con Álvaro, sino el jueves: en la pequeña cena que suele coronar toda reunión del Club de Escritores. (No hay tales cenas, pero es irrefutable que las reuniones tienen lugar los jueves, hecho que Carlos Argentino Daneri podía comprobar en los diarios y que dotaba de cierta realidad a la frase). Dije, entre adivinatorio y sagaz, que antes de abordar el tema del prólogo, describiría el curioso plan de la obra. Nos despedimos; al doblar por Bernardo de Irigoyen, encaré con toda imparcialidad los porvenires que me quedaban: a) hablar con Álvaro y decirle que el primo hermano aquel de Beatriz (ese eufemismo explicativo me permitiría nombrarla) había elaborado un poema que parecía dilatar hasta lo infinito las posibilidades de la cacofonía y del caos; b) no hablar con Álvaro. Preví, lúcidamente, que mi desidia optaría por b (págs. 348-349).



Otras ocasiones se presentarán para que este vengativo narrador pueda atacar a Carlos, quien además es un participante silencioso de este odio, pues nunca contrataca, nunca contesta, o insulta o arremete contra su rival. Habrá incluso espacio para que Borges lo piense loco, lo acuse falsamente de haberlo drogado y de sepultarlo en su sótano para asesinarlo. Aunque todo lo ha imaginado, de nada se arrepiente:

Súbitamente comprendí mi peligro: me había dejado soterrar por un loco, luego de tomar un veneno. Las bravatas de Carlos transparentaban el íntimo terror de que yo no viera el prodigio; Carlos, para defender su delirio, para no saber que estaba loco, tenía que matarme. Sentí un confuso malestar, que traté de atribuir a la rigidez, y no a la operación de un narcótico. Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph (pág. 352).

Su última arremetida, máxime cuando a él le fue compartido un regalo único, una vista increíble de la ventana del universo, pues le fue dada la contemplación del infinito, se le presenta en forma de oportunidad de ser compasivo con Carlos al confirmar la existencia maravillosa del Aleph, congraciarse con su dolor y pena y, en vez de ello, decide asestarle un golpe final:

—Tarumba habrás quedado de tanto curiosear donde no te llaman —dijo una voz aborrecida y jovial—. Aunque te devanes los sesos, no me pagarás en un siglo esta revelación. ¡Qué observatorio formidable, che Borges!  
Los zapatos de Carlos Argentino ocupaban el escalón más alto. En la brusca penumbra, acerté a levantarme y a balbucear:  
—Formidable. Sí, formidable.  
La indiferencia de mi voz me extrañó. Ansioso, Carlos Argentino insistía:  
—¿Lo viste todo bien, en colores?

En ese instante concebí mi venganza. Benévolo, manifiestamente apiadado, nervioso, evasivo, agradecí a Carlos Argentino Daneri la hospitalidad de su sótano y lo insté a aprovechar la demolición de la casa para alejarse de la perniciosa metrópoli, que a nadie ¡créame, que a nadie! perdona. Me negué, con suave energía, a discutir el Aleph; lo abracé, al despedirme, y le repetí que el campo y la serenidad son dos grandes médicos (pág. 354).

El odio está bien plantado, su fruto es jugoso y así Borges, el narrador vengativo, se la pasa en cada momento junto a Carlos atacándolo y jugando con él, planeando su sufrimiento y actuando en su contra, primero, por omisión: cuando decide no mostrarle su poema a nadie pese a haberlo prometido, y segundo, por obra, al zaherirlo como a un loco cuando, pese a lo evidente, se niega a aceptar la existencia del Aleph. Al acusarlo de loco, de asesino, de mediocre. La forma en que cada lectura, cada decisión, cada intento de Carlos es ridiculizado, malogrado, tildado de anodino. Al referir su trabajo con sorna y, finalmente, establecer los límites no solo de su obra sino de su universo, este narrador funge su venganza, traslapada a una nueva bifurcación, no ya enamorada ni resentida, sino teñida de *nostos*.

El Borges que se suma a esta multiplicidad de matices, es uno que intentará levantar su mirada sin ningún éxito. A él lo llamaremos **El Borges nostálgico**. Se trata de una personalidad resquebrajada que ha sentido el paso del tiempo, y con él, la idea de quedarse atrás. Se siente incompleto en su tiempo presente y extraña las buenas horas pasadas. Odia sentirse desplazado y eso lo martiriza, cada joven en la calle le recuerda lo viejo que está, cada reflejo suyo lo lacera arrojándole una imagen ajada y perdida, fuera de tiempo.



Le duele que la vida le pase, que lo deje a un lado, le duele la ausencia de Beatriz, claro, pero más que eso, le aflige el mundo con su sola presencia extinguiéndose: “No me resultó muy difícil compartir su congoja [la de Carlos]. Ya cumplidos los cuarenta años, todo cambio es un símbolo detestable del pasaje del tiempo” (pág. 349).

Borges nostálgico puede empatizar con el dolor de sentirse en el olvido, con recordar y notar que la vida lo hace a un lado. Todo lo que se lo recalque lo conmueve. Este comportamiento está alimentado por una realidad que lo desborda: cómo seguir viviendo, cómo demostrarse que se continúa existiendo cuando la memoria, el único archivo confiable sobre la existencia, deja de ser honesto o fidedigno. Lo excede la imposibilidad de describirla o comprenderla. En la juventud, cuando un concepto se escapa, se tiene la osadía de la ignorancia para inventar uno nuevo o traslaparlo con otro sin sentir remordimiento, pero en la vejez cualquier olvido, cualquier eventualidad volátil, es un recordatorio implacable de que es la vida la que se escapa.

Por eso, Borges nostálgico, sufre: “Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?” (pág. 352). Su dolor, como podemos atestiguar, no ha sido el estar equivocado, eso puede aceptarlo. A su edad un hombre puede fácilmente errar, pero ¿carecer de palabras un escritor? Herida de muerte lenta. El paso del tiempo significa extravío, el cuerpo pierde consistencia, la memoria, como él mismo lo dirá, es porosa y envejecer es, en la acepción más natural, podrirse. Aceptar que no será capaz nunca de nombrar lo visto en el Aleph, lo acongoja, si bien, sigue facultado para hacer conciencia de sus limitaciones: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es” (pág. 353).

Este Borges, menos seguro, está adolorido, agonizante, es un Borges que ve cómo el mundo que conoce y domina está desapareciendo, un Borges preocupado no por la vida de su obra sino por la física, un narrador consciente de que sus mejores años ya pasaron, que la vida y las oportunidades le apuestan poco, es un Borges, si bien no derrotado, sí, digamos, en jaque, incómodo ante la idea de que un final se acerca. Desde la extensión de sus apariciones y voces, y hasta su poder de decisión o injerencia sobre la historia, es evidente que algunos Borges con sus voces predominan, sin embargo, estas otras, aunque breves siguen existiendo.

A la voz enamorada, la vengativa y la nostálgica, adherimos una voz que en el análisis matricial no casó con las anteriores y, por el contrario, demarcó una cierta interrupción en el tono narrativo de las demás. La nombramos el **Borges descolocado**. En la enunciación, este Borges surge como un personaje que se queda sin suelo, de repente, gracias a que la razón se le embota. Soslaya un despertar aletargado de la consciencia, sacudida y agrietada, de un Borges al que se le desmorona el mundo en un sentido divergente al nostálgico. Antes bien, tal derrumbamiento acontece sin que él pueda tomar partido y sin la causalidad del tiempo que señalamos arriba: delante suyo ocurre lo inimaginable de suerte que, más que sorprendido, su turbación lo denota anonadado, extrañado frente a ese universo vasto que otrora creyó dominar y que, ahora, se reconfigura sin darle tiempo para asimilarlo.

Lo que en él ocurre está más cerca del destierro que de la partida. Él no busca respuesta a ninguna pregunta, sin embargo, obtiene un conocimiento inusitado que niega lo cognoscible y, por lo tanto, falsea su porción de realidad: “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor” (pág. 352).



Nos confiesa que el mundo se le ha salido de las manos, que ya no le pertenece ni él se reconoce en él. Su realidad, su interpretación de la verdad y de lo verificable, han desaparecido. Y esta no será la única ocasión, pues el relato lo llevará incluso a sentirse extraño en su propio cuerpo, sorprendiéndose ante simplezas como el tono de su propia voz: “—Formidable. Sí, formidable. —La indiferencia de mi voz me extrañó. Ansioso, Carlos Argentino insistía” (pág. 354).

La experiencia que ha sufrido se torna en acontecimiento perturbador. Es esta voz la que nos despide, pues es la última en narrarnos algo de una manera tan personal que, pese a que es evidente que la historia ha sido escrita *a posteriori*, esta voz narrativa de cierre, descolocada, nos emplaza en un eterno presente, como en un infinito insondable que elude la separación espacio temporal del momento en que comenzó a escribirse la historia y su despedida: “En la calle, en las escaleras de Constitución, en el subterráneo, me parecieron familiares todas las caras. Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver” (pág. 355).

Las múltiples realidades superpuestas que cuestionan la versión de realidad de este Borges narrador no podrán recibirse sin resistencia: todo aquel que no lo comprende es un enemigo, porque la realidad muta hacia un cuestionamiento que lo niega, lo desdibuja y lo lacera. Cuando el veredicto del concurso sale y su obra no figura, impreca:

Posdata del primero de marzo de 1943. A los seis meses de la demolición del inmueble de la calle Garay, la Editorial Procusto no se dejó arredrar por la longitud del considerable poema y lanzó al mercado una selección de “trozos argentinos”. Huelga repetir lo ocurrido; Carlos Argentino Daneri recibió el Segundo Premio Nacional de Literatura.

El primero fue otorgado al doctor Aita; el tercero, al doctor Mario Bonfanti; increíblemente, mi obra *Los naipes del tahúr* no logró un solo voto. ¡Una vez más, triunfaron la incompreensión y la envidia! (pág. 355).

La controversia funge riesgo para el poder de quien supone que todo lo sabe, que puede estar seguro de “algo” y quien, en vez de ello, se disipa al perder los basamentos que dan solidez a la realidad que le dio soporte hasta el momento de la fractura. La realidad es particularmente frágil al basarse solo en la concepción del narrador protagonista, Borges descolocado, ya que no puede cambiarla ni alterarla sin hacerlo, también, él mismo. No se trata siquiera de un Borges sorprendido ante la mutabilidad de sus percepciones. Por el contrario, esta voz no enuncia un sobresalto, sino un silencio impuesto, una negación en la que no puede reconfigurarse, de nuevo, un sí mismo roto. Cada acontecimiento es una transformación mayor que él padecerá hasta interiorizarlo.

Con esta exploración de voces narrativas que, de suyo, están contenidas en un único narrador, hemos entramado una posible multiplicidad de Borges apalancados en cambios de tono, sutilezas semánticas y marcas discursivas descritas que dieron lugar a cuatro Borges presentes en el cuento, interdependientes pero excluyentes entre sí. La primera parte del *Caleidoscopio literario* subyace en esta ramificación de tonos del narrador, voces narrativas, en las que no incluimos todavía a los demás personajes que hablan o actúan en el decurso del texto.

En este sentido, el *Caleidoscopio* requiere “cristales” que reflejen la multiplicidad de voces contenidas en un único Borges, de suerte que alcancemos un nuevo plano de reflejos, refracciones y reconfiguraciones ópticas propias de este artefacto.

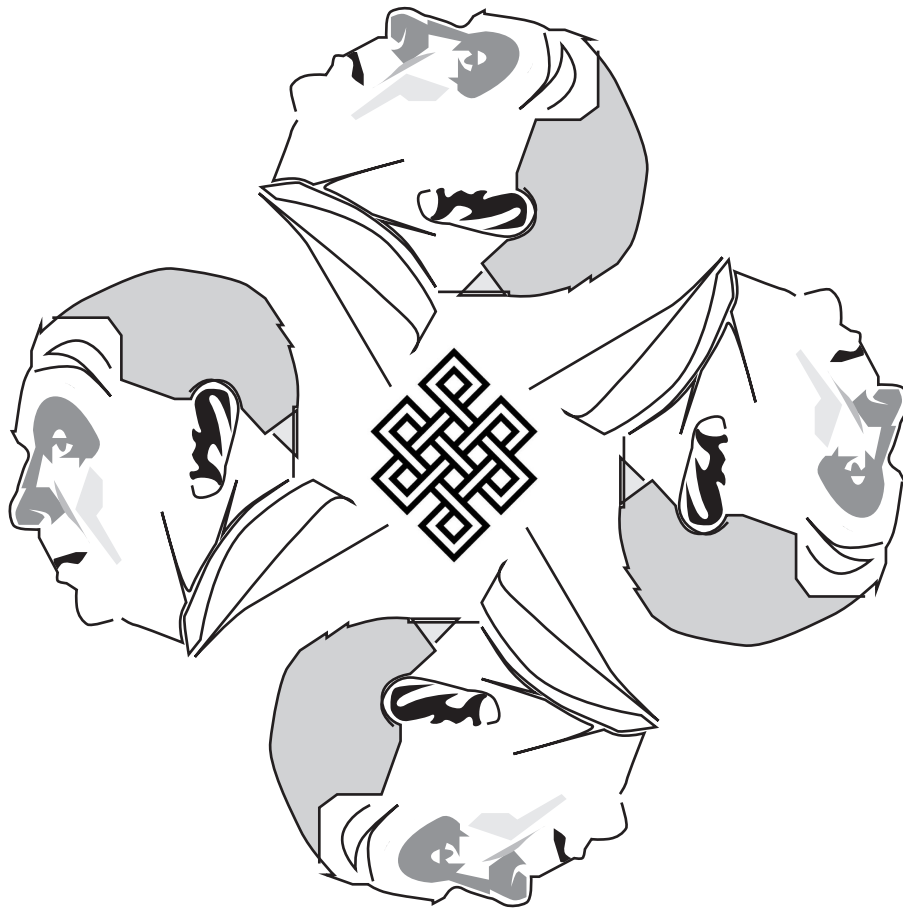


Para ello, hemos elegido situaciones narradas que desencadenaron la multiplicación de voces y que tienen que ver con los demás personajes del relato: reflejos psíquicos contenedores, refractores, de Borges narrador. En consecuencia, nos adherimos al ofrecimiento de Borges: *si todos los hombres son un mismo hombre*, ¿podríamos intuir, entonces, que quizá todas las ciudades son la misma ciudad?<sup>11</sup>

Estamos hablando de cómo “las cosas” en el texto no son un a-parecer, sino un apilamiento de significantes y significados relacionados con sus campos de emergencia. Recrearlos es habitar la narración desde lugares distintos (el narrador y su perspectiva, sí, pero también, los demás personajes como espejos de dichos matices), puesto que, como dice Bachelard: “[...] se impone el realismo de la irrealidad. Se comprenden las figuras por su transfiguración. La palabra es una profecía. La imaginación es así un más allá psicológico.” [...] (Bachelard, 2006, pág. 15). Un “más allá” no metafísico, sino caleidoscópico, es decir, plural, múltiple, relativo a planos entrecruzados, traslapados, yuxtapuestos, rizomáticos, como veremos más adelante, en cuya acción, la realidad entrará en crisis para dar lugar a las muchas periferias: lo dijimos antes, un hombre es todos los hombres, una ciudad es todas las ciudades. Más que un arbitrio, es un juego con reglas.

---

<sup>11</sup>Esta pregunta la consideraremos específicamente en la elaboración creativa a la que da lugar esta propuesta de descripción analítica.



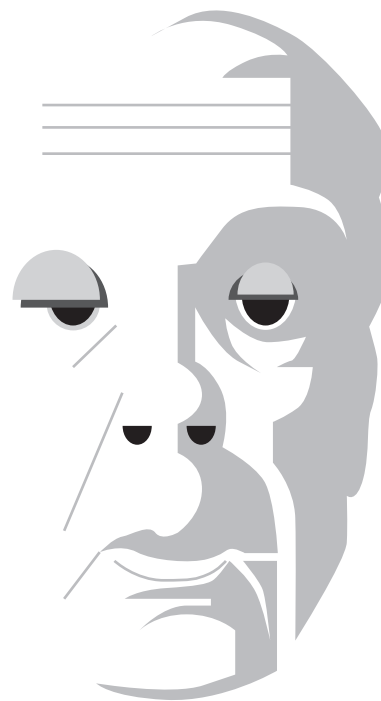
## **Reglas de un juego caleidoscópico: segundo plano de análisis de El Aleph**

Tal como se esbozó en la primera parte de este capítulo, el análisis matricial combinó en un eje vertical las voces bifurcadas de Borges: enamorado, vengativo, nostálgico y dislocado, con un eje horizontal en el que, en cambio, creamos una serie de categorías que presentaremos conjuntadas en dos apartados: el reflejo psíquico y la multiplicidad. Las creamos mediante conceptos filosóficos referidos a la percepción de la realidad, la construcción personal de la realidad y su proyección, la aleatoriedad y, por supuesto, la multiplicidad.

El texto se despiezó en las coordenadas e intersecciones entre voces y categorías, de suerte que pudimos separar, creativamente, detonantes de la acción narrativa y, sobre todo, de los cambios tonales de Borges, además de enfatizar en los episodios en los que se presentan enumeraciones y secuencias de imágenes, pues contribuyen de manera precisa a la sensación de multiplicidad general del texto: en las intersecciones entre voces de Borges y categorías, emerge el entramado que sintetizamos bajo la forma de un caleidoscopio que detallaremos en el siguiente apartado y que da lugar a un modelo singular de análisis de los relatos cuando el propósito es fracturar su univocidad y, en cambio, pluralizar sus planos de acción.

En el apartado anterior hicimos referencia a que las voces de Borges narrador no solo compendian variaciones tonales que dan lugar a sus cambios de matiz, sino que son resultado de una trabazón entre el protagonista de la narración y los demás personajes con quienes consolida una relación específica. Estos personajes operan como superficies reflectantes, toda vez que, realizado el análisis, la reciprocidad entre los Borges y sus contenedores se hizo notoria gracias a la interdependencia que pusieron de relieve.

Para hacer expedita la lógica de la relación, expondremos, en primer término, nuestra concepción de reflejo, apariencia, existencia, necesidad y posibilidad, categorías que constituyeron la matriz mediante la que analizamos series de sentido presentes en el texto y, a continuación, instalados en él, nos centraremos en la relación Borges-Carlos Danieri y Borges-Beatriz Viterbo en tanto contenedores de su reflejo psíquico.



***El reflejo psíquico: no es mi reflejo todo lo que me imita, sino aquello que me contiene***

Si bien

[...] un reflejo está caracterizado por dos rasgos fundamentales: 1) la relación de isomorfismo existente entre la huella en el aparato reflectante y un aspecto determinado del objeto incidente; en los casos particulares, el isomorfismo presenta diferentes tipos y niveles de semejanza; y 2) la propiedad de poseer el contenido de los objetos del mundo exterior (Fundación Gustavo Bueno, 1996).

Borges, como reflejo físico, es uno solo, sin embargo, los elementos que lo circundan y que pueden reflejarlo o contenerlo varían para cada uno de sus estados.

Al Borges enamorado lo contiene Beatriz; al vengativo, Carlos Argentino Daneri; al nostálgico, el paso del tiempo; y al descolocado, los cambios abruptos en la realidad preconcebida de Borges, pues cada uno de estos elementos detonan en él una respuesta diferente, revelan una forma, un matiz: tal como en un espejo, el vínculo es recíproco entre la superficie reflectante y el objeto reflector.

Así, con solo girar el caleidoscopio, el personaje deriva en otro, convierte su propio cuerpo en una heterotopía<sup>12</sup> que emana a través de la evocación y de las implicaciones que traen consigo tener las ligaduras que tiene con Carlos, Beatriz, el tiempo y la realidad.



<sup>12</sup> El concepto de heterotopía, explicado por Michel Foucault (1984) en su conferencia “Los espacios otros”, los establece como esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos. Los describe como los espacios absolutamente otros; es decir, que no son solo ellos mismos, sino que connotan fracturas de sentido en quienes los habitan (pone por caso el cementerio, el hospital, el barco, el espejo...). Este concepto, entonces, habla de cómo las construcciones sociales cambian el significado de los espacios, haciendo que se yuxtapongan y se traslapen existiendo de maneras múltiples que, al mismo tiempo, implican circunstancias específicas de sentido.

En el reflejo psíquico hemos amalgamado dos categorías matriciales: la primera de ellas, *la apariencia: no todo lo que brilla es oro, pero no está de más frotar*; la concebimos, desde la distinción clásica de Parménides<sup>13</sup> como que “la esencia de las cosas se manifiesta a través de la apariencia: la esencia aparece tal como es. La apariencia (lo que aparenta) es el reflejo de la esencia (Fundación Gustavo Bueno, 1996)”. Esta categoría nos ha permitido aislar, en la narración, series de relaciones que detonaron la emergencia de los Borges narradores con sus diversidades tonales.

Etimológicamente esta palabra proviene del latín *apparentia* y significa “cualidad de lo que se muestra”, sin embargo, allí donde algo se muestra, también algo se oculta. Las cosas, según este concepto filosófico, son dominadas por su peculiaridad. Reflejan, y es esta capacidad reflectiva por la que optamos en la elección de esta noción<sup>14</sup> pues como vimos en el reflejo psíquico, para distinguir un reflejo no solo hablamos de una copia de nuestro isomorfismo, pues “no me refleja” todo lo que solo pueda copiar mi forma, sino aquello que me captura y que puede contenerme en variaciones del sentido de quien soy.

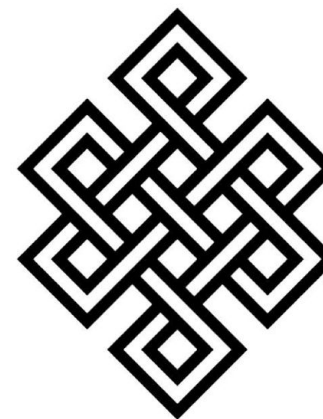
---

<sup>13</sup>Elegimos este concepto por ser el primero en plantearse y establecer, además, una diferencia entre aquello que parece ser y lo que es, entre la dimensión de la realidad y la irrealidad que recrean las emociones, la existencia metafísica de un mundo no-lugar, de un velo que envuelve la realidad. Y, si bien entendemos que este concepto filosófico apariencia-esencia ha sido discutido a lo largo de la filosofía, su elección desde esta mirada clásica se debe al ser la primera en establecer esta dualidad que otras filosofías tratarán de potenciar, negar o redefinir, no sin omitir los aportes de la definición platónica, la socrática, la heideggeriana, kantiana y, finalmente, la marxista en donde retoma mucho de esta dualidad inicial: “La apariencia es la esencia en una de sus determinaciones, en uno de sus aspectos, en uno de sus elementos. La esencia aparece en esto o en aquello... La apariencia es un reflejo de la esencia misma” (Lenin, Cuadernos filosóficos, Ed. rusa).

Borges, en apariencia, siempre es Borges, el narrador, sin embargo, su esencia (o variaciones del sentido de quien es) es expuesta en función de su entorno, o sea, según lo que develan los objetos, personajes y acontecimientos reflectantes que lo contienen.

La segunda categoría que amalgamamos en el ejercicio matricial, se nombró *Existencia, Posibilidad, Necesidad: El entorno como significado*:

La posibilidad absoluta de A' se nos presenta en función misma de A' (es decir, en un contexto 0); por tanto, aquí A' sólo se relaciona con una hipotética situación suya preexistente (como esencia A') que, sin embargo, no la anularía del todo. La posibilidad positiva de A se nos presenta, en cambio, en función no ya del mismo A (o de su esencia), sino en función de un contexto. (Fundación Gustavo Bueno, 1996).

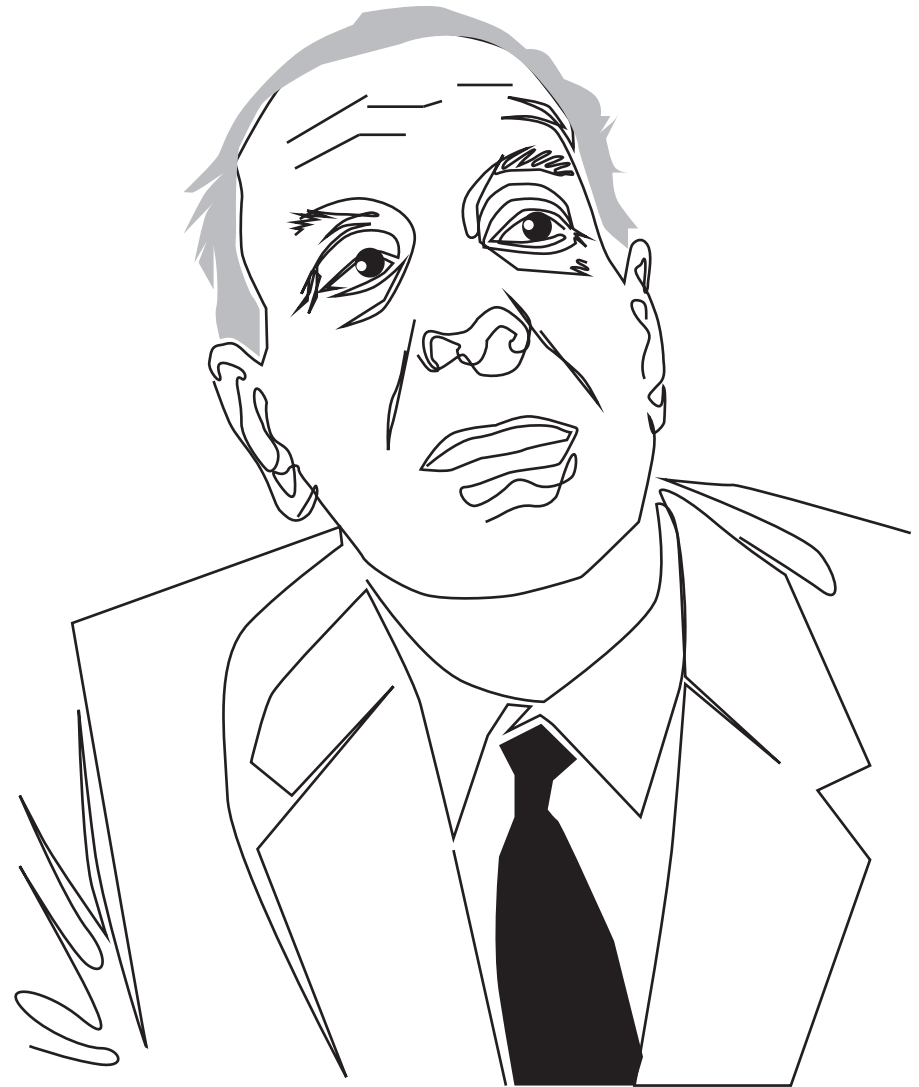


---

<sup>14</sup>Como hemos dicho, además de noción es fenómeno, es decir, acontecimiento: reflejar como acto de apareamiento de algo-otro que no es visible sino hasta que se refleja en una superficie.

Esto quiere decir que A' (nuestro narrador), existe solo en función de sí mismo, sin verse afectado por el contexto acontecimental del relato, sería una voz fiel a sí misma y su tono, una unidad pre-existente y absoluta que estaría determinada y enmarcada por su propia silueta. En cambio, la posibilidad positiva puede ser interpretada como las bifurcaciones de su voz (es decir A, que en nuestro caso sería A<sup>n</sup>), y aquello que nace desde el personaje narrador en función del contexto: la posibilidad no solo de existir mediante variaciones del sentido de ser, sino de aquello que necesita para ser y poder ser otro. Esta categoría reconoce, entonces, como posibilidad, aquellas realidades del relato, momentos, lugares y sentimientos que, simplemente, hacen posible a Borges narrador ser otro él en sus voces. Las series que describiremos a continuación dan cuenta de cómo ante Carlos Argentino Daneri, la voz que él desenquista en Borges es vengativa, es una respuesta, una imagen de Borges reflejada en Daneri en tanto contenedor de este carisma específico. Beatriz, también, hará lo propio al gestar la emergencia de una voz enamorada en Borges.

Desde las series de la apariencia-esencia=isomorfismo, y desde las de existencia-posibilidad-necesidad=objetos contenedores, describiremos el conjunto de vínculos que Borges narrador creó con los dos personajes en mención. En el primer caso, **Carlos Argentino Daneri**, esgrime de inmediato su vulnerabilidad pues lo primero que se nos cuenta de él es, precisamente, que ha confiado sus secretos a Borges y aunque de allí podríamos intuir que hay una relación de confianza de Carlos hacia el narrador, también se nos confirma que Borges no está ni siquiera dispuesto a honrar dicha confianza con respeto. Por el contrario, nos anuncia que va a desnudarlo para nosotros y contarnos todo lo que sabe de él, así nos lo promete al decir: “A dos generaciones de distancia, la ese italiana y la copiosa gesticulación italiana sobreviven en él. Su actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante” (pág. 344).





En las 25 veces que hace referencia a Carlos en el cuento, Borges lo convierte en su provocación, lo desdeña, lo ataca y malea o, apenas, lo determina. Siempre es él quien logra evocar los sentimientos oscuros de la voz narrativa más extensa y más fuerte. Carlos contiene un reflejo psíquico que trastoca las apariencias de Borges y evoca la posibilidad de existir de una voz narrativa vindicativa. A medida que avanza el relato, va siendo más claro que Carlos es un reflejo antagónico, contenedor de la voz del Borges vengativo: un poco igual a él, pero al revés; según lo narra, lo conoce tanto como a sí mismo: “[...] Así, en **aniversarios melancólicos** y **vanamente eróticos**, recibí las graduales confidencias de Carlos Argentino Daneri [...]” (Borges, 2015, pág. 343).

A 11 años de confidencias, Borges formuló una imagen de Carlos no sólo física, sino espiritual e intelectual, por esto nos permite acercarnos a él diciendo: “[...] **Carlos Argentino es rosado, considerable, canoso, de rasgos finos**. Ejerce **no sé qué cargo subalterno** en una **biblioteca ilegible** de los arrabales del Sur; **es autoritario, pero también es ineficaz** [...]” (pág. 343). De aquí recibimos una caracterización, en primer lugar, prosopográfica aunque sutil, sobre pequeños detalles de su aspecto físico que nos dejan claro que el narrador ha prestado atención y que, incluso, lo conoce de formas como nadie más, más profundas, más conscientes. Nos insta a escucharlo en sus peculiaridades.

Al narrador decir “no sé qué cargo subalterno”, tiñe con un juicio de valor la posición de Carlos: es un cualquiera, un mando medio sin injerencia ni relevancia que trabaja en una “biblioteca ilegible”; no solo confirma su falta de valor, sino que además establece que, para este Borges vengativo, Carlos es, básicamente, desdeñable, dada la ilegibilidad de una biblioteca que resultaría carente de calidad.



Como escritor, Borges deduce que alguien que labora en un mundo de libros sin valor, estará, también, desprovisto de valía y deja claro, además, que él nunca estaría en un sitio así, que son opuestos, que su biblioteca está curada más que construida, que en ella la calidad es un rasgo innegociable.

El uso de adjetivos como “autoritario, pero también ineficaz”, le otorgan a Carlos Daneri dos rasgos que hablan sobre su falta de compostura y su limitada capacidad de razonamiento, pues quien no puede reflexionar suele esconderse en la fuerza y los cargos, atributos que confirmará al decirnos sobre él que: “*Su actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante. Abunda en inservibles analogías y en ociosos escrúpulos [...]*” (pág. 344).

Es claro que Borges lo ve como a un hombre que contiene estropicios en lugar de lo que él considera virtudes, fallas que, por cierto, se trasladan a su obra. Al conocerla, la compara con el *Polyolbion* de Michael Drayton, una obra que pese a ser descrita como aburrida, encuentra más interesante que el trabajo de Carlos, o por lo menos, menos tediosa. Es tan molesta la existencia de Carlos, que Borges no puede apenas ignorarlo y excluirlo de su vida, sino que quiere, desea y ansía que ese hombre que representa todo lo que aborrece, todo lo que él no es y ningún hombre debería ser, fracase. Quizá por eso, aunque no tiene ganas de verlo, acepta encontrarse con él:

[...] Dos domingos después, Daneri me **llamó por teléfono**, entiendo que por **primera vez en la vida**. Me propuso que nos reuniéramos a las cuatro, «para tomar juntos la leche, en el contiguo salón-bar que el progresismo de Zunino y de Zungri —los propietarios de mi casa, recordarás— inaugura en la esquina; confitería que **te importará conocer**». Acepté, con más resignación que entusiasmo [...] (pág. 347).

La primera vez que llama, que su contenedor se lleva el auricular al oído y la boca para llamarlo, él, como obediente reflejo contesta, cuando lo escucha, aunque se asombra, no intenta escapar de la cita, si Daneri invita, él, Borges, su reflejo contenido en Carlos, tendrá que estar ahí puesto que se ha esbozado un cierto misterio, parece que “algo” resultará interesante a este reflejo del narrador, pues, si bien desconocemos todavía el por qué, Borges nos instala en un interés que, luego, devendrá en decepción:

[...] Comprendí, entonces, la **singular invitación** telefónica; el hombre **iba a pedirme que prologara su pedantesco fárrago**. Mi temor resultó infundado: Carlos Argentino observó, con **admiración rencorosa**, que no creía errar en el epíteto al calificar de sólido **el prestigio logrado en todos los círculos por Álvaro Melián Lafinur**, hombre de letras, que, si yo me empeñaba, prologaría con embeleso el poema. Para **evitar el más imperdonable de los fracasos**, yo tenía que hacerme portavoz de dos méritos inconclusos: la perfección formal y el rigor científico, «[...] porque ese dilatado jardín de tropos, de figuras, de galanuras, no tolera un solo detalle que no confirme la severa verdad» [...] (pág. 348).

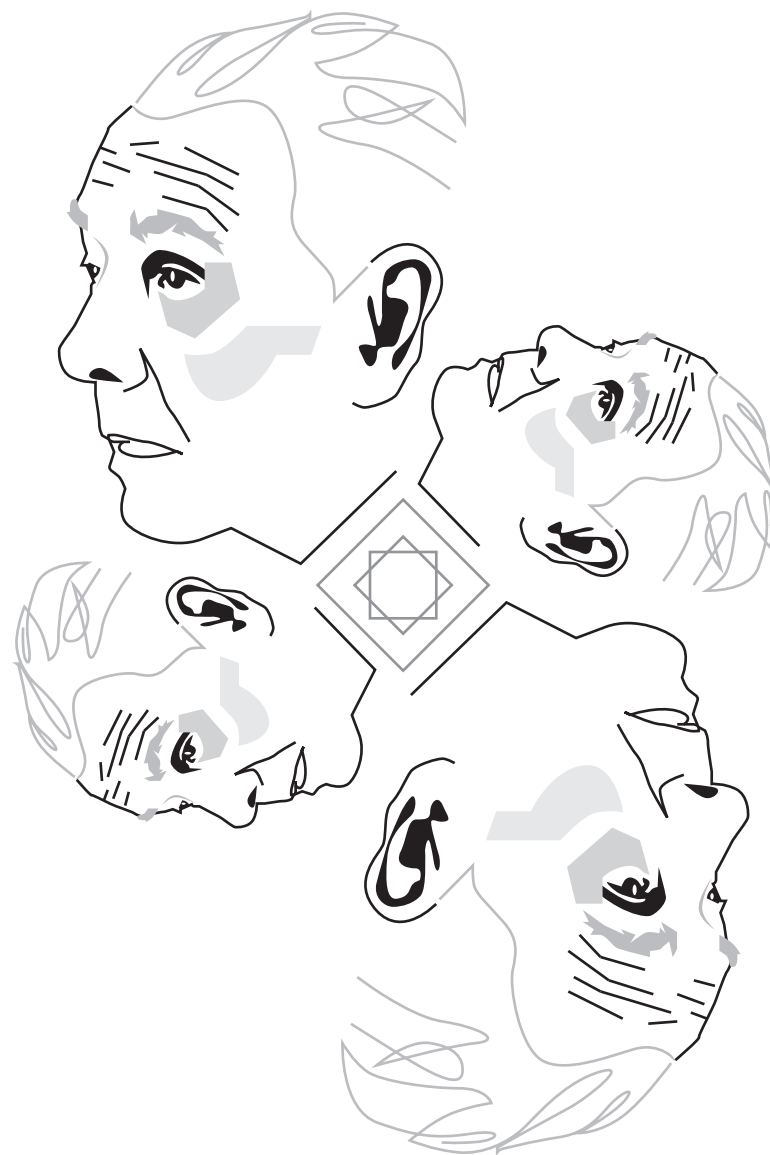
Se nos confirma que la curiosidad es lo que lo ha arrastrado hasta allá y que, víctima de su ego, ha salido herido al resultar falsa su apreciación: Daneri no quiere su voz, es un contenedor que no quiere escucharse tergiversado por este reflejo vengativo. Quiere a alguien externo, que Borges le consiga a un prologuista imparcial reconocido en los círculos literarios. Queda embarcado en la misión de hacer el puente entre la realidad de su contenedor y él, su reflejo. Después de aceptar esta petición, Borges además nos cuenta cómo decide de manera consciente que no hará nada por efectuar el encargo:

[...] encaré con toda imparcialidad los porvenires que me quedaban: a) hablar con Álvaro y decirle que el primo hermano aquel de Beatriz (ese eufemismo explicativo me permitiría nombrarla) había elaborado un poema que parecía dilatar hasta lo infinito las posibilidades de la cacofonía y del caos; b) no hablar con Álvaro. **Preví, lúcidamente, que mi desidia optaría por b** (pág. 349).

Pocas veces podríamos considerar la omisión de una obra, pero, aquí Borges encuentra la forma de hacerlo, de preparar el camino de una manera lúcida, no hay momento más vulnerable en el contrincante que en el que se necesita ayuda y el reflejo vengativo de Borges lo sabe, por eso simula tender una mano solo para ilusionar a Daneri y emplazarlo en un territorio nervioso cuya órbita se traza al tenor de la obsesión de su contenedor por su obra:

A partir del viernes a primera hora, empezó a inquietarme el teléfono. **Me indignaba** que ese instrumento, que algún día produjo la irrecuperable voz de Beatriz, **pudiera rebajarse** a receptáculo de **las inútiles y quizá coléricas quejas** de ese **engañado** Carlos Argentino Daneri (pág. 349).

Más adelante y como víctima de sí mismo, Borges pasa a ser presa de su propio reflejo vengativo: ha roto el espejo, ha engañado a su contenedor, a la única superficie capaz de refractarlo en esta dimensión vindicativa y cruel. En tanto actor principal del acto realizado adrede, tiene aún el descaro de culpar a Daneri e indignarse al pensar que se percató del engaño y que no asumió que Álvaro se negó a prologar su obra, sino que el silencio del anhelado experto se debe exclusivamente a la desidia de Borges, entonces arremete contra él por tonto, por ingenuo, porque ahora, por su culpa, temerá que el teléfono suene y la mácula de sus quejas borre el trazo de la voz de su amada Beatriz.



En un espejo vemos todo lo que le pongamos en frente, pero contrapuesto, cada imagen proyecta y cada imagen reflejada conteniéndose la una a la otra. Para que exista una de ellas, la otra debe anticiparla e imitarla a la perfección, hará todo en sentido contrario a la otra, de igual manera Borges y su reflejo psíquico Carlos Daneri se desarrollan en paralelo, no coinciden, empero, ambas son fuerzas de gravedad que se repelen: aunque ambos luzcan semejantes, sus impulsos los separan para que sus “átomos” nunca se toquen, sus particularidades, creencias y “leitmotiv” establecen la distancia entre los territorios que habitan, sus límites, sus contornos y su existencia.

Ellos establecen la paradoja de la oposición no solo en la lógica, un poco manida quizá, entre antagonista-protagonista, víctima-victimario, bondad-maldad, sino que esta definición por contraposición que hacemos, remite a la reciprocidad entre imagen y reflejo que no depende de valores ni axiomas éticos o morales, sino de ímpetus que colorean la necesaria existencia de uno para otro y detonan la secuencia de acontecimientos que sorprenden al ojo adherido al visor cambiante del caleidoscopio.

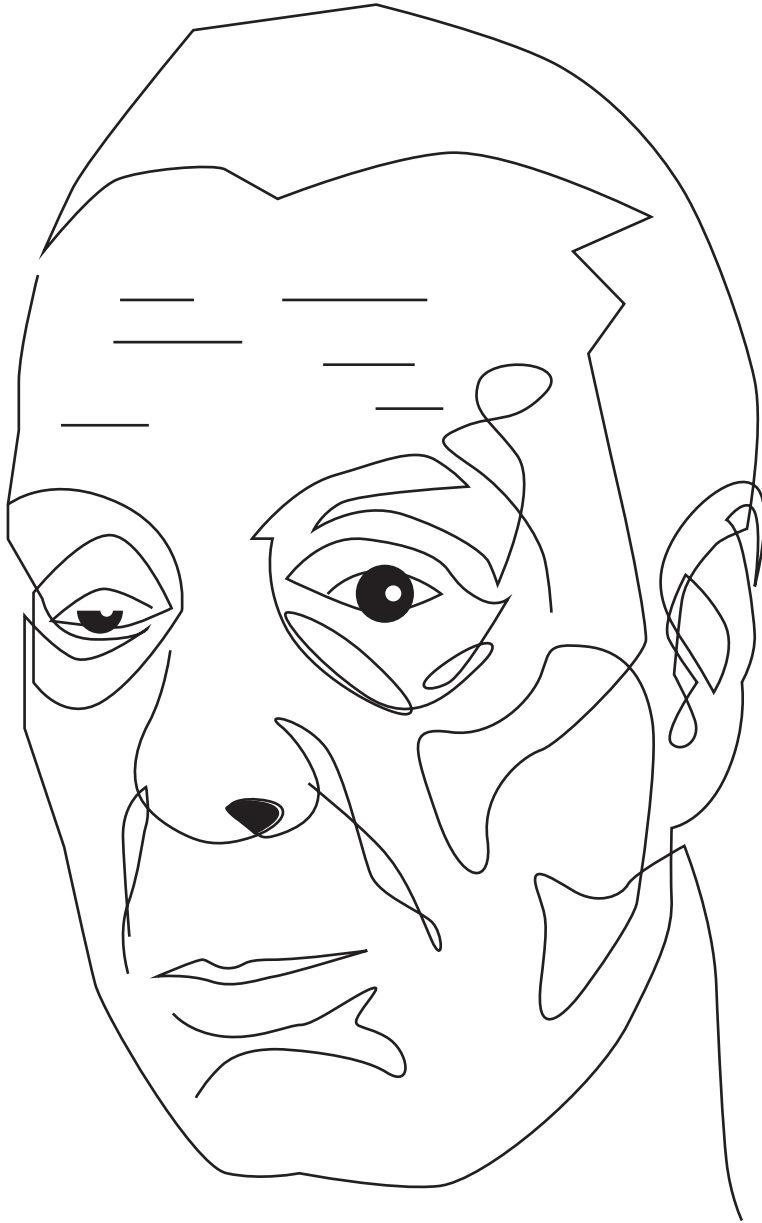
Analícemos ahora el otro contenedor de la psique de Borges narrador: **Beatriz Viterbo**, ella es dueña de un Borges completamente perdido en el amor. En este caso, las 27 veces en que es nombrada por Borges nos develan que él transita una espiral de colegial enamorado. Cuando repite su nombre en la narración, casi podemos imaginarlo escribiendo en la última hoja del cuaderno de matemáticas el nombre de Beatriz junto al suyo, llorando ante su primer rechazo, agonizando el día de su matrimonio, sintiendo el vacío en el pecho y la mandíbula alargándosele el día de su muerte. Al mismo tiempo, avizoramos la expresión de alivio al saber que su agonía terminó, que su amor ya no será rechazado y que su Beatriz continuará viva mientras que él pueda recordarla, entregándose sin tapujos a la voluntad de adorarla.

Ella comporta una evocación primigenia: el espejo que refleja ilusiones, anhelos y sueños que Borges le depositó, Beatriz es la contenedora que da lugar a una voz narradora tierna, protectora de la siempre viva Beatriz Viterbo de Borges enamorado:

**La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo**, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; **el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella** (pág. 342).

El dolor de la separación física turba, inicialmente, a nuestro Borges enamorado, por ahora solo nos hace saber que la separación en el plano físico le recuerda que ya nunca volverá a estar. No obstante, se sobrepondrá pronto: para vivirla tendrá que recordarla, de forma que parece que ya no le duele su muerte, sino que la enaltece al saber que si bien Beatriz se ha ido, el suceso fue digno, elegante como ella misma era. Quizá le duele que el mundo frente al que ella no se doblegó pueda continuar tan pronto en ausencia de un ser rebosante de valía, vigor y atrevimiento: es el “universo el que se aparta de ella” y no al contrario, supone esta voz.

Así de fuerte es la devoción a la que Borges está sujeto, se entrega con convicción y le dará vida, significado y valor a través del relato, por medio de sutilezas y detalles, que al igual que el mismo amor, nos permiten imaginar la felicidad que siente, la sonrisa que se le dibuja cuando se acerca a sus recuerdos: [...] **“De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos”** [...] (pág. 343).



Sabemos que Borges está viviendo múltiples momentos diferenciados en la narración, está evocando las otras veces que estuvo ahí de pie, intuyendo su aroma, sintiendo sus pasos a lo lejos, y escuchando su voz, los susurros de su presencia aproximarse, él está, ahí, con ella. Y veremos más sobre su lealtad, al ser testigos de sus palabras cuando dice: **“Beatriz Viterbo murió en 1929; desde entonces, no dejé pasar un treinta de abril sin volver a su casa”** (pág. 343), esta idea de amor es fuerte, casi enfermiza.

Este Borges está por completo perdido y rendido ante una Beatriz que, aunque muerta, se mantiene viva en su cabeza cada vez que la revive al recordarla: **“Beatriz era alta, frágil, muy ligeramente inclinada; había en su andar (si el oxímoron\* es tolerable) una como graciosa torpeza, un principio de éxtasis”** (pág. 343). Estas formas en que Beatriz contiene el amor, reflejo de Borges en ella, crean una refracción en la que él habita: su “altura, su fragilidad, su ligera inclinación”. Parece que mora en su “graciosa torpeza” y en esas características está contenido su amor.

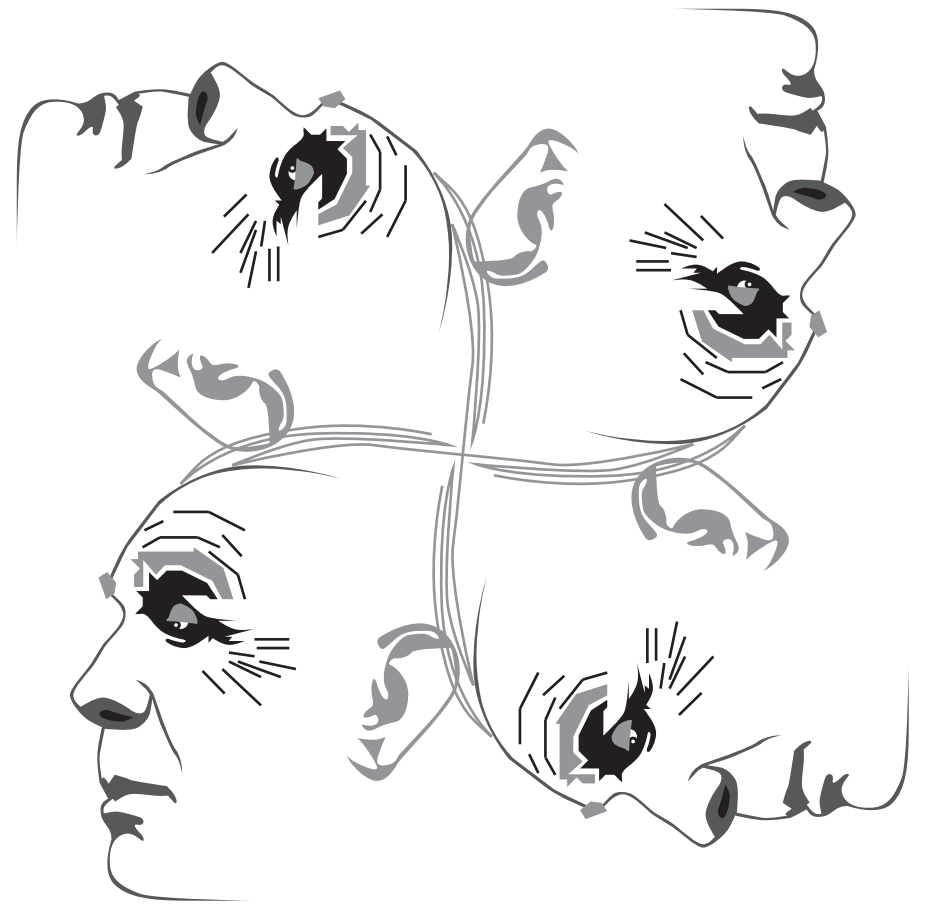
Además, no solo son las alusiones directas las que reflejan la voz narrativa enamorada, incluso, alcanza a bastarle una delicada referencia en tercera persona para que Beatriz Viterbo emerja en las palabras y los acontecimientos: “[...] hablar con Álvaro y **decirle que el primo hermano aquel de Beatriz** (ese eufemismo explicativo me permitiría nombrarla) [...]” (pág. 349), su solo nombre funge contenedor al pronunciarlo, sentir la lengua contra el paladar golpeando para que resuene una r o se escape un soplo con la z, generan una imagen en la que él, tan enamorado, existe.

Para este Borges, lo que tuvo que ver con Beatriz es, de alguna manera, también Beatriz: el teléfono, la casa y, sobre todo, él toda vez que existe en los reflejos psíquicos en los cuales ella lo contiene como hombre enamorado: “[...] **Me indignaba que ese instrumento, que algún día produjo la irrecuperable voz de Beatriz**, pudiera rebajarse a receptáculo de las inútiles y quizá coléricas quejas de ese engañado [...]” (pág. 349) y nos lo confirma al enunciar cómo aquellos objetos ligados a ella, refractados hacia Borges como reflejos psíquicos, cobran el cariz de contenerlo -como lo contiene Beatriz- de suerte que objetos, Borges y Beatriz, se conjuntan en la memoria del narrador: “[...] **se trataba de una casa que, para mí, aludía infinitamente a Beatriz [...]**” (pág. 350).

La alusión a Beatriz que Borges elucubra en diversos momentos del relato, obra como fenómeno reflectivo de su psique puesto que, incluso, opaca la aversión hacia los demás personajes y hace que ellos, a su vez, encarnen alusiones a su querida Beatriz; hasta Carlos la trae consigo en virtud de parentesco que los une y al margen de ser el contenedor de la voz vindicativa de Borges. Él, en todo caso, canaliza a través de Beatriz, su amada, la locura de reiterarla: “[...] **Beatriz (yo mismo suelo repetirlo)** era una mujer, una niña de una **clarividencia casi implacable [...]**” (pág. 351).

Ambos reflejos psíquicos, Carlos y Beatriz, se asemejan a un claustro del que Borges no tiene ninguna escapatoria, pues al contenerlo lo apresan en sí mismo. Se trata, en efecto, de una imagen duplicada, contenida dentro del caleidoscopio que estamos construyendo. A estas imágenes se suman, por cierto, las voces bifurcadas del narrador, de forma que tales fracturas no emergen espontáneas en el relato, sino que adquieren tono en virtud de las superficies reflectantes que las contienen: son los espejos que multiplican las imágenes acontecidas en el relato.

Así, las voces narrativas de Borges son las piezas de colores dentro del tubo, los contenedores de su reflejo psíquico son los espejos que las duplicarán y, entre ambas, una diversidad de combinatorias hará plausible la emergencia de planos de realidad que, además de estar afincados en el acontecimiento narrativo, el Aleph, aportan a esta investigación el material experimental sobre el que se apalancará la creación literaria posterior.



### ***La multiplicidad: no existe un yo, sin los otros***

Hemos expuesto hasta ahora dos de las estrategias narrativas que derivan en la multiplicación de planos de realidad dada en el relato: la voz dispersa del narrador en sus matices y la presencia de personajes que contienen reflejos del narrador. Empero, para comprender por qué un hombre puede ser todos los hombres o, mejor, contenerlos, se requiere que él reconozca que “es”, que existe en un plano de su yo individual: podrá sonar contradictorio, pero, como veremos a continuación, su individualidad es indispensable para que pueda expandirse en “todos los hombres” y mutar en derivas del universo narrado.

Existe una prueba en la biología<sup>15</sup> para descubrir si los animales tienen percepción sobre su individualidad, es decir, si han comprendido que “son” sujetos independientes que poseen una forma física y una cierta voluntad. La prueba consiste en crear una marca en alguna parte del cuerpo o del rostro del animal, sin que se percate, introducir una superficie reflectante en el espacio donde los animales puedan notarla, acercarse e interactuar con ella. Se supondrá que si los animales se reconocen, intentarán borrar la marca, jugarán con su imagen, descubrirán una visión distinta de los lugares que perciben, generalmente, a través de sus propios sentidos y, de hecho, observarán sus propios movimientos ante el espejo.

---

<sup>15</sup>La prueba del espejo, aplicada con animales, es una medida de consciencia de sí mismo desarrollada por Gordon Gallup Jr. en 1970. La prueba evalúa la consciencia de sí mismo determinando si el animal puede reconocer su propio reflejo en un espejo como una imagen de sí mismo. Esto se consigue marcando de manera inadvertida al animal con un tinte inodoro, y observando si el animal, al enfrentarse al espejo, reacciona como si reconociese que la marca se encuentra situada en su propio cuerpo. Estas reacciones pueden incluir el mover su cuerpo para poder ver mejor la marca en el espejo o tocársela mientras la observa en el reflejo.

De todos los animales<sup>16</sup> a los que les han aplicado la prueba, solo nueve especies, incluyéndonos, han podido darse cuenta de que se trata de una imagen reflectada de sí mismos, indiferente de que sepan lo que es o no un espejo, conciben que es su imagen la que los mira fijamente desde afuera.

La relevancia de lo individual y de la singularidad como punto de partida de la multiplicidad, vale porque sobrepasa la definición por contraposición: su relación es de coexistencia. Sin la percepción de lo individual, no podríamos reconocernos como parte de un ámbito colectivo y, mucho menos, de uno duplicado (o multiplicado). Veámoslo así: Mircea Eliade (2001) propone, en su interpretación del eterno retorno, que los conceptos originarios son los que prevalecen: una casa es un resguardo. En este sentido, es un receptáculo de lo particular, lo propio-íntimo, lo individual-familiar. Por otro lado, Jan Luc Nancy (2013) arguye que la ciudad es un motivo, un concepto, un esquema, que una ciudad solo existe realmente como una idea, es un símbolo de civilización y contiene, por tanto, la noción de ser un refugio colectivo, una sumatoria de “casas” multiplicadas en sí mismas, elevadas a una potencia colectiva que roza los límites de lo universal (lo compartido por todos los hombres). La casa y la ciudad, puestas en este horizonte, no son contraposiciones de número, sino relaciones codependientes de sentido: un hombre es un individuo, una singularidad. El hombre múltiple es un universo cuya carga semiótica se multiplica en sí misma (contiene múltiples versiones de hombre), pero, solo existe multiplicado cuando el hombre-individuo, consciente de sí mismo, logra reconocer en sí al resto de los hombres:

---

<sup>16</sup>Según el diario El País este gesto (refiriéndose a detectar la marca sobre sus cuerpos), tan simple para nosotros, es una auténtica proeza mental para el 99% de los animales, ya que implica poder pensarse desde fuera, tener autoconocimiento como individuo, saberse distinto de los demás.



“Existir a” equivale a “existir junto con otros términos” y, concretamente, con otros términos enclavados; en particular, existir es “existir en algún lugar” y, por tanto, tener la posibilidad de co-existir con otras clases o en otros lugares, por tanto, de componerse con otros, de moverse. Más aún: la posibilidad sobre la que se apoya la existencia de A no es tampoco la posibilidad absoluta de A, sino la *composibilidad* de A, existente con otros “existentes” (Fundación Gustavo Bueno, 1996).



¿Podremos eludir la trampa, de lenguaje, dispuesta por Borges quien en el Aleph ha abierto una ventana al vasto paisaje del universo, en donde todo se contiene y en el que todo existe en un mismo lugar al mismo tiempo, en nuestra mirada, en nuestra mente que todo lo atraparé, en nuestro cuerpo, que será, por ese breve instante, el universo en sí, y nos permitirá vivir esa experiencia de ser conscientes de nuestro papel de sentir y ver todo al “mismo tiempo”<sup>17</sup> Cuando nos describe el Aleph: “[...] era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres) [...]” (2015, pág. 353), Borges ha intentado perdersenos.

Como un hombre que sabe que pueden estar siguiéndole los pasos, toma un giro brusco en su camino intentando dejarnos atrás al darnos lo múltiple como una cuestión física, palpable, una enumeración de espacios, una idea abrumadora y bella que obnubila por su magnitud. Pero, si recordamos que es a partir de la singularidad desde donde surge el reconocimiento que nos permite ser contenedores de lo múltiple, ser parte de “todos los hombres”, entonces es en la sucesión de líneas, de argumentos y de Borges, que nos es dado conocer lo múltiple a través de la suma de sus voces condesadas en un sí mismo-individuo, un único Borges narrador, una singularidad particular situada en una circunstancia narrativa precisa.

---

<sup>17</sup>Jugaremos a “experimentar el Aleph” en un tiempo y espacio condensado –simultáneo–, congelado; sin embargo, sabemos que la lectura y la escritura son diacrónicos, lineales, requieren de tiempo y espacio para acontecer, entregándonos, entonces, solo una simulación de lo múltiple.

Por esto, al instaurarse esa prolongación de sí mismo, se funda un centro: Borges es el núcleo del que se expanden todas las posibilidades, un *rizoma*<sup>18</sup> tal y como lo proponen Deleuze y Guattari (2004), es decir, una continuidad.

En la promesa de la continuidad, la multiplicidad cobra sentido: no es solo una línea bifurcada donde las cosas se suceden de manera simultánea y precisa, sino la posibilidad de diferentes caminos arbóreos que generan otros caminos. El hecho de que Borges, como voz narrativa, trascorra en un ir y venir dentro de sí mismo cuya implicación es la constante desterritorialización<sup>19</sup> de sus voces, es lo que le compele a pasar del enamorado al vengativo, del vengativo al melancólico y del melancólico al descolocado en una suerte de continuidad rugosa<sup>20</sup> no planimétrica.

Según Deleuze y Guattari “[...] Todo rizoma comprende líneas de segmentariedad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido [...]” (pág. 15) pero no solo le basta con definirse y demarcarse, sino que necesita poder desplazarse, ramificarse y romper esquemas dados, con lo cual crea nuevas posibilidades y multiplicidades “[...] pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar. Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma.” (pág. 15). Cada voz de Borges se reterritorializa<sup>21</sup> en el movimiento rizomático: la dinámica centrada en Borges se fuga hacia direcciones inusitadas en la variación de sus tonos, aun así, dichas variaciones de ser regresan al él agremiadas en un sí mismo que relata: convergen en un territorio.

En las voces narrativas que se interrumpen y sirven como fuga a otras, Borges, aparte de funcionar al modo de un rizoma, conlleva posibilidades para descomponer la multiplicidad y la fragmentación en el sentido en que “Una Multiplicidad no tiene ni sujeto, ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de la combinación aumentan, pues, con la multiplicidad)” (Deleuze & Guattari, 2004, pág. 14), por eso existe un Borges múltiple que se fuga a su voz mesurada y fría; uno enamorado que se escabulle en recuerdos; uno vengativo que trasluce rencores; uno melancólico que sufre la malevolencia del tiempo y un Borges descolocado, sorprendido, atiborrado de imágenes que lo avasallaron en el Aleph.

---

18“Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas inter-ser, intermezzo. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción “y... y... y...” En esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser.” (Deleuze & Guattari, 2004, pág. 29). Desde esta propuesta rizomática, entendemos que nada es, en sí mismo, una unidad independiente y que no existe algo que no esté permeado o influenciado por lo demás, sino que, por el contrario, todo está conectado, intervenido.

19La desterritorialización, como la explica Fernando Reberendo (2010) es el movimiento por el que “se” abandona el territorio. Es la operación de la línea de fuga. Pero diferentes casos se presentan. La desterritorialización puede estar enmascarada por una reterritorialización que la compensa, de esa forma la línea de fuga permanece bloqueada: en ese sentido, se dice que la desterritorialización es negativa. Cualquier cosa puede servir de reterritorialización, es decir, “valer como” territorio perdido; en efecto, uno puede reterritorializarse en un ser, en un objeto, en un libro, en un aparato o sistema.

20En tanto las emociones que cada Borges expone y la relación recíproca con sus contenedores: nunca una superficie plana, suave, sin pliegues; al contrario.

21Siempre que una desterritorialización narrativa se presenta, la voz de Borges vuelve al estado del que fue desplazado, entregando solo por momentos su voluntad, y de esta manera recupera su continuidad y contexto tras cada evento.

“[...] No hay que preguntar qué quiere decir un libro [...]” (pág. 10), pues a lo que hay que prestar atención es a su maquinaria: [...] “en un libro no hay nada que comprender, tan solo hay que preguntarse con qué funciona” [...] (pág. 10) y en este caso, el cuento funciona gracias a la voz narrativa descompuesta en tonalidades, los reflejos psíquicos que soportan tal fragmentación de Borges y, con ambos, el constante desplazamiento entre desterritorialización y reterritorialización que construyen rizomas a través de los eslabones semióticos<sup>22</sup> y encadenan el sentido del acontecimiento narrado.

Esta multiplicidad de voces fugadas, estos Borges fragmentados y desterritorializados que se evocan y se reflejan en personajes, en cosas, en circunstancias son, entonces, los componentes que permiten generar una heterotopía<sup>23</sup> del cuerpo del lector: nos interesa, aparte de esta descripción aplicada al cuento, proponer la dislocación del yo-lector derivado en variaciones de sí mismo. Un juego de desplazamientos, o deslizamientos, que aportarán matices a la multiplicidad hasta aquí esbozada, toda vez que el caleidoscopio está en manos de quien lee e imagina las combinatorias.

---

<sup>22</sup>Un eslabón semiótico es un tubérculo aglutinador de actos muy diversos que evoluciona produciendo tallos y raíces, una acción que en sí misma contiene a otra distinta, y que crece como una bola de nieve, pues adhiere en su evolución más y más eslabones semióticos, tal y como el representamen a una palabra, es el eslabón semiótico a una idea y posibilidad. Básicamente, es una extensión del Rizoma propuesto por Deleuze & Guattari.

<sup>23</sup>Concepto propuesto por Michael Foucault en el que un espacio tiene dentro de sí otros espacios, un lugar de encuentro entre ideas, regularidades o discontinuidades, los cuáles abren la posibilidad a nuevos espacios con sus propias lógicas, al establecer esta conexión con el rizoma como una derivación interminable e intra relacionada, podemos vincular no solo los espacios externos (lugares), sino los internos (lugares de nuestra consciencia), convirtiendo nuestro cuerpo-ser en una heterotopía habitable por diferentes voces narrativas.

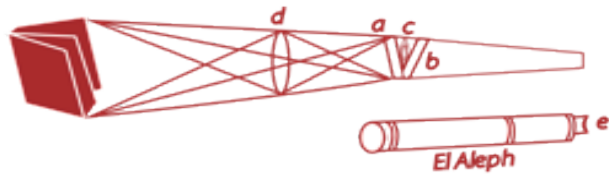


## El caleidoscopio literario: componer un tercer plano a modo de propuesta

*Imaginar es ausentarse, es lanzarse  
hacia una vida nueva.  
(Bachelard, 2006, pág. 12).*

La historia del caleidoscopio es antigua. Se cuenta que recibe su nombre del griego *kalós*, bella, *éidos*, imagen y *scopéo*, observar de las que se deriva su significado: observar formas bellas. Fue inventado en 1816, aunque diversas investigaciones han encontrado pruebas de la existencia de este mismo concepto desde el antiguo Egipto. Allí, apilaban, en diferentes ángulos, dos o tres piedras de caliza pulida que les permitían observar las sombras de los bailarines humanos que, proyectadas en los muros, daban lugar a diferentes formas.

Según el Diccionario de María Moliner (2014), un caleidoscopio es un aparato tubular en cuyos extremos hay, por un lado, dos (incluso, tres) espejos inclinados y un par de vidrios entre los cuales hay pequeños fragmentos de cristal de distintos colores y, por el otro lado, un visor para observar; al ser movido el tubo, merced al ángulo de los espejos, los fragmentos contenidos entre las placas de vidrio forman infinitas combinaciones que a la vista del observador son percibidas como dibujos simétricos.



Como podemos ver en el diagrama, el caleidoscopio cuenta con dos espejos (A y B) que, en nuestro caso, serán los contenedores del reflejo psíquico de Borges, es decir, Beatriz Viterbo y Carlos Argentino Danieri. Ambos espejos suelen disponerse entre un par de vidrios al lado opuesto del visor (D): la multiplicidad. Los fragmentos de cristal (C), serán nuestras voces narradoras (los varios Borges), es decir, serán las que generen en el observador un “dibujo simétrico” de combinaciones infinitas en (E), el tubo que es representado por El Aleph y, finalmente (E), el observador, nuestro lector o yo-ficción que manipula, dinamiza, mueve el caleidoscopio para leerlo, a través del visor de lo múltiple.

Como hemos dicho antes, al caleidoscopio lo sostiene un yo-lector en sus manos: es quien mira, a través del visor, las figuras combinadas en el interior del mecanismo. Es más, quisiéramos decir acá que la configuración de esa persona (de cualquiera de nosotros), también se fractura (o multiplica) gracias a que somos los libros que leemos, las personas con quienes nos encontramos, el mundo que habitamos...; reflejos de aquello que interpretamos del mundo exterior, sumas de experiencias, multiplicidades...; ¿vendríamos a ser, por tanto, un cúmulo de “yoes” cuando, al leer un texto cuyo narrador está fragmentado, los reflejos psíquicos los duplican y, además, es la multiplicidad un rasgo de sus acontecimientos? ¿Al leer también sufrimos esta operación en nosotros?

Quisiéramos decir que sí. Al darle una respuesta afirmativa a la pregunta, intentamos establecer que, para este modelo de lectura y escritura, existe una categoría implícita que nombraremos como **yo-ficción**. Cobra relevancia como parte activa de nuestro caleidoscopio al materializarse en la obra, en los narradores y convertirse en un extra más de la historia.

El yo-ficción habita cada obra, muta según el universo literario que ella provee: su presencia alude, de nuevo, a un cuerpo heterotópico que se proyecta como una sombra en cada superficie, se viste con cualquier piel y nos permite ser, como lo propone Borges, todos los hombres y, como lo propone la multiplicidad, habitar todas las ciudades.

El caleidoscopio nos provee una herramienta de lectura y escritura: un juego que, para eludir el arbitrio del azar o el solo capricho, propone enmarcarse en las categorías de multiplicidad y reflejo psíquico, develar voces fragmentarias de narradores (que están atadas a las acciones, las interacciones con objetos y personajes del libro) e incluir, como un eslabón semiótico más, el yo-ficción (observador proyectado en la obra), quien no solo participa a través del pacto ficcional con la historia sino que, a medida que avanza, trasciende su papel de yo-lector, para ser un yo que coteja con los personajes, vive en la trama y le da vida a la obra más allá de la obra. Este yo-ficción es una afección que más que ver, decodificar o interpretar imágenes, da continuidad a lo que sucede al cerrar el libro. ¿Qué hay después del punto final?, en esa oración, en ese capítulo, en ese fin se pregunta: ¿es el verdadero?

Marcel Proust se había planteado ya algo similar. Podemos encontrar testimonio en variadas publicaciones sobre una obsesión compartida que nos indica, incluso, la necesidad de dispositivos como el nuestro, pues si “[...] **cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo** [...]” (Proust, citado en Vargas, 1991, pág. 20), nos están hablando de ese “encuentro” entre el universo de la obra y el universo del lector el cual, no obstante, a veces es más un choque. Luego, Proust nos da la clave que, sin saberlo, también nosotros hemos buscado: el puente que enlaza a Borges, sus otros, el universo narrado y el yo-ficción:

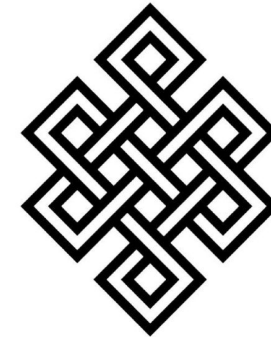
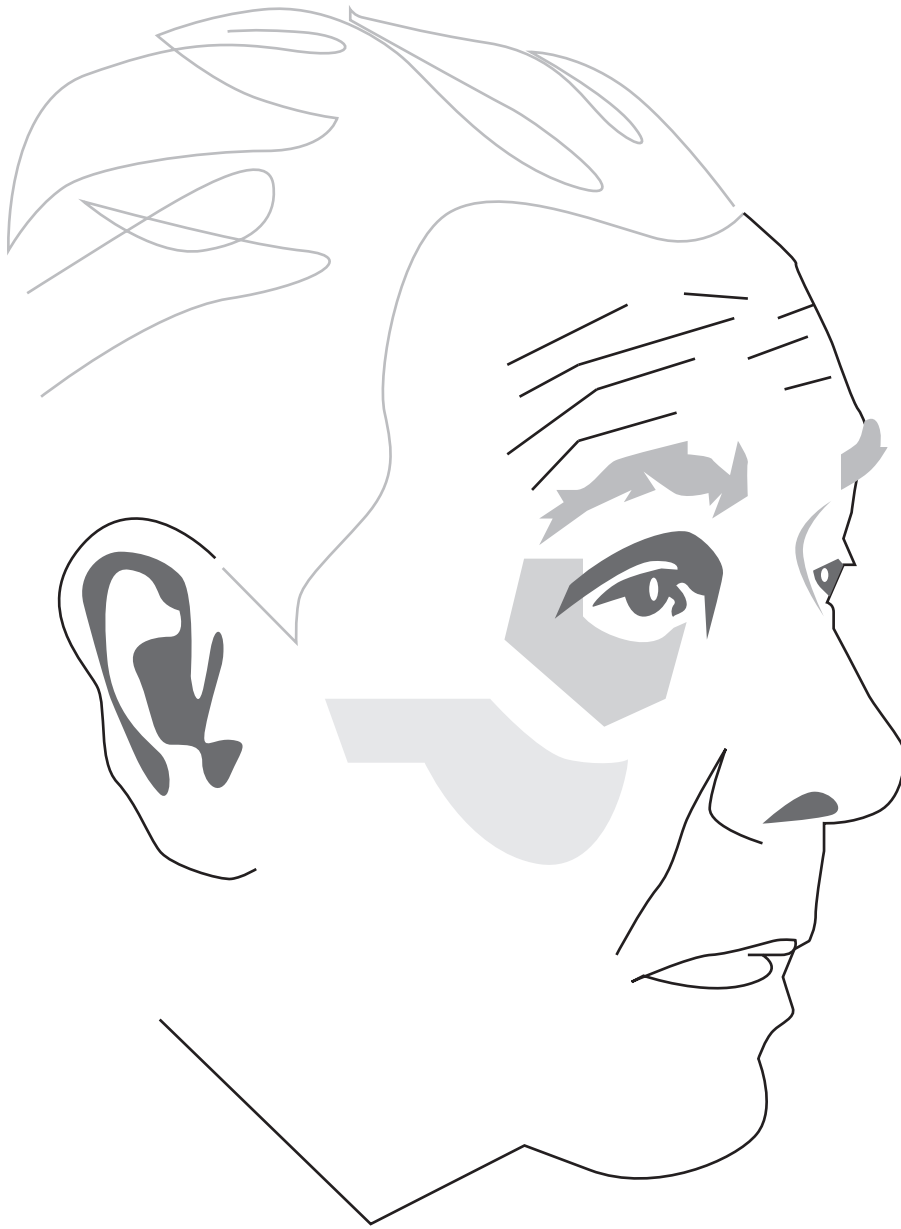
[...] **La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que se ofrece al lector con el objeto de permitirle discernir lo que, sin ese libro, quizá no habría visto en sí mismo.** El reconocimiento en sí mismo, por el lector, de lo que dice el libro es la prueba de la verdad de éste, y viceversa [...] (Proust, citado en Vargas, pág. 20).

El libro es múltiple porque el lector lo es. La obra trasciende a la obra y su realidad porque con cada lector, al menos en cierta medida, existe un yo-ficción que muta no solo con cada individuo, sino que cada lector es otro en cada historia que lee. De esto es consciente Proust al afirmar, también, que las diferencias que hay entre lo escrito y lo leído, es decir, entre lo enunciado por el autor y lo interpretado por el yo-ficción, corresponden, únicamente, al lector.

Este juego literario permitirá al lector darle no solo humanidad sino alma, matices, quiebres o enigmas a personajes y narradores. Un yo-ficción rastreará en ellos los cambios más sutiles: este instrumento le dará pistas para separar la psique del narrador, ligarla a sus posibles contenedores y configurar un encuentro de planos múltiples de realidad que suelen ser narrados sin que tengamos a veces pista de estos.

Se establecerá una “*Busca*”, como la define Maurice Blanchot, sin objeto ni sujeto, pues “[...] lo desconocido que está en juego [...]” (Blanchot, 2008, pág. 5), nos aproxima a la posibilidad infinita entre el lector y la obra, entre la hipersemiotización del mundo literario que el lector construye y el yo-ficción que la obra activa.

En este sentido, “Conocer por la medida de lo “desconocido”, ir a la familiaridad de las cosas conservando su extrañeza, referirse a todo por la misma experiencia de la interrupción de las relaciones, no es nada más que escuchar hablar y aprender a hablar” (Blanchot, 2008, pág. 5), es decir, el diálogo con lo desconocido, en nuestra propuesta, convoca a la identificación de la fragmentación de los narradores en sus diversas voces, develar sus reflejos psíquicos a través de los contenedores que los refractan, y hacer evidentes mecanismos que las activan a través de las experiencias del observador, en resumidas cuentas, idear un caleidoscopio que propicie el rastreo, en la obra, de familiaridades propias en diálogo con lo desconocido como propone Blanchot. ¿Pero es esto, acaso, un cuidado laberinto? ¿Un rizoma narrativo en el que las voces se suceden y fugan una tras otra y dejan, en todo caso, una sensación laberíntica compleja?





## **El caleidoscopio o un *truco* de lectura y escritura de lo múltiple**

Creemos, dada la pregunta, que no. Asumimos el riesgo de plantear un modelo de lectura y escritura sustentado en la premisa de que los planos de la realidad narrativa aumentan, se bifurcan, yuxtaponen o traslapan no para confundir la comprensión del lector, sino para proponer una escucha atenta a los cambios tonales que los narradores encarnan en relación con los acontecimientos que les acaecen o con base en la relación que entablan con los personajes que los rodean en tales sucesos. Esta escucha, por tanto, conlleva la comprensión dinámica de la enunciación hecha por quien narra un texto. Por supuesto, podría argüirse que algo similar ocurre mediante la aplicación de trabajos como los de Jean Poillon (1970), Mike Baal (1985), Gérard Genette (1989) o Roland Barthes (2009), por mencionar algunos, además, además de toda la labor descriptiva derivada de estudios narratológicos recientes.

En estos, los narradores son descritos, básicamente, por su implicación, cercana o distante, con la acción narrada, el enfoque desde el que describen los hechos o qué tanto conocen lo que pasó (está pasando o pasará), por supuesto, el tiempo desde el cual cuentan los acontecimientos y, en fin, si son protagonistas de los mismos o si, según el nivel que ocupan en relación con los hechos, están dentro o fuera de ellos.

En todo caso, cuando nos topamos con que era posible hacer la descripción o, mejor, la lectura comprensiva de la obra literaria, en nuestro caso, *El Aleph* de Jorge Luis Borges, desde la caracterización de su voz narrativa a partir de las variaciones tonales que un análisis matricial configuró, nos arriesgamos a proponerla como escenario de lectura y, además, como lugar multiplicado donde el lector, también, ocupa un lugar en la dinámica de lo múltiple.

Las nombramos como “series de sentido” del narrador, pues encapsulan en sí tonos diversos que, aunque pertenecen a un solo narrador, proyectan matices de lo que significa para este narrador contar el evento: cuando Borges narra a Beatriz Viterbo, a quien ama y añora, usa un registro enunciativo distante del que, en cambio, expira cuando habla de Carlos Argentino Danieri a quien, según los modos enunciativos, odia. Sucede igual cuando descubre el *Aleph* y se “descoloca” o cuando reniega del tiempo y se tiñe con el matiz nostálgico de un hombre entrado en años.

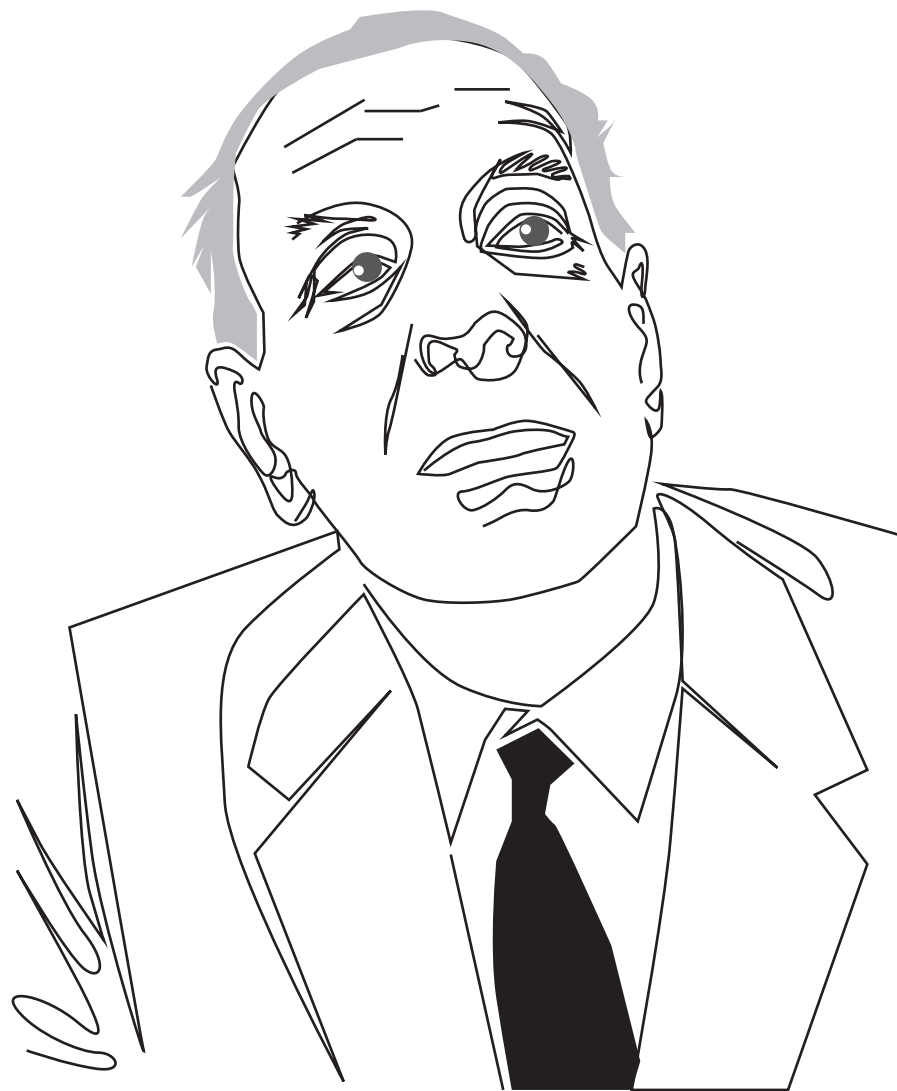
La separación la hicimos porque el diseño de la matriz de análisis propició esta interrupción de la univocidad del narrador. Así, cruzamos a los diferentes Borges con las categorías de análisis que habíamos presupuestado al inicio: la multiplicidad se dio gracias a la búsqueda de espejos, reflejos, contenedores y preguntas por lo aparente y lo esencial que, en últimas, desplegamos en un segundo nivel de análisis bajo el nombre de reflejos psíquicos, por un lado, y la multiplicidad, por el otro. En el primer caso, describimos cómo es necesario para la disrupción de la voz narrativa, que existan superficies reflectantes que contengan a esos reflejos bifurcados de los diversos Borges descritos en principio. Es decir, para que la variación tonal aparezca, requiere detonantes que la hagan emerger: por esto, nos centramos en los personajes de Beatriz y Carlos como contenedores de esos reflejos distorsionados y psíquicos, que obligaron al narrador a sus propias rupturas, a los cambios de registro, en efecto, a sus variaciones tonales.

Estas variaciones nos hicieron detenernos en posibles explicaciones del suceso. Elegimos darlas desde una visión rizomática: por un lado, una voz narrativa se afínca en un territorio (la acción), pero, en el ir y venir de la trama, se desterritorializa, como si mutara los signos que la sostienen y le dan forma para salirse de sí, y regresar a sí misma, es

decir, reterritorializarse y volver a mutar a un nuevo territorio de sentidos (eslabones semióticos, digamos) demarcados por los personajes con quienes esta voz entra en relación directa. Notamos, en este sentido, que para que existiera este proceso de ir y volver en el tono del narrador, era preciso reconocer que el tallo del rizoma, su centro, su individualidad, actúan como aglutinadores de la multiplicación de voces y contenedores. De lo contrario, podríamos, simplemente, argüir que cualquier variación es válida o que los planos de la realidad narrativa se duplican o multiplican por arbitrariedades, caprichos o efectos y que no hay codependencia entre quien narra con los personajes, la acción y el lector.

A este último le conferimos un rol actancial, para decirlo más estructuralmente, en tanto yo-ficción: un yo que lee mutando, a su vez, con las lecturas, es decir, tengo que ser otro yo-lector cada vez que leo una obra diferente. Lo hemos propuesto para que haya una intencionalidad en quien manipula un caleidoscopio: si bien juega, juega atendiendo al resultado de las combinatorias del juguete. Juega poniendo su presencia en el juego, imprimiendo intenciones, juega con propósito.

En nuestro caso, el propósito tiene que ver con la creación literaria que sigue a este análisis en la que nos proponemos traslapar, desde una voz narrativa protagonista, las variaciones que darán lugar a sus propios cambios de tono. Reconocer contenedores de su reflejo psíquico y propiciar un universo literario en el que todos los hombres sean al mismo hombre y todas las ciudades sean la misma ciudad: los escenarios urbanos van a sobreponerse unos a otros, los personajes se interceptarán aleatoriamente entre espacios idénticos de ciudades distintas y, en general, aspiramos a configurar un territorio múltiple, literalmente, múltiple, a modo de puesta en escena de este análisis.



## **Ligereza**

Quisimos proponer la aplicación de los principios del caleidoscopio, en el sentido de “ponerlo a prueba” en el texto de otro autor. Elegimos el cuento La noche boca arriba de Julio Cortázar (2014), en él rastreamos este juego narrativo que aportó dos voces de Cortázar que se entrelazaron. El cuento de Cortázar, como él mismo lo contara años después en las clases de literatura dictadas en Berkeley, California, nació debido a un accidente sufrido por el autor en París. Se trató de un “accidente muy tonto del que estoy muy orgulloso”, confesaba en 1980 y que, por fortuna, luego sería transcrito en el libro Clases de literatura. Debido a ese accidente, relata, pasó unos días embriagado de morfina en los que no pudo reconocer la realidad: factor creativo para el escritor.

Dicha experiencia la utilizaría después para escribir un cuento en donde ningún personaje tiene nombre, no se establecen nunca sus identidades y al igual que él, no estarán seguros de qué es real y qué sueño o alucinación comienza cuando un hombre sale a dar un paseo en motocicleta por París y termina estrellándose al evitar atropellar a una persona. Será llevado a un hospital donde un sueño, lleno de extrañezas provocadas por los olores,

"Huele a guerra", exclama, hará emerger una segunda voz narrativa, un hombre “moteca”<sup>24</sup> que huye, a su vez, de una guerra. Mientras que uno pelea por su vida en el hospital, el otro lucha por la suya en la selva. Aquí, pudimos rastrear una pista caleidoscópica dada por la voz bifurcada del narrador en la que si bien se notan los cambios tonales, se conjuntarán en una única realidad (de lo múltiple a lo individual).

Determinar la fragmentación de los narradores, es decir, caracterizarlos, revertirlos a una matriz de análisis y categorizarlos según los rasgos tonales que exhiben, nos permitió analizar y verificar en la obra, la plausibilidad de que los conceptos del reflejo psíquico y la multiplicidad emergieran en relación con los acontecimientos hallados. Vemos, acá también, a las voces fragmentadas de Cortázar (como las descritas en Borges) desterritorializarse, es decir, alejarse de sí, desplazarse y reterritorializarse, otra vez, al volver de esos “afuera” a alguno de los territorios demarcados en el acontecimiento para transgredir su propia imagen y mutar en el lector.

El primer narrador que describiremos lo hemos llamado **Cortázar moteca**: se trata de un nativo prófugo, un extrtaño para él mismo que se va descubriendo a medida

que pasa el tiempo en la narración, es un guerrero y está dispuesto a pelear, aunque, más que luchar, su objetivo es sobrevivir. Desconoce quién es, pero se intuye, es instintivo y ágil en la adaptación. En cambio, la voz narrativa de su contraparte, **Cortázar motociclista**, es un explorador, un aventurero que va en búsqueda del mundo, delira sin poder recordar siquiera quién es ni qué ha pasado:

A mitad del largo **zaguán del hotel** pensó que debía ser tarde y se apuró a salir a **la calle** y **sacar la motocicleta** del rincón donde el **portero** de al lado le permitía guardarla. En la **joyería** de la esquina vio que eran las nueve menos diez; llegaría con tiempo sobrado adonde iba. El sol se filtraba entre los **altos edificios del centro**, y él -porque para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre- montó en la máquina **saboreando el paseo**. **La moto ronroneaba** entre sus piernas, y un **viento fresco le chicoteaba los pantalones**. (Cortázar, 2014, pág. 523).

---

<sup>24</sup>El nombre es inventado por Cortázar debido a la moto, como también lo confiesa en sus Clases de Literatura (2014).

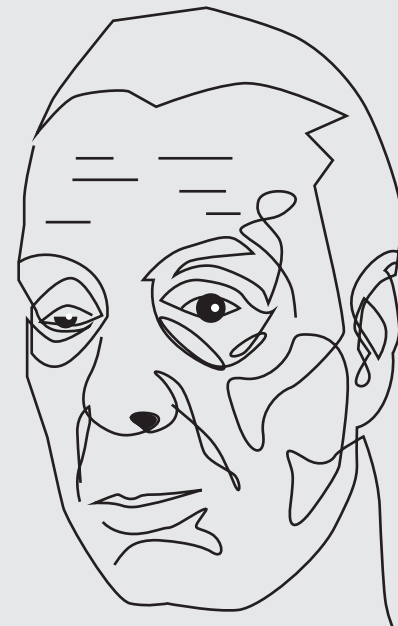
Aquí es importante leer el marcaje del espacio que lo rodea al nombrar lugares como el zaguán del hotel, la joyería, los edificios; oficios como portero; acciones y elementos como la calle, sacar la motocicleta y expresiones como “saboreando el paseo”, “la moto ronroneaba y el viento fresco le chicoteaba los pantalones”, nos hablan de un tipo de percepción relativa a una persona familiarizada con el entorno, nativa de ese nicho, un hombre de su época que conoce los lugares, los objetos e instrumentos, el lenguaje y sus coloquialismos; es, innegablemente, un hombre expuesto a estos estímulos pues los tiene naturalizados.

En este sentido, se describen percepciones muy diferentes a los de Cortázar Moteca: “[...] **“Huele a guerra”**, pensó, **tocando instintivamente el puñal de piedra** atravesado en su **ceñidor de lana tejida**. Un sonido inesperado lo hizo agacharse y quedar inmóvil, temblando. [...]” (pág. 525). Aquí, en cambio, hay elementos muy distantes: el olor de la guerra es, para este hombre de la selva, un llamado a luchar por sobrevivir puesto que, en esa instintiva relación con la realidad, el acto de no huir sino buscar el puñal es el indicio de que él conoce la guerra, ha sido instruido sobre ella, sabe qué hacer y cómo actuar en esa

situación; finalmente, su ceñidor de lana tejida y el puñal de piedra nos dan un contexto temporal en el que él vive una época pasada, su presente es parte de nuestra historia. Sin embargo, ambos se entrelazan en la transposición de la realidad:

Y cada vez que se abrían era la noche y la luna mientras lo subían por la escalinata, ahora con la cabeza colgando hacia abajo, y en lo alto estaban las hogueras, las rojas columnas de rojo perfumado, y de golpe vio la piedra roja, brillante de sangre que chorreaba, y el vaivén de los pies del sacrificado, que arrastraban para tirarlo rodando por las escalinatas del norte. **Con una última esperanza apretó los párpados, gimiendo por despertar. Durante un segundo creyó que lo lograría, porque estaba otra vez inmóvil en la cama, a salvo del balanceo cabeza abajo. Pero olía a muerte [...]** (pág. 528).

Vemos acá cómo los reflejos psíquicos son físicos, lugares que contienen sus narradores: la selva al moteca; la urbe al motociclista; la multiplicidad, el rizoma, se establecen en la voz narrativa bifurcada que, más adelante, el lector encontrará unidas en un centro, una individualidad de la que partió la historia pues el uno es el delirio del otro. Una sola voz que se desterritorializa en variaciones de sí misma y vuelve a reterritorializarse al unísono cuando descubrimos que ambos personajes narrados son uno.



## Referencias

Bachelard, G. (2006). *El aire y los sueños*. Calz de San Lorenzo: Fondo de cultura económica.

Bal, M. (1985). *Teoría de la Narrativa*. Madrid: Cátedra.

Barthes, R. (2009). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

Blanchot, M. (2008). *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros.

Borges, J. L. (2015). *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Random House.

Cortazar, J. (2014). *Cuentos completos vol I*. Madrid: Santillana.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Eliade, M. (2001). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repeticiones*. Buenos Aires: Emecé.

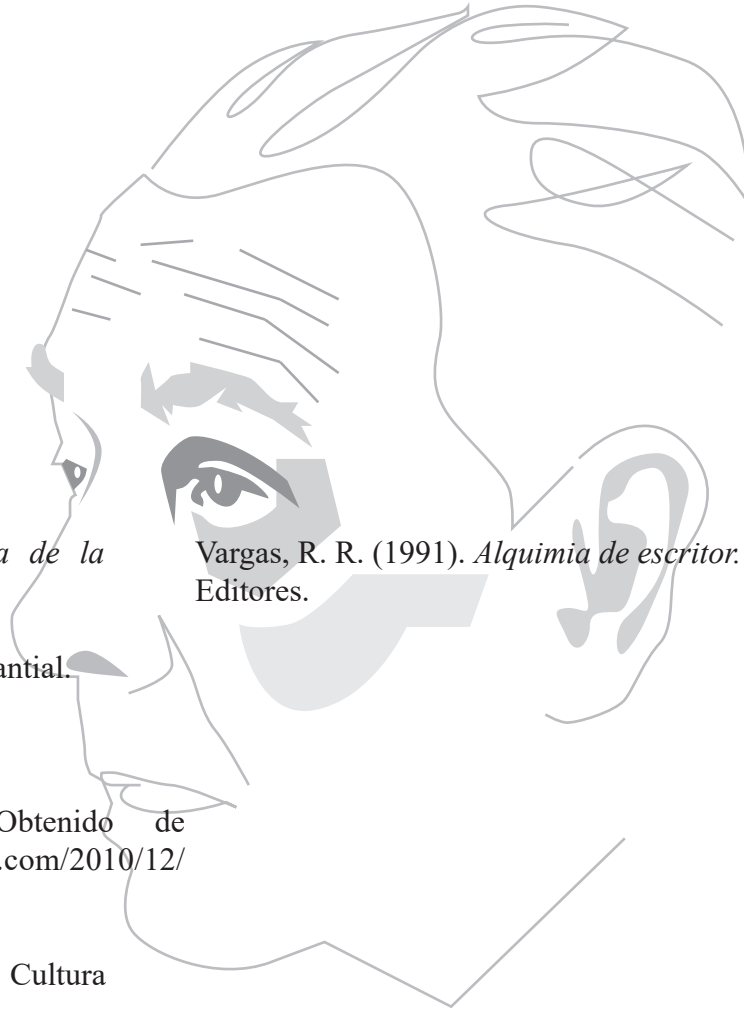
Foucault, M. (1984). Los Espacios Otros. *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5, octubre de 1984, pp. 5, págs. 44-49. Túnez: s.d.

Fundación Gustavo Bueno. (Enero de 1996). *filosofía.org*. Obtenido de Filosofía en español: <http://www.filosofia.org/enc/ros/re12.htm>

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. (C. Fernández Prieto, Trad.) Madrid: Taurus, Altea, Alfaguara.

Jarraud Mielbeau, A., Jarraud Ramón, S., Jarraud Ramón, F., & Jarraud Ramón, H. (2014). *María Moliner, Diccionario de uso del español edición abreviada*. Madrid: Gredos.

Jean Paul Sartre, R. G. (2012). *Materialismo filosófico y realismo artístico*. Buenos Aires: Ediciones Godot.



Millán, R. V. (2016). *El caleidoscopio en la enseñanza de la geometría*. Unión, 207-219.

Vargas, R. R. (1991). *Alquimia de escritor*. Bogotá: Intermedio Editores.

Nancy, J. L. (2013). *La ciudad a lo lejos*. Buenos Aires: Manantial.

Pouillon, J. (1970). *Tiempo y Novela*. Buenos Aires: Paidós.

Reberendo, F. (12 de 2010). *deleuzefilosofia*. Obtenido de deleuzefilosofia: <http://deleuzefilosofia.blogspot.com/2010/12/desterritorializacion.html>

Ricoeur, P. (2002). *Del texto a la acción*. México: Fondo de Cultura Económica de México.

Santarcangeli, P. (2002). *El libro de los laberintos*. Madrid: Siruela.

Schopenhauer, A. (2018). *Parábolas y aforismos*. Madrid: Alianza.



## La estética de la enfermedad en Horacio Quiroga

*Autor: Walther Oswaldo Espinal Galeano*

*Resulta en verdad extraño que la enfermedad no haya ocupado un lugar con el amor, la batalla y los celos entre los principales temas literarios.  
Virginia Woolf*

El presente análisis empieza describiendo síntomas representativos de la enfermedad que se articulan en una estética (sentimiento de vulnerabilidad, melancolía, delirium tremens e inminencia de la muerte). Estos síntomas o señales que se desprenden del cuerpo físico, constituyen, a su vez, el teatro de los símbolos donde ha de tener lugar un drama majestuoso: se pondrá en juego el futuro del enfermo. En esta estética de la enfermedad, intervienen, como veremos, predisposiciones genéticas y elementos vinculados con el ambiente natural y sociocultural.

Por consiguiente, emergen tres aspectos que esta estética contempla: un ámbito individual, un espacio colectivo y un entorno ambiental. Estos tres aspectos, además, son compatibles con las tres categorías que se analizan en el siguiente texto argumentativo: sentimiento de vulnerabilidad, civilización versus barbarie e inminencia de la muerte.

Estos temas se vinculan a circunstancias de orden biológico a la vez que antropológico, en este sentido, la cultura se puede definir como el resultado de la exteriorización de la memoria individual, solidificada en lo colectivo. De la misma manera que el sistema receptor-humano tiene por origen el cuerpo. Su aparato fisiológico está dotado de sentidos: el tacto, el olfato, la audición, el gusto y la visión, que configuran el mundo perceptual, sus sensaciones, que son, además, el punto de partida de sus interpretaciones: la realidad se configura como corpo-realidad en la medida que se relaciona con los demás individuos en un medio específico. En palabras de Leroi Gourhan:

La función particularizante de la estética se inserta en una base de prácticas maquinales, ligadas en su profundidad a la vez con el aparato fisiológico y con el aparato social. Una parte importante de la estética se relaciona con la humanización de comportamientos comunes al hombre y a los animales; tales como el sentido de la comodidad o de incomodidad, el condicionamiento visual, auditivo, olfativo, y a la intelectualización, a través de los símbolos y de los hechos biológicos de cohesión con el medio natural y social (Leroi-Gourhan, 1971, p. 267).

Estas estéticas expandidas contemplan tres aspectos: lo subjetivo, lo colectivo y el medio natural en que los individuos participan de una etapa de intercambio, interacción e integración. Respecto a las ideas de intercambio, interacción e integración, en la propuesta analítica, *La estética de la enfermedad en Horacio Quiroga*, cada texto crítico se acompaña de un texto creativo, es decir, las categorías *estética de la enfermedad*, *sentimiento de vulnerabilidad*, *civilización versus barbarie e inminencia de la muerte*, constituyen un tópico y dan pie a la construcción de un correlato que ha de girar en torno a la enfermedad de la lepra o elefantiasis, enfermedad cuyo epicentro tuvo lugar en los municipios de Caño de Loro, Agua de Dios y Contratación.



**Montevideo, 12 de diciembre de 1935**

Querida Alfonsina Storni,

Hace dos años que vivo en Uruguay y extraño la selva de Misiones poderosamente. Nuestro desplazamiento familiar a la urbe, se debe, en gran medida, a que Ana María, mi esposa, nunca encontró la gracia de vivir en el campo. Cuando doblaba las esteras de las camas y se topaba con una serpiente cascabel vibrando, se le activaban los ataques de histeria y pánico que perduraban por semanas.

Alfonsina, por qué no he vuelto a recibir noticias tuyas. Soy consciente que mi último libro *Más Allá* no obtuvo la recepción que yo esperaba en Buenos Aires. Pero yo sé, que detrás de esto, está el hombre de la esquina rosada, el discípulo de Spinoza que desdeña el fútbol. El muchachito anglosajón, con el que me informan, te pavoneas de vanguardista. Alfonsina, me dedicas un poema donde dices “morir como tú, Horacio, en tus cabales”, quién diablos te reveló que padezco un cáncer gástrico, y, por qué, quieres inmortalizarme como un enfermo.

Quiero recordarte, las noches que tú y yo vivimos en el Paraná. Allí admirabas mis gruesas manos que rodeaban y apretaban tu trasero. Cómo puede suceder que me abandonas por un argentino que en vacaciones por España mientras cataba vino escribió poemas ultraístas y después odia con saña los espejos. Nunca estuve de acuerdo, Alfonsina, con tu decisión de ser madre soltera y no develar la estirpe de tu hijo, con el que, estoy convencido, tengo algo que ver.

Mis dos matrimonios fueron tormentosos, por lo que no entiendo, por qué no me ayudaste a volverlos trizas. Para qué tanta prudencia y alejamiento, si ya estoy enterado de tu cáncer de seno. Querida niña

de Mar del Plata, no toleraré el dolor que trae la enfermedad. He pensado en una salida transgresora a esta situación. Pienso en los personajes de *La gallina degollada* y *El perro rabioso* y arranco por la escopeta que termina empapada por mis lágrimas. Tú me ayudarás a morir dignamente.

Alfonsina, por quinta vez te digo, consigue un frasco de cianuro, por medio de tu noviecito, entiendo que se llama José Luis o Jorge Lucho. Él conoce boticarios que pueden venderle el veneno, pero no le digas que es para mí. Yo conozco el odio que me tiene. Dice que soy la imitación de Rudyard Kipling y Edgar Allan Poe. Te pregunto, amada mía, es verdad que todavía es casto a sus 35 años. La invitación a beber ajeno se extiende hasta vosotros.

Espero tu respuesta. Tuyo siempre,

Horacio Silvestre Quiroga Forteza

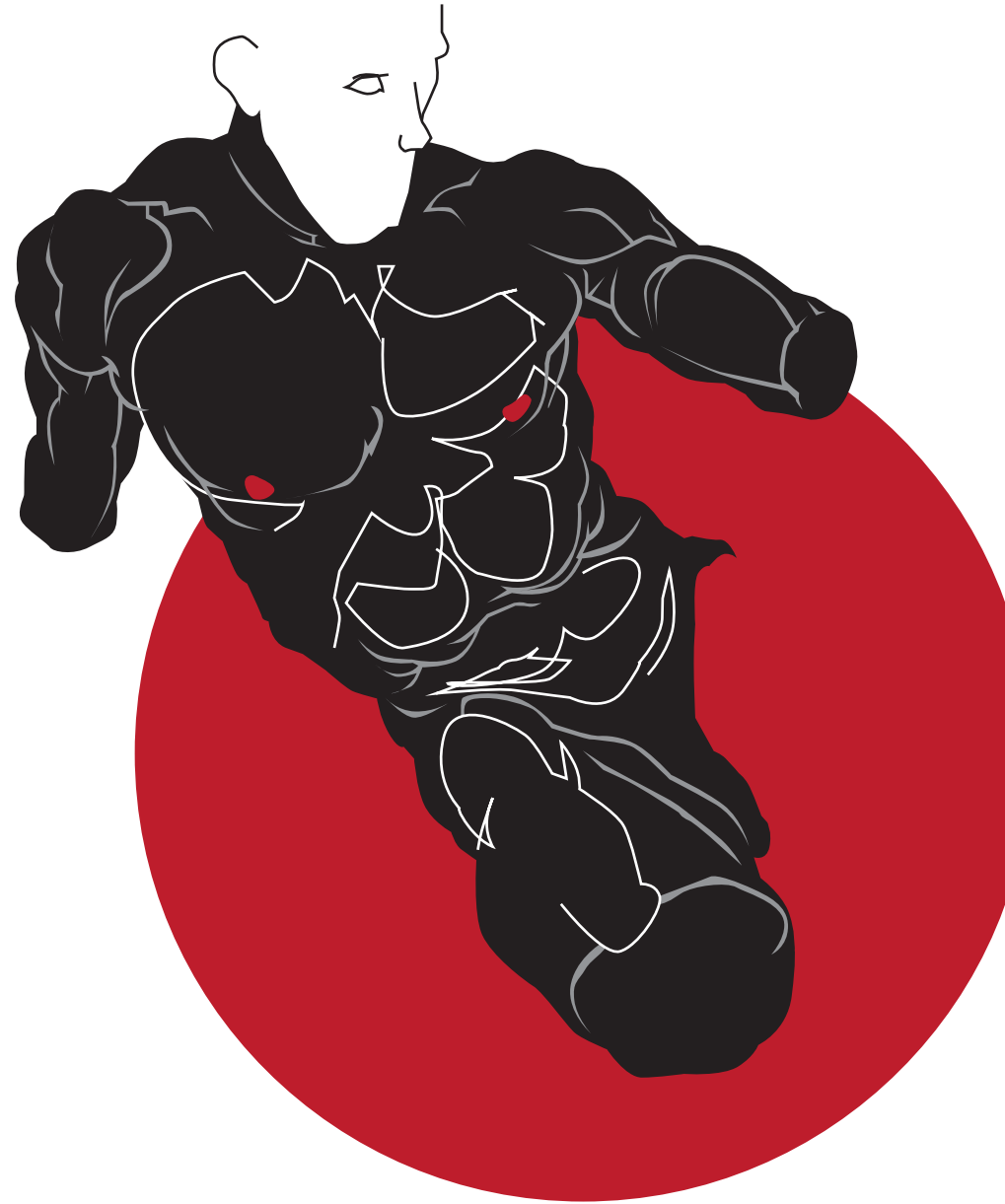
\*\*\*



La estética expandida se enfocará, entonces, en un conjunto de reflexiones en torno a los procesos de sensibilidad con los que un sujeto se enfrenta al mundo exterior. La dimensión social del hombre le permite acceder a una memoria colectiva, a través de unos medios audiovisuales privilegiados culturalmente, a pesar de que los demás sentidos también son necesarios en sus prácticas sociales o cotidianas. El intercambio es un proceso imprescindible para la estética ya que el sujeto sensible recibe información de su medio, luego desarrolla estos estímulos y finalmente actúa. Para la escritura de los *correlatos* se sigue precisamente la idea de intercambio. Por lo tanto, se conciben una serie de epístolas escritas por el autor de la tesis, donde imagina, por unos instantes, que es Horacio Quiroga. Y a partir de unas fotografías que integran la investigación de Diana Obregón Torres, *Batallas contra la lepra: Estado, Medicina y Ciencia en Colombia*, se levantan una serie de crónicas que recogen el drama que representaba tener lepra en Colombia. En palabras de Katya Mandoki:

Los intercambios son procesos en los cuales un sujeto se pone en relación con otros sujetos y su medio ambiente a través de una gran variedad de recursos. Aun el metabolismo, como condición básica de la supervivencia para cualquier ser vivo, es un proceso del intercambio entre la criatura y el ambiente, y en cada interacción estará siempre en juego un intercambio de algo, sean palabras o dinero, materia o energía, poder o flujos, cuerpos o artefactos, emociones o ideas (Mandoki, 2006, p. 23).

En cuanto a la delimitación de esta investigación, se elaborará una interpretación vinculada a cinco cuentos de Horacio Quiroga: *La tortuga gigante*, *La miel silvestre*, *Los destiladores de naranjas*, *El hombre muerto* y *El desierto*. Y de allí se desprenderán tres categorías analíticas: sentimiento de vulnerabilidad, civilización versus barbarie e inminencia de la muerte.



*Mar del Plata, 29 de mayo de 1936*

*Querido Horacio Quiroga,*

*Acabas de enterarte que padezco un cáncer de seno y no logro establecer quién pudo decirte. Sin embargo, voy a recrear cómo contraí dicha enfermedad. Transcurría una mañana calurosa y en las playas de Marbella, el rugido del mar, parecía, que pronunciaba mi nombre. Recuerdas esa vez, después de singar; cuando fumabas, que esclarecí su significado: “Alfonsina: dispuesta a todo”, acuñado por mi padre porque nací en altamar camino a la ciudad de Lugano.*

*Decidí entonces ingresar al mar y, de inmediato, con las palmas de las manos, descubrí la electricidad que el agua transportaba. De repente, una ola altísima me cubrió y descargó toda su fuerza contra mi pecho. El golpe, similar a un latigazo, hizo que perdiera el conocimiento.*

*Cuando desperté, me contaron que fui rescatada por un salvavidas y que mi cuerpo alcanzó a hundirse por unos minutos. De ahí en adelante, el dolor intenso en mis senos lo atribuyo a una masa que palpé después del naufragio y que hasta ese momento nunca se había visibilizado. Recuerdo con nostalgia cuando me llamabas Calipso.*

*Me comparabas con la hechicera porque no eras capaz de desprenderte de mi lecho y de mis piernas. De mis pechos sudorosos que besabas locamente, que acaban de pasar por una mastectomía, donde me han acuchillado como a una res. Y estoy segura que estas cicatrices que han quedado demarcan tu distancia.*

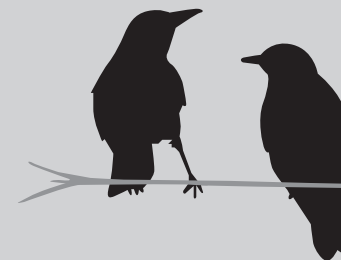
*Me he vuelto adicta, Quiroga, al Peróxido de Hidrógeno. Esto no es otra cosa que agua oxigenada. Y si no tengo a la mano el antiséptico*

*empiezo a delirar; la paranoia me desestabiliza. No puedo darle siquiera un beso a mi hijo, porque advierto en seguida las fosforescentes bacterias en su rostro, las paredes, el piso, el almohadón. Apenas he asistido a una sesión de rayos X y perdí toda la fuerza. Una náusea permanente me impide escribir y la caída de mechones de pelo mantiene mi ánimo perturbado. Incluso he estado imitando esa obsesión tuya de portar armas de fuego. De madrugada, insomne, trastornada, contemplo el revolver smith wesson y maquinó los finales posibles para esta comedia.*

*Respecto a la escena de celos, lo último que voy a tratar contigo en esta misiva, aclaro dos cosas: tú eres el inventor de la teoría sin compromisos, solventada durante la noche que nos amamos en Misiones. Y, segundo, demuestra mayor sutileza con el profesor de Literatura Inglesa, Presidente de la Academia Argentina de Letras. Sin pechos como una Amazona, al director de la Biblioteca Nacional, de cuello largo y grueso, he aprendido a quererlo. A cambio del cianuro, Horacio Quiroga, brindemos los tres con vino. También tuya,*

*Alfonsina Storni*

\*\*\*





Sobre la descripción de síntomas y la falsa esperanza que surgen de la enfermedad y su posibilidad de cura, primeras dos categorías, éstas siguen la misma dirección de la vida del escritor uruguayo que fue golpeado por una serie de eventos donde la salud propia o de sus familiares es vulnerada. En la tercera categoría, se reflexiona sobre los modos de relación entre los animales y los hombres en la selva de Misiones y la manera en que los hombres y los animales sufren una especie de trastorno de personalidad, un intercambio de roles que desdibujan los límites entre los conceptos de natura y cultura, instinto y razón, signos y símbolos. Los hombres se comportan con agresividad y los animales se tornan extrañamente solidarios. Finalmente, sobre la muerte, que consiste en “la expresión de una dimensión en la que el hombre actúa y a la que está de alguna manera consagrado” (Jitrick, 1959, pág. 113), asevera Noé Jitrik, constituye el escenario en Quiroga donde han de resolverse los conflictos de los personajes. De esta categoría de análisis, *la inminencia de la muerte*, se desprenderá, a su vez, un subtema: la spectralidad.

En Georges Vigarello se menciona una dimensión simbólica de la enfermedad y este hecho antropológico es crucial en la configuración de la cultura. De allí que la capacidad de simbolizar sea una propiedad exclusivamente humana y defina las fronteras entre el mundo animal y el universo humano. La enfermedad se articula en una estética, porque, a pesar de que el siglo XX y su medicalización pretendieron hacerla desaparecer, la enfermedad sigue extendiéndose en tiempos reales configurando etapas de la historia individual como la crisis o la convalecencia. La enfermedad, como piedra angular de la estética de Horacio Quiroga, “no es sino una vicisitud de la salud o un elemento constitutivo de ésta” (Corbin, 2005, pág. 32). Pese al esfuerzo de la higiene moderna por estructurar una serie de dispositivos que garanticen el buen funcionamiento del organismo, la enfermedad conserva aquella dimensión de probabilidad donde toda persona sana es un enfermo que se ignora.



**Misiones, 4 de noviembre de 1916**

Recordado Federico Ferrando,

Tuve la mala fortuna de encontrar a mi padrastró, Mario Barcos, en su habitación con el Winchester en su boca. Inmediatamente él notó mi presencia, apretó el gatillo y se voló la tapa de los sesos. El estampido, su desmadejamiento y el manchón de sangre en la pared, fueron cosas que me hicieron desvariar durante varias semanas. Después de recuperarme de su suicidio, parte de la herencia, por recomendación médica, la invertí en un viaje a París.

De este viaje a la Ciudad Luz, conservo todavía la barba. Era tan fría el agua durante el invierno, que intenté allí, en París, afeitarme y desde entonces me cohibo para volver a hacerlo. No obtuve en este viaje más que deudas, piojos y varias peleas en cafetines, discutiendo con poetas simbolistas y xenofóbicos. Dicho viaje a París representó la elaboración del duelo por la muerte de mi padre.

Y estaba convencido que por haber caminado y respirado el aire de La Avenida de los Campos Eliseos, mis pulmones desde entonces trabajarían como fuelles para escribir literatura. Mi tierra latinoamericana me llamaba a gritos y en marzo de 1902 arribé a Montevideo con el inmenso anhelo de abrazarte querido Federico Ferrando. Pensaba, además, dialogar con los camaradas de la pandilla literaria El Consistorio del Gay Saber y fumar haschich argentino.

El encuentro fue emotivo y me sorprendió que estuvieras acompañado por tu hermano Héctor Ferrando. De inmediato pude adivinar que una preocupación te asaltaba. Tu hermano Héctor, pintó el panorama de la crítica literaria uruguaya, vinculada a los círculos del poder político, desfavorable para nuestra generación. Incluso habló de una reseña de Washington Bermúdez que consideraba mi libro *Los arrecifes de coral*, “una prueba acabada de las tendencias neuróticas del norte de Europa”.

Pero relacionarte, poeta Federico Ferrando, con el robo perpetrado a la Joyería Carrara, era exponer a la cárcel a todos los integrantes del Consistorio. Me puse al tanto de la situación y descubrí que toda la artimaña era provocada por la pluma de Germán Papini quien, en una de sus columnas, “siluetas de literatos”, deliró con la persecución policial que se llevó a cabo a los mangantes de la joyería. Este artero periodista creó un embrollo tal cuando deliberadamente aludió a tu nombre para referirse a uno de los malhechores.

Fue entonces que el diablo tocó mi mano y sugerí que retaras a Germán Papini a un duelo público, al estilo vaquero. Idea que celebraste y no tarde en dar a conocer a la opinión pública en una columna que escribí a favor tuyo, *El duelo a pistolas*.

Ese fatídico 5 de marzo de 1902 concretamos una cita en casa de tus padres para entregarte la pistola 12 mm que compré en Francia. Esperábamos en tu habitación el café que Héctor preparaba cuando recibiste de mis manos el arma. El brillo del acero te embrujó y dijiste diabólicamente ¿cómo se dispara? Como eras curioso reparaste el artefacto con minuciosidad. Y le encontraste una falla. El resorte de la pistola estaba imposible de mover por lo que me devolviste disgustado el revolver añadiendo que ese fierro estaba malo y que no funciona.

Con la fuerza exagerada de mis manos me aferré al resorte de seguro de la pistola logrando correrlo y ocasionando una detonación que se instaló en el cuello de mi amigo. El café se transformó en tragedia e impulsado por el llanto y los gritos no tuve otra opción que entregarme a las autoridades.

Esta carta, por lo tanto, no tiene otro objetivo que pedir perdón.

Atentamente,

Horacio Silvestre Quiroga Forteza

\*\*\*

La sensibilidad es una condición para la vida, un tema central de la estética y un fenómeno individual y social de estudio, sin embargo, se hace notorio que se han privilegiado ciertos estados de la sensibilidad humana encaminados a la salud, el bienestar, la higiene, todos en un marco delimitado por criterios morales. En esta tesis, en particular, se pretende plantear la estética de la enfermedad según el punto de vista que, sobre este tema, desarrolla Georges Vigarello, en su libro *Lo sano y lo malsano*: “las enfermedades siguen teniendo diversos orígenes entrecruzados: desde el accidente orgánico al decreto divino, desde el debilitamiento del cuerpo a la brujería humana. El mundo sigue estando habitado por fuerzas amalgamadas, plurales” (Vigarello, 2006, pág. 26).



## Sentimiento de vulnerabilidad

*La mayoría de las personas está en situación de enfermedad, debido al estado alterado de bienestar que el continuo crecimiento poblacional y la falta de posibilidades genera. Organización Mundial de la Salud*

La palabra enfermo, etimológicamente, está compuesta por el prefijo *in* y el adjetivo *firmus* y significa “el que no está firme”. A esta falta de firmeza, de carácter físico o mental, más adelante, se le conocerá como padecimiento. Y, posteriormente, el conjunto de padecimientos, constituye aquel *huésped indeseable*, que se denomina enfermedad.

En esta expresión, *huésped indeseable*, ya se anuncia un sentido metafórico en tanto que el *huésped* hace referencia a alguien o algo externo que, por decirlo de algún modo, ha tomado posesión o se ha instalado dentro del cuerpo del enfermo. Así mismo, se sobreentiende que el cuerpo es un frágil contenedor expuesto y que la enfermedad es un invasor o un agente extraño e indeseable.

Históricamente, la enfermedad se ha analizado bajo dos ópticas: la primera, de orden mitológico, en la que operan una serie de relatos o creencias que vinculan la salud con la gracia divina y la enfermedad como una manifestación de lo demoniaco. En este sentido la enfermedad es producto de un castigo divino, una especie de condición que impide, altera o deteriora un orden natural determinado por la salud y la belleza. Este tipo de enfermedad, que aparece como escarmiento o castigo sobrenatural evidencia un marcado contenido simbólico.



**Buenos Aires, 26 de noviembre de 1936**

*Hermanos Prudencio Quiroga y Pastora Quiroga,*

*Todavía quedaba algún dinero de la herencia de nuestro padrastro y los tres decidimos comprar una plantación de algodón. Cada uno invirtió su respectiva parte y accedimos a los terrenos que el gobierno para la época ofertaba en El Chaco. Por aquellos años trabajaba en Buenos Aires de profesor de Castellano en el Colegio Británico. Saturado de parceladores, exámenes, hojas de vida y boletines de calificaciones, apenas me alcanzaba el tiempo para recordar que tanto padre como amigo acababan de morir por la manipulación de armas de fuego.*

*Supongo que atraídos por la selva, hermanos queridos, asumieron con liderazgo el reto de sacar adelante la hacienda. Pero encontraron una jungla sin colonizar donde la falta de agua potable dejaba en jaque la vida humana. La casa construida con nuestras manos requería de un labriego permanente. Por lo tanto, ante dicha necesidad, tramité ante el Colegio Británico una licencia no remunerada para adelantar reformas en el latifundio. Ambos fueron testigos de las faenas de rozado de montes a las que me consagré. Madrugaba, con machete colgando del cinto, e iniciaba el jornal antes que saliera el sol. Posteriormente, regresaba de nuevo con la oscuridad de la luna.*

*Aprovechando que Prudencio cursaba estudios de zootecnia en Montevideo, decidimos aventurarnos en la cría y reproducción de cerdos. Y una vez instalado el corral se trajo una buena cantidad de puercos. Emocionado, Prudencio me reveló que los lechones eran resultado de un tratamiento con semen de gorrino importado de Bélgica y Suiza. Los puercos, rozagantes y chonchos, comían como endemoniados. Aquí surgió el primer dilema ¿seguir alimentando los tocinos con cuidado o con desperdicios? Aproximadamente, cada animal devoraba seis kilos de cuidado de levante durante el día. Multiplicando dicha cantidad de cuidado por veinte puercos, el gasto en alimentación de animales aumentaba.*

*Arrancamos entonces la cría de los cuinos con desperdicios. Y los animales seguían comiendo desproporcionadamente. Pero empezó a evidenciarse que con la aguamasa los marranos reaccionaban con agresividad. Prudencio se hizo cargo de la situación y presagió lo que posteriormente sería el declive de la granja: a falta de agua potable los cerdos desencadenarían una epidemia. El agua era esencial no sólo para el aseo de la porqueriza sino para la salud de los animales. Los lechones comenzaron a enfermarse. Y el corral se convirtió en una inmundicia con pilas de excremento por todas partes, deshechos que fueron trayendo la plaga. Nuestra servicial hermana Pastora, fue la única persona que aceptó hacer el aseo del chiquero sin advertir que la poca agua que le suministrábamos propició que llevase a diario en las manos restos de mierda.*

*Tuve que regresar a Buenos Aires porque mi licencia de trabajo ya concluía. Pero a través de cartas que compartimos siempre estuve enterado de que, aparte de la hediondez, Pastora hacía unos asados exquisitos. Repentinamente, queridos hermanos, contrajeron una fiebre que alcanzaba los 30°. Y una serie de dolores de estómago impidió que estuvieran al frente de la porqueriza. El detrito los invadió hasta que ustedes mismos se deshidrataron debido a la diarrea.*

*Hoy la granja no tiene ni rastro de animales pero en cada rincón se conservan los sueños que los tres en noches de bohemia trazamos.*

*Extrañándolos mucho,*

*Horacio Silvestre Quiroga Forteza*

*\*\*\**

El Doctor Ruy Pérez Tamayo, en su libro *De la magia primitiva a la medicina moderna*, analiza esta enfermedad de carácter sobrenatural, resaltando que esta responde a fenómenos relacionados con la hechicería:

La medicina primitiva se basa en el postulado de que la enfermedad es un castigo divino, o la posesión del cuerpo del paciente por un espíritu maligno, o la pérdida del alma, o varias otras cosas más, que tienen todas un elemento común: se trata de fenómenos sobrenaturales (Pérez Tamayo, 2000, pág. 34).

Con el aporte de Hipócrates, considerar que la enfermedad no tiene un origen divino sino que responde a causas que se encuentran en la naturaleza como el clima, el aire, la dieta y las condiciones geográficas o de salubridad se fundamenta, la segunda manera de concebir la enfermedad, es decir, un asunto clínico en el que el médico acude a la observación para establecer síntomas y posteriormente dictaminar un tratamiento. En este caso, hay una racionalización de la enfermedad sin prescindir de los aspectos simbólicos. Sin embargo, esta consagración del *Método Hipocrático* como ciencia, no contribuyó a que la enfermedad perdiera su carácter de repugnancia. Durante la Edad Media, era propagada la creencia de que los enfermos eran “el reflejo de los que Dios aborrece”. Por esta razón, el enfermo fue visto como alguien peligroso que amenaza a la sociedad. Que debe ser llevado a un hospital, lugar en el que se aíslan las no conformidades físicas y mentales permitidas y avaladas:

Hasta tanto tratemos a una enfermedad dada como a un animal de rapiña, perverso e invencible, y no como a una mera enfermedad, la mayoría de enfermos de cáncer, efectivamente, se desmoralizarán al enterarse de qué padecen (Sontang, 2014, pág. 14).

En la literatura, el fenómeno aparece en Susan Sontang, en su libro *La enfermedad y sus metáforas*, quien rescata ese aspecto de la realidad fisiológica que atraviesan los enfermos, que no puede ser experimentada por los sanos y que constituye el establecimiento de otro lugar, un reino nocturno donde el paisaje ha sido pintado con metáforas:

La enfermedad es el lado nocturno de la vida, una ciudadanía más cara. A todos, al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos. Y aunque preferimos usar el pasaporte bueno, tarde o temprano cada uno de nosotros se ve obligado a identificarse, al menos por un tiempo, como ciudadano de aquel otro lugar (Sontang, 2014, pág. 12).

Otra interpretación de la enfermedad, desde la literatura, Virginia Wolff, la lleva a cabo en su texto *De la enfermedad* (1926). Su análisis es producto de la invitación que le hace T.S Eliot para escribir un artículo con motivo del lanzamiento de la revista *New Criterion*. En este texto Virginia Wolff describe el tremendo cambio espiritual que provoca la enfermedad en los seres humanos. La novelista inglesa propone que la enfermedad hace que el cuerpo deje de ser soldado del ejército de los erguidos. Y expone cómo el enfermo experimenta entonces un sentimiento de vulnerabilidad que no puede transferir. Ese huésped indeseable que lo habita, modifica una serie de procesos fisiológicos: frío y calor, bienestar y malestar, hambre y saciedad. Virginia Wolff elabora un diagnóstico que, en palabras de Alain Corbin, en *Historia del cuerpo*, busca que “el médico se esfuerce no sólo por enunciar un pronóstico para los próximos días, sino por predecir el futuro” (Corbin, 2005, pág. 38). Esta experiencia de la vida, la enfermedad, concluye Virginia Wolff, requiere de valor y razón para ser afrontada y, a pesar de ser intransferible, mueve al prójimo a la compasión o a la solidaridad:

### **Misiones, 26 de noviembre de 1919**

*Amada Ana María Cires,*

*Realicé estudios de normalista que no apliqué hasta que la precariedad económica me obligó a impartir cátedra. Mi proyecto familiar de la granja algodonera fracasaría. Y había que sobrevivir en Buenos Aires, por eso la oportunidad del Colegio Británico no dude en aceptarla. Me contrataron con nociones básicas de francés que adquirí en mi viaje a París. Fue entonces que como docente de lengua castellana conocí, una mañana de lluvia, muy temprano, a esa delgada joven rubia, de ojos vivaces y ademanes coquetos.*

*Inició el año escolar y fui notando que eras brillante y aguda para la literatura. Profundizabas los temas que proponía en clase y, después, en los descansos me invitabas a continuar con ellos. A tu edad ya habías leído buena parte de autores griegos: Homero, Eurípides, Safo, Aristófanes, Platón, Alceo.*

*Me enamoré. Y sobrepase el límite que está de por medio entre el profesor y su alumna. Mis ojos cambiaron. Ante mi veía a la mujer que con sus palabras y gestos me seducía. Varias noches estuve meditando sobre el hecho de confesar mi amor. Porque dudaba que tus padres aceptaran que su hijita de veinte años formalizara una relación con un pedagogo de 30. Íbamos al parque. Y en medio del helado leíamos a Nietzsche y a nuestro maestro Edgar Allan Poe. El aroma de tu cuello me encendía. Y jugábamos a pasarnos el helado con la boca. Y así empezamos a besarnos y desearnos.*

*Ya dictar una clase era una tortura. A un extremo del aula donde te sentabas, allí siempre dirigía mi atención. A veces, el resto de estudiantes levantaban la mano o me llamaban, no obstante, yo sólo*

*demostraba interés por la señorita Ana María. Además, chiquilla, fuiste perversa. Un día me dejaste notar que no te habías puesto ropa interior. Y no estaba equivocado cuando algo me prevenía con tus padres. De entrada, el día que me presenté en tu casa, criticaron mi barba. Te cuestionaron porque yo aparentaba ser tu abuelo. Y ni que hablar del perro que tenían por mascota, Atila, que orinó la bota de mi pantalón.*

*A escondidas de tus padres nos casamos en una notaría. Y el día que decidimos comunicar nuestra unión, tu madre se desmayó y tu padre me encuelló y me increpó diciéndome: ¿y dónde van a vivir? Socialicé a tus parientes nuestro proyecto de vivir en Misiones en un terreno que me regaló el maestro Leopoldo Lugones. De golpe tu padre me llamó esquizoide. Cómo era posible, vociferaba, que raptara a una jovencita de veinte años exponiéndola al peligro de la selva. El conflicto se solucionó aceptando que el matrimonio se mudara con los suegros a las ruinas jesuíticas.*

*Pero la fatalidad llegó a la casa con mi amiga escritora Alfonsina Storni. Sin avisar, nos hizo una visita. Y entre ustedes dos una columna se erigió impidiendo que congeniaran durante la estadía. Alfonsina quería hablar de literatura y beber otro poco, situación por la que la acompañé hasta la madrugada. Nunca fueron las cosas como las pintó tu padre, mentira que a la postre te movió a cometer un error. Mientras pasábamos la resaca, un torbellino de gritos, recorría toda la casa anunciando que te habías envenenado. Amada Ana María, bella paloma, por qué ingeriste Mercurio.*

*Desconsolado y extrañándote,*

*Horacio Silvestre Quiroga Forteza*  
\*\*\*



La enfermedad, leve o grave, nos cambia, a veces para peor, y entonces nos hace egoístas y enojadizos, pero a veces limpia nuestra mirada, y un poco nos convierte a todos en poetas, porque el poeta es la persona cuyo oficio es justamente ese: el de asombrarse continuamente de todo cuanto le rodea, como los niños y los locos. Y a veces nos hace también más clarividentes, y más humanos y comprensivos y piadosos con el prójimo (Woolf, 2014, pág. 35).

Para el caso de la estética de la enfermedad, el cuento *La tortuga gigante* de Horacio Quiroga, texto publicado inicialmente en la Revista Fray Mocho de Buenos Aires (año V, No. 225, 18 de agosto de 1916) y que luego integrará el libro *Cuentos de la selva*, recrea la situación límite de un personaje en medio de las fuerzas de la naturaleza, cuya inminencia de la muerte determina su condición de hombre enfermo que oscila entre la civilización y la barbarie. De este personaje, sabemos que vive en Buenos Aires y que por recomendación de un amigo, para mejorar su salud, decide irse a vivir al monte.

Había una vez un hombre que vivía en Buenos Aires, y estaba muy contento porque era un hombre sano y trabajador. Pero un día se enfermó, y los médicos le dijeron que solamente yéndose al campo podría curarse. Él no quería ir, porque tenía hermanos chicos a quienes daba de comer; y se enfermaba cada día más. Hasta que un amigo suyo, que era director del Zoológico, le dijo un día:

—Usted es amigo mío, y es un hombre bueno y trabajador. Por eso quiero que se vaya a vivir al monte, a hacer mucho ejercicio al aire libre para curarse (Quiroga, 2012, pág. 11).

La imagen de la selva que transmite Horacio Quiroga es un ambiente natural hostil. Un espacio que reta, desde un punto de vista bárbaro, que el individuo pueda sobrevivir. Pero, paradójicamente, en este

contexto adverso, tiene lugar que hombres y animales, como personajes principales, intercambien sus roles, es decir, los hombres asumen la agresividad y los animales representan la solidaridad.

Para el caso de la enfermedad, esta pausa, este interregno entre civilización y barbarie, la solidaridad, es el detonante que puede contribuir a superar las dificultades de la existencia:

Vivía solo en el bosque, y él mismo se cocinaba. Comía pájaros y bichos del monte, que cazaba con la escopeta, y después comía frutos. Dormía bajo los árboles, y cuando hacía mal tiempo construía en cinco minutos una ramada con hojas de palmera. Precisamente un día que tenía mucha hambre, porque hacía dos días que no cazaba nada, vio a la orilla de una gran laguna un tigre enorme que quería comer una tortuga, y la ponía parada de canto para meter dentro una pata y sacar la carne con las uñas. Al ver al hombre el tigre lanzó un rugido espantoso y se lanzó de un salto sobre él. Pero el cazador, que tenía una gran puntería, le apuntó entre los dos ojos, y le rompió la cabeza (Quiroga, 2012, pág. 12).

El hombre decide ayudar a la tortuga. Esta acción, de entrada, configura una enseñanza moral: socorrer al prójimo. Retomando a Virginia Wolff, en *De la enfermedad*, surge el sentimiento de compasión. Este aspecto de la caridad hacia el prójimo está enmarcado en el contexto literario, en las fábulas. La finalidad de que los animales sean personificados y se valgan de diálogos, descripciones y la utilización de una tercera persona gramatical, no tiene otro objetivo que mover al individuo a la civilización. Producto del cuidado que el hombre le ofrece a la tortuga, el animal se alivia y, por el contrario, el hombre enferma. Surge aquí otro sentimiento que caracteriza a los personajes de Horacio Quiroga: la gratitud.

**Buenos Aires, 27 de Junio de 1930**

Queridos hijitos Eglé Quiroga y Darío Quiroga,

Tuvimos que afrontar juntos el dolor que desencadenó el suicidio de su madre. Estaban pequeños y sus abuelos los mantuvieron al margen del proceso de intoxicación, a causa de cianuro, que sufrió Ana María. Parecía que su madre se fuera a desgarrar mientras vomitaba. Por eso cuando ella murió, hay que decirlo con tristeza, fue un alivio para todos.

Después del funeral, sus abuelos maternos, intentaron separarnos, aduciendo que yo estaba loco y que ni siquiera conocía la selva. Como una fiera tuve entonces que batirme, alegando que a ustedes nunca les faltaría nada y que ahora estaban bajo mi custodia en la casa donde con amor fueron concebidos.

Acepto que fui severo, amados cachorros, con algunos ejercicios de su adiestramiento. Pero a falta de una madre, ambos debían formar el carácter sin temor al peligro. En su momento fui juzgado por abandonarlos de noche en la jungla. Este entrenamiento, cuyo propósito, si ustedes tampoco lo tuvieron claro, consistía en capacitarlos para que se desarrollaran solos ante cualquier situación. Pero nadie me reconoce lo que aprendieron.

De ello doy testimonio en mi cuento *El desierto*, donde plasmo nuestras arduas jornadas. Por ejemplo, sobre la ropa, Eglé aprendió todo lo relacionado con la costura. Darío, por su parte, se convertiría en un experto en calafateo de canoas. Y ambos, queridos hijos, aprendieron a conducir motocicleta.

Tengo que confesar que fui aprendiendo de la selva simultáneamente con ustedes. Y, en muchas ocasiones, fue la necesidad, o el afán imperioso por sobrevivir, el que nos unió con lazos de afecto.

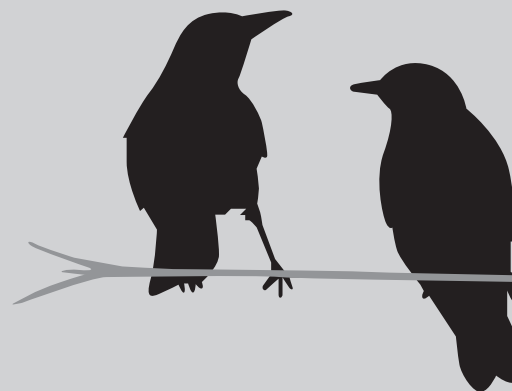
Darío, asumiendo el rol de hijo mayor, demos traba conocimientos sobre víboras y no dudaba al cazarlas. Eglé, de las naranjas más jugosas y, a través de un método de destilación, extraía el más exquisito vino que en la vida he catado.

Por eso estar postrado en este hospital me deprime profundamente. Porque fue la enfermedad la que me separó de ustedes. Más que dolor físico me aniquila la soledad que impone la clínica. Ojalá puedan visitarme pronto.

Queriéndolos,

Horacio Silvestre Quiroga Forteza

\*\*\*



**Buenos Aires, 21 de diciembre de 1922**

Respetado Antonio Brignole, director Periódico El Salto,

Apreciado colega, quiero ponerlo al tanto de lo que viví después de disparar por equivocación contra mi amigo Federico Ferrando. Pretendo que la opinión pública conozca lo que representa pasar la noche en un calabozo uruguayo. El agente entró a la estación apretando mi brazo. Ante un mostrador, me dijo, “firme ahí”. Era un libro de esos que utilizan para contabilidad, estaba sucio por el uso. El agente Mosquera volvió a darme otra orden: “escriba la hora que llegó”. Después avanzamos en la oscuridad y de pronto una reja se corrió y de un empujón penetré el calabozo. Lo primero que observé fue una tina de baño clausurada.

Posteriormente, me detuve en las miradas de los internos, agresivas, próximas a atacarme. Fue muy tenso el ambiente antes de cruzar cualquier palabra. De repente prorrumpí en llanto. Y los delincuentes estallaron en risas. Dos tipos salieron a mi encuentro. El primero, rodeó mi cuello con su mano, informándome: “se quita la camisa y la entrega”. El segundo, levantando el brazo de su amigo que ya pesaba en mi cabeza, me consoló diciendo: “venga cuénteme lo que pasó”.

La celda era estrecha, amarilla y fétida. De pronto la conversación se interrumpió por un adolescente que nos pasó en medio, que gritaba y golpeaba con fuerza la reja: “guardia, guardia”, “enfermería”, “se muere el gamberro...”. El enfermo estaba en el suelo, pálido, sin fuerzas, por su boca avanzaba una espuma malva. Mi interlocutor dijo, “se tragó dos pepas”. En esta situación angustiada sentí unos deseos incontenibles de orinar. Pregunté entonces, “el orinal”. El chico que llamaba al policía para que auxiliara a su amigo, hacía un ruido ensordecedor, golpeando el hierro de los barrotes con un candado que colgaba. Apareció un uniformado, malhumorado, vociferando, “quieren que los bañe, cerdos”. Una voz se oyó: “guardia, lléveselo, está que se muere”.

El policía, al otro lado de la celda, al fin cedió y tomando por los brazos al intoxicado lo arrastró y no supimos más sobre él. Supongo que me urgía evacuar porque había bebido mucho. Volví a preguntar: “dónde puedo orinar, me reviento”.

De la penumbra un brazo apareció y señaló una letrina de la que provenía la hediondez. Y advirtió, “mucho cuidado, hágalo bien y limpia los bordes”. A pesar de la amenaza no fui capaz de reprimir la necesidad.

Empecé a orinar, al principio, por fuera del diámetro, lo comprobé por las gotitas que saltaban hasta mis pies. La letrina era angosta, pero al cabo atiné y con el alivio se oía que ese líquido dorado rodaba por una tubería interminable. Amanecía y a alguien se le ocurrió que era mi turno de hablar y que, en adelante, como me advirtieron, debía de entretenerlos. De golpe estaban atendiendo, parecía que lo que describía les era cercano. Dije que había estudiado en la Universidad. Varios comentaron que leer les daba sueño. Otro afirmó que no le gustaba la clase de español. Sin embargo, finalice mi testimonio acerca de la compañía que me brindó la literatura por años y lo oportuno que resulta un libro en cualquier situación.

Sin camisa, el viento me hacía tiritar. Pensé, “ojalá cumplan y me larguen a las 6 am”. El silencio reposaba sobre cada uno de nosotros. Eran las 7 am y todavía estaba allí. No sé de dónde sacaron un cigarrillo de marihuana y lo prendieron. El aroma denso del cannabis atrajo al señor agente, que fuertemente rezongo, “a qué mierda huele esto”. Me acerqué a la reja. Fue entonces que recibí un baldado de agua, al estilo de los juegos infantiles. De nuevo las risas detonaron. A eso de las 9 am logré salir y como consuelo a la noche desastrosa, me devolvieron la camisa.

Agradeciendo la amable atención,

Horacio Silvestre Quiroga Forteza

\*\*\*

Acostó con mucho cuidado al hombre encima de su lomo, y lo sujetó bien con las enredaderas para que no se cayese. La tortuga, cargada así, caminó, caminó y caminó de día y de noche. Atravesó montes, campos, cruzó a nado ríos de una legua de ancho, y atravesó pantanos en que quedaba casi enterrada, siempre con el hombre moribundo encima (Quiroga, 2012, pág. 17).

Ante la inminencia de la muerte que ronda al personaje enfermo que requiere volver a Buenos Aires para que la medicina tradicional salve su vida, se abre un espacio, que denominamos *estética de la enfermedad*, donde a partir de un estado extático, el lenguaje se torna inteligible. En este ámbito entre la vida y la muerte, la enfermedad, cuando interviene la palabra, acontecen las revelaciones. El hombre enfermo del cuento delira por la fiebre que lo consume y, semejante a la Sibila de Cumas, va tejiendo a gritos un texto oracular, un hipertexto:

—Voy a morir, estoy cada vez más enfermo, y sólo en Buenos Aires me podría curar. Pero voy a morir aquí, solo, en el monte. Y dijo otra vez en voz alta:

—Estoy solo en el bosque, la fiebre va a volver de nuevo, y voy a morir aquí, porque solamente en Buenos Aires hay remedios para curarme. Pero nunca podré ir, y voy a morir aquí.

—Voy a morir —dijo el hombre—. Estoy solo, ya no puedo levantarme más, y no tengo quien me dé agua, siquiera. Voy a morir aquí de hambre y de sed (Quiroga, 2012, pág. 18).

La estética de la enfermedad a la que nos referimos tiene que ver con la metaforización que se hace de la enfermedad, es decir, el tratamiento de la enfermedad a partir de su carácter dinámico y cambiante: puede aparecer y desaparecer.

Quiroga, concretamente en una muestra de su narrativa (cinco cuentos), se plantea el tema de la enfermedad, porque se evidencian en sus personajes ciertas anomalías que adquieren por el contacto con la naturaleza, lo que habrá de configurarse más adelante en enfermedad.

También un motivo para emprender el estudio de la enfermedad desde un punto de vista estético, fue la opinión del médico Gustavo Pis Diez, quien en su trabajo *Enfermedad y Literatura en Horacio Quiroga*, afirma que “hasta donde sabemos, esta problemática, la enfermedad en la narrativa quiroguiana, no ha sido abordada con especificidad hasta el presente” (Pis Diez, 2000, pág. 75).

El uso metafórico de la enfermedad en Horacio Quiroga representa el hilo conductor de sus narraciones, expresado en las alteraciones orgánicas y mentales que sufren los personajes. Este *uso metafórico* destaca cómo la enfermedad brota del mismo espacio de la vida. E ilustra, a través de un esfuerzo estético, cómo el absurdo de la muerte puede tornarse un poco más inteligible a través de la escritura.

A manera de ejemplo, un pasaje del ensayo *De la enfermedad* de Virginia Wolff, permite establecer una conexión entre la enfermedad y la literatura:

En la enfermedad, parece que las palabras poseen una cualidad mística. Captamos lo que está más allá de su significado superficial, deducimos instintivamente esto, aquello y lo demás. La enfermedad nos hace reacios a afrontar las largas campañas que requiere la prosa. ¿Quién va a exigir juicio crítico a un enfermo o sensatez al postrado en la cama? (Woolf, 2014, pág. 35).

**Buenos Aires, 1 de noviembre de 1937**

Querida María Elena Bravo,

Pequeña Elena de Troya. Tuve que regresar de la selva de Misiones porque la enfermedad, que los médicos todavía no dictaminan, me postró en la cama con su delirio de fiebre. Y fue tal el dolor, por el suicidio de Ana María y porque nadie podía aplicarme una dosis de morfina, que me vi obligado a regresar a Buenos Aires.

En Villa Urquiza, viví con mis hijos Eglé y Darío. Al varón la barriada lo acogió calurosamente. Le tenían incluso un remoquete, lo llamaban “avestruz”, porque era delgado y de cuello largo. No obstante, Eglé evidenciaba serias dificultades para relacionarse con la gente de la ciudad. Su actitud hostil, silente y huidiza, la condenaba la mayor parte del tiempo a permanecer encerrada en su cuarto.

A pesar de que fui maestro de escuela, me oponía a que mis hijos asistieran al colegio. Sin embargo, el aislamiento de Eglé me preocupaba. Los chicos ingresaron entonces a la Escuela Normal de Buenos Aires.

A Eglé le asignaron una maestra de apoyo para que mejorara procesos de comunicación verbal y escrita. La tutora pertenecía a la misma Escuela Normal donde Eglé estudiaba, es decir, se trataba de una estudiante que cursaba el Ciclo Complementario para optar a profesora.

Cierto día, la maestra de apoyo, visitó el hogar de Eglé. Así fue que nos conocimos. Y, de golpe, tu juventud, me deslumbró.

De la mano de Eglé, recorrí la casa, conociendo los animales con los que convivíamos. Mi hijita, en el patio, con su brazo extendido, señaló el búho, Pitágoras, que anidaba en el naranjal. Más adelante, en la habitación de Darío, contemplé cómo en su cama, dormía un venado bautizado Tutankamón. Y, al final de pasillo, en mi habitación, nos chocamos mientras alimentaba a Dick, el coatí.

Ya en la sala, dialogando sobre la evolución favorable de Eglé, me interpelaste, a partir de la extraña decoración (arcos, flechas, cerámicas, tejidos indígenas, pieles de tigre y cueros de víbora), “¿Señor Quiroga, eso es real?”.

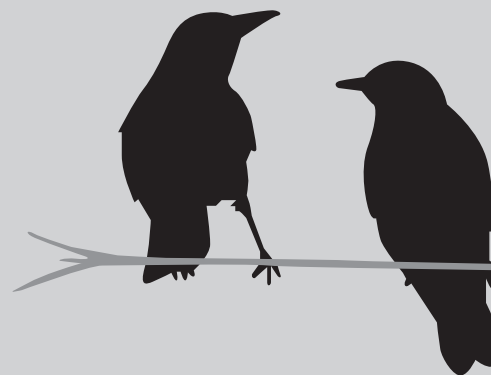
Como en otra época, obtuve la reprobación de tus padres a mi petición formal de que fueras mi esposa. El principal impedimento, que ellos manifestaron, era mi edad, pues ajustaba 47 años versus 19 primaveras tuyas. Además, descubrí, que la comunidad de Buenos Aires, había difundido que tenía carácter de ogro. Finalmente, no me otorgaron la mano de su hija, porque mi barba delataba que era judío. Triste situación del pasado que volvía a aparecer.

Tus parientes prohibieron las visitas a mi hogar. Y en la Escuela Normal, llevaron a cabo un cambio de tutora, que a Eglé le ocasionó que recayera en el mutismo. Ya viejo, en los albores de la enfermedad, la vida me retó de nuevo. Y no dude al huir con la primorosa niña bonaerense a la casa de Misiones.

Con regocijo, lo recuerdo,

Horacio Silvestre Quiroga Forteza

...



Finalmente, un aspecto significativo del *sentimiento de vulnerabilidad* se advierte en el carácter político que asume la enfermedad en la elaboración de discursos que intentan explicarla. Pedro Adrián Zuluaga, en su libro *Literatura, enfermedad y poder en Colombia: 1896 – 1935*, aporta herramientas para la comprensión social de la enfermedad y destaca cómo el Estado implicó el cuerpo humano en una campaña de higiene, cuyo objetivo no era otro que operar eficazmente un control, “un rasgo se convierte en un síntoma de una enfermedad oculta, de una personalidad patológica y, por tanto, peligrosa, escondida tras una respetable máscara” (Zuluaga, 2012, pág. 34). Es la enfermedad, sugiere Pedro Adrián Zuluaga, quien cuestiona en la cara las triunfantes ideas de modernización y progreso a partir de su enunciación de subjetividades, diferencias y anomalías.





**Misiones, 1 de enero de 1938**

Maestro Leopoldo Lugones,

Nos conocimos, maestro, durante la época que ejercí el periodismo en Buenos Aires. Mi amigo Antonio Brignole, el Director del Diario Caras y Caretas, me envió como reportero gráfico a una exploración de las minas jesuitas. Allí, fraternalmente, dialogamos y recuerdo, todavía con fidelidad, que me dijo, que así de interesante como era la selva debía ser mi escritura. Más que lenguaje ostentoso, en la literatura, le aprendí, maestro Lugones, debía correr sangre.

Hasta entonces había sido un animal de la ciudad, que buscó incluso en la Ciudad Luz, un poco de resplandor; pero regresé aún más sombrío. Al contrario, la luz del campo, me proporcionaba bienestar. El aire que llenó mis pulmones, mientras caminábamos, maestro, por el verde de Misiones, hizo disipar la angustia que vivía.

A partir del registro fotográfico que realicé y la instrucción que de usted recibí, sobre modernismo hispanoamericano, prometí que regresaría a ese clima frío donde predominan los pájaros.

En cierta ocasión, en una consulta psiquiátrica, le pregunté al analista si hablar solo era indicio de locura. Después de mucho silencio, me desprendí del diván y corroboré que estaba solo. Desde entonces me habitué a hablar con los animales. Aquí en la casa campestre, por ejemplo, converso mucho con los pájaros. A propósito, maestro Lugones, recuerdo que las fotografías que más le gustaron tenían que ver con los pájaros.

De la selva misionera, el pájaro que me cautivó, fue el yaciyatere. De canto nocturno, se dice que el trino de este pájaro, perturba a las

personas que se alejan de su casa hasta desaparecerlos en la selva. Este pájaro guaraní, maestro Lugones, lo oí cantar, sentado en los cafetines de París. Y añade la leyenda, que el pájaro se transforma en duende y durante una noche reta a la víctima para que no duerma porque, de lo contrario, lo convertirá en esclavo de la selva.

Le confieso, maestro Leopoldo Lugones, que padezco una prostatitis. Una inflamación de la próstata, que luego de muchas horas de pensarlo, estoy convencido que la contraí cuando me lesioné la pelvis, en la Carrera Ciclista a Paysandú, en la que ambos competimos. De pronto, una chuzada intensa hace que me doble y empiece a faltarme el aire. Como si en el estómago te dieran una puñalada. Y lo más indignante de esta enfermedad, es que me impide llevar a cabo satisfactoriamente la cópula sexual. Por ejemplo, la última vez que María Elena y yo chingamos, mientras eyaculaba, un ardor recorrió mi pene y la irritación me acompañó durante una semana en la que al orinar no soportaba el dolor.

Aunque María Elena dijo que se iba porque no toleraba los escorpiones en la habitación de nuestra hijita, ella me abandonó porque ya no le servía como macho (a pesar de mantener el miembro puntudo como un machete), evitaba, por sobre todas las cosas, sentir ese ardor y la irritación, que me ocasionaban follar. Me acompañan, mientras le escribo, el búho, el siervo y el coatí, que desde que pise estas tierras de Misiones, han ido conmigo a todas partes.

Agradeciendo, maestro, su atención y recordándolo siempre,

Horacio Silvestre Quiroga Forteza

...

### Civilización vs Barbarie

*Escribir, por lo tanto, se asemeja  
más bien al trayecto en montaña  
que a la labranza en la llanura.*

*Michel Serres*

En el ambiente del cuento *La miel silvestre* (1917) tiene lugar un doble acontecimiento: tanto la fertilidad como la muerte se prodigan a hombres, animales y plantas, constituyendo así en cada personaje, el rol de devorador o alimento. Es preciso comentar que esta decisión de Quiroga de habitar en medio de la naturaleza no obedece a ningún impulso de novedad, incluso toda su curiosidad intelectual ya había sido agotada en un viaje realizado a París en 1900, del cual regresaría con una barba que nunca volvió a rasurar y una profunda decepción. Horacio Silvestre Quiroga renuncia a la comodidad y se interna en lo bárbaro y en épocas de vanguardias y experimentos lingüísticos, se abre paso, a contracorriente, a un lenguaje onírico y alucinante que reemplaza la visión objetiva.

Esta aventura órfica de Horacio Quiroga, a lo profundo de la naturaleza, según Martha Canfield, responde a “la elaboración simbólica a partir de una experiencia real como culminación de un viaje interior de purificación” (Arévalo Viveros, 2009, pág. 128). Si existe un punto simbólico de encuentro entre hombres y animales, este interregno, se denomina “habla”, que reproduce, paradójicamente, la tensión de los enfrentamientos verbales. De esta dialéctica entre hombres y animales, en *La miel silvestre*, se obtiene: un comportamiento agresivo por parte del civilizado y un decir formativo y plagado de solidaridad por parte de los animales (la barbarie).



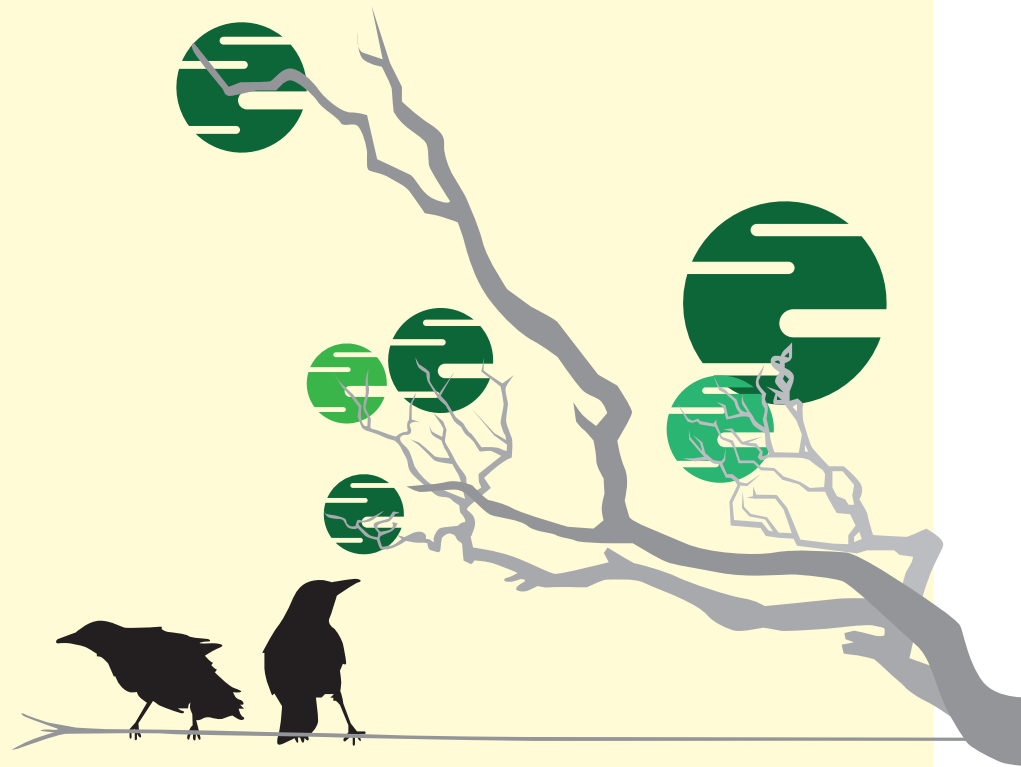
### ***El día que fue proscrito***

*Del Cabaret Granadino, Antonia era la cortesana de piel más suave. Su cuello era motivo de comentarios por los collares que lucía y por la fragancia que atrapaba todas las miradas. Delmiro, acostumbrado a visitar los lupanares desde que vivió en Borgoña, el día que sus miradas se encontraron, sintió cómo lo atravesaba la flecha de un nativo. Delmiro arribó a las playas de Urabá con un grupo de almirantes deslumbrados por la creencia de una zona de aguas azufradas, termales medicinales, adecuados para contrarrestar las llagas indoloras que empezaban a cubrirlos por todo el cuerpo. A diferencia de los capitanes, Delmiro pisó tierra americana sin contagio. Su inserción en la enfermedad maldita lo cubrió posteriormente como a un amante con quien se copula.*

*Esa noche bebió caña y fumó tabaco con los negros. Sentía en la sangre burbujas. Fue a buscar a Antonia. Ella cobraba 16 florines. En el bolsillo, a Delmiro le acompañaba algo más que eso, entonces se convenció de descorrer las cortinas rojas de la habitación y disfrutar de la desnudez brillante y el sexo oloroso de Antonia. Ella le advirtió que tenía la menarca. Pero para él eso no fue un impedimento, al contrario, gozó como un vampiro de esta sangre térmica. Y ahí fue que adquirió el contagio.*

*Las úlceras se hicieron visibles en las manos, el pene y la nariz de Delmiro después de seis meses de aventura por la selva. Al principio él consideró que esas llagas eran hongos o infecciones contraídas en los viajes por río y balsa. Pasaron las semanas y los ungüentos del indio Palomeque no cerraban los ojos de pez en su piel. Delmiro se preocupó y salió disparado hacia una sacristía para buscar a Dios y a través de un capellán encontrar alivio a esa incertidumbre que le confrontaba su costumbre de frecuentar los muladares.*

*El sacerdote le contestó a secas: -“Tiene sífilis o lepra, como aquí se le conoce”. De ahí en adelante la guardia imperial saqueó su posada y fue obligado a llevar a cabo el ritual de la proscripción. Dicha ceremonia tuvo lugar en el cementerio de Tunja. El cura llevaba una pala en la mano. Cuando estuvo a unos pasos de Delmiro, con el brazo, el sacerdote, le indicó que se arrodillara. El enfermo obedeció y sin moverse recibía el sermón que lo declaraba muerto en vida. Posteriormente, el cura, con mucha fuerza enterró la pala en el jardín. Y con varios terrones roció la cabeza de Delmiro que sentía la tierra como si fuera nieve que lo quemara.*



También Noé Jitrik, en su ensayo *Horacio Quiroga: una obra de experiencia y riesgo*, suministra un dato revelador de la conexión entre hombres y animales: “la comunicación existe, no en el plano de la palabra o el sentimiento cultivado, sino en un fondo que corresponde a la naturaleza misma del ser, subhumana y sobrehumana al mismo tiempo” (Jitrick, 1959, pág. 94).

Dice Michel Serres, en su libro *Variaciones sobre el cuerpo*, que “todo el mundo conoce los riesgos que se corren en la montaña” (Serres, 2011, pág. 31). Incluso, añade, que de este hábitat, entre hombres y animales, el mono es el único que no necesita de un techo. No obstante, el personaje del cuento, Gabriel Benincasa, contador público, quiere vivir en la selva, por “su libertad como fuente de dicha y sus peligros como encanto” (Quiroga, 1999, pág. 151). Y por el mismo camino de Michel Serres, que indica cómo en el dorso del cuerpo de la bestia, “habita esa túnica, piel, membrana o envoltorio” (Serres, 2011, pág. 32), así mismo, el contador público se calza unas *stromboot*, unas recias botas civilizadas, que habrán de proporcionarle seguridad en el inminente riesgo que corren sus pies. El padrino de Benincasa, otro personaje del cuento, le hace esta advertencia a su ahijado: “cuidado con los pies... la corrección”. La “corrección”, son unas curiosas hormigas, cuyo *modus operandi*, cualquier ejército civilizado copiaría su estrategia:

Son pequeñas, negras, brillantes y marchan velozmente en ríos más o menos anchos. Son esencialmente carnívoras. Avanzan devorando todo lo que encuentran a su paso: arañas, grillos, alacranes, sapos, víboras y a cuanto ser no puede resistirles. No hay animal, por grande y fuerte que sea, que no huya de ellas. Su entrada en una casa supone la exterminación absoluta de todo ser viviente, pues no hay rincón ni agujero profundo donde no se precipite el río devorador. Los perros aúllan, los bueyes



mugen y es forzoso abandonarles la casa, a trueque de ser roídos en diez horas hasta el esqueleto. Permanecen en un lugar uno, dos, hasta cinco días, según su riqueza en insectos, carne o grasa. Una vez devorado todo, se van (Quiroga, 1999, pág. 151).

Benincasa decide internarse en la selva. Esta vez no lleva la escopeta sino el machete. El espacio que lo rodea, a esa hora, es agreste. De esta manera, el hombre civilizado, cede a la tentación que la naturaleza tiende en el fondo del hueco de un tronco: allí aguardan doce bolas oscuras del tamaño de un huevo. Esta fue la primera impresión del contador público: "...esto es miel, deben ser bolitas de cera, llenas de miel..." La glotonería vence al hombre lógico y, después de verificar que se trata del producto de las abejas, abre orificios a los panales y los lleva encima de su cabeza, para que escurran la miel en su boca. Efectivamente Benincasa ha mordido el anzuelo. La narración, a partir de este momento da cuenta de los síntomas de un posible envenenamiento.

Quiroga, devela finos conocimientos toxicológicos. Así es recreado el delirio al que se ve sometido Gabriel Benincasa:

—Qué curioso mareo... —pensó el contador. Y lo peor es... Al levantarse e intentar dar un paso, se había visto obligado a caer de nuevo sobre el tronco. Sentía su cuerpo de plomo, sobre todo las piernas, como si estuvieran inmensamente hinchadas. Y los pies y las manos le hormigueaban—. ¡Es muy raro, muy raro, muy raro! —se repitió estúpidamente Benincasa, sin escudriñar, sin embargo, el motivo de esa rareza. Como si tuviera hormigas...—. La corrección —concluyó. Y de pronto la respiración se le cortó en seco, de espanto. —¡Debe ser la miel!... ¡Es venenosa!... ¡Estoy envenenado!

Y a un segundo esfuerzo para incorporarse, se le erizó el cabello de terror; no había podido ni aun moverse. Ahora la sensación de plomo y el hormigueo subían hasta la cintura. Durante un rato el horror de morir allí, miserablemente solo, lejos de su madre y sus amigos, le cohibió todo medio de defensa. —¡Voy a morir ahora!... ¡De aquí a un rato voy a morir!... no puedo mover la mano!... (Quiroga, 1999, pág. 154).

Michel Serres, el filósofo alpinista, advierte respecto a la vida en la selva: "en alta montaña, vacilación, inexactitud, mentira y trampa, equivalen a muerte" (2011, pág. 33). Y añade, respecto al pánico que experimenta Gabriel Benincasa mientras que su cuerpo es invadido por la parálisis: "algún demonio se adueña de todos aquellos que se presentan en la escena de su teatro" (Serres, 2011, pág. 33). Horacio Quiroga cierra de un modo siniestro el relato: al final el hombre de la ciudad que se interna en el campo es devorado por la naturaleza:

Tuvo aún fuerzas para arrancarse a ese último espanto, y de pronto lanzó un grito, un verdadero alarido, en que la voz del hombre recobra la tonalidad del niño aterrado: por sus piernas trepaba un precipitado río de hormigas negras. Alrededor de él la corrección devoradora oscurecía el suelo, y el contador sintió, por debajo del calzoncillo, el río de hormigas carnívoras que subían. Su padrino halló por fin, dos días después, y sin la menor partícula de carne, el esqueleto cubierto de ropa de Benincasa (Quiroga, 1999, pág. 155).

Claude Lévi-Strauss publicó en 1960 *El triángulo culinario*, un triángulo isósceles, pero invertido, que representa "un esquema formal que permite representar gráficamente el tipo de relaciones de transformación y conflicto" (Gil Calvo, 2005, pág. 109). Lévi-Strauss pretendió, con *El triángulo culinario*, establecer una especie de



### *Antonia e Inés, espejismos afrodisiacos*

*El padre Heliodoro fue trasladado a otra comunidad del país porque el Padre Damián le ganó muchos feligreses con su carisma y conocimiento de las plantas. Por eso al posesionarse Damián de la Basílica de Agua de Dios, pudo llevarse a cabo la respuesta, a una petición, firmada por Inés Blanco, habitante del lazareto Caño de Loro, quien demostraba con documentos adjuntos su buena conducta y laboriosidad. La enfermera no solicitaba otra cosa que el permiso para regresar al lazareto de Agua de Dios. Solicitud que le fue concedida.*

*Delmiro reconocería a Inés una noche que se encontraba en el mercado comprando carne para el lazareto. Inés estaba más voluptuosa que antes, pero su rostro evidenciaba el deterioro de la lepra que la obligaba a llevar una venda alrededor de su cabeza. Los dos se abrazaron. Con temor se besaron. Y allí Inés contó que la encomienda médica, en cabeza del doctor Danilo Arrieta, había abogado por ella y demostrado lo candorosa que era ella para atender los enfermos.*

*Delmiro al escuchar el nombre de Danilo Arrieta reaccionó y dijo que ese era un holgazán que iba muy poco a la leprosería, que ese galeno había sido opacado por el Padre Damián y sus métodos alternativos. Que la homeopatía causaba más impacto. A esto Inés le hizo poco caso. Y se despegó de Delmiro concluyendo que debía madrugar para encontrarse con el doctor Arrieta.*

*Antonia Villalba, distinguida Madame de Agua de Dios, fue reconocida por todos los pobladores cuando se dirigía al lazareto, pues le dijeron que allí estaba el doctor Danilo Arrieta. A pesar de ser 16 de diciembre era toda una incertidumbre encontrar al médico porque se trataba de fin de año.*

*Dos inquietudes desvelaban a Antonia. Cuando desgarraba, de su garganta se desprendían coágulos de sangre. Y cómo era posible que follando a diario con leprosos nunca había sido contagiada.*

*El diálogo entre el galeno y la cortesana fue breve. No obstante, Danilo Arrieta le anticipó que no se contagiaba porque portaba un virus que era inmune a la bacteria de la lepra. Pero que requerían de tiempo para explicarle. Por lo tanto, le solicitaba una cita en su cabaret.*

*Temprano, Inés Blanco y Danilo Arrieta se encontraron, con el fin de que la enfermera estuviera al tanto de las rutinas que deben llevarse a cabo con los pacientes de lepra. Inés le recordó a Danilo que ella había desarrollado su labor comunitaria precisamente en Agua de Dios. Una vez finalizados estos pormenores, el médico interrumpió el silencio, preguntando:*

*—¿Dónde se encuentran las aguas azufradas?*

*—¿A qué se refiere? —replicó Inés, muy intrigada.*

*—Hace varios meses un sacerdote contó que este era el motivo de su expulsión.*

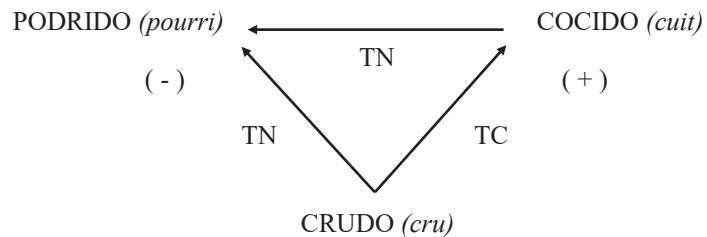
*—No le haga caso a las habladurías de este pueblo —concluyó secamente la mujer— mejor dígame cuándo empiezo a trabajar.*

*En el Cabaret Granadino, los dos pisos están rodeados de ventanales, cuyas vidrieras rectangulares, permiten que el transeúnte que pasa, repare sobre lo que sucede adentro. En el negocio, las mesas de cedro y las sillas de mimbre se desperdigaban sin orden abarcando todo el salón. En el segundo piso, donde se encuentra el quilombo, palpita un aroma de perfume y sudor. Allí, en el umbral del Cabaret Granadino, apareció Honorio Quituera preguntando por Antonia Villalba. Una camarera lo atendió y le dijo que la Madame había salido a una consulta médica.*

*No obstante, la chica de ojos chispeantes, lo invitó a seguir, a que tomara asiento y de inmediato le sirvió una cerveza.*



abstracto principio universal sobre cuya base se erigen “las estructuras clasificatorias de todas las culturas humanas habidas y por haber” (Gil Calvo, 2005, pág. 109). Por esta vía, el cuento *La miel silvestre* de Horacio Quiroga admite la interpretación a la luz del *Triángulo* de Lévi-Strauss. Benincasa, el personaje, parte de lo cocido hacia lo crudo, de la ciudad a la selva. Y con el propósito de dominar, este contador, a quien ya su padrino le había advertido del peligro de las hormigas carnívoras, se siente seguro, armado de fusil y machete. El hombre civilizado, sin reflexionar, devora la miel de las abejas. Un proceso, que la transformación cultural encaminaba hacia la razón, de repente, se desvía y se dirige, por efecto de la transformación natural hacia lo degradado o podrido.



TC = transformación cultural / TN = transformación natural

*Triángulo culinario. (Gil Calvo, 2005, pág. 71)*

La agresividad del hombre civilizado y la solidaridad entre los animales, que mencionamos al inicio, se refleja, en el cuento, en el envenenamiento del contador, quien encontrándose sano, la imprudencia y el atrevimiento, lo arrastran a la muerte. Y –en la exactitud– con que trabajan hormigas y abejas, que atraen al hombre hasta su trampa. El cuento *Los destiladores de naranjas* vio la luz en 1923 y luego integró el volumen *Los desterrados* (1926), que se constituyó en la obra de plena madurez de Quiroga. En este relato se visibiliza la fatalidad que ronda a los personajes.



### ***El fantasma de Alfredito***

*Debido al consumo de chaulmugra, Delmiro soportó, durante el resto de su vida, problemas digestivos. Nunca sabía la hora en que los retorcijones y el sudor frío aparecían, obligándolo a defecar. Incluso, el enfermo, evitaba comer porque esto aceleraba el proceso digestivo. Delmiro tuvo que suspender el aceite porque su frecuencia para ir al baño, alrededor de unas veinte sentadas al día, impedían que se aseara el retrete de la pensión.*

*A Delmiro, además, le habían interrumpido su pulsión lasciva de frecuentar antros. La última vez que lo hizo, no encontraba un sanitario donde evacuar. El único habilitado en la casona lo ocupaba una pareja que se estaba bañando. Delmiro, a la pareja, casi les tumba la puerta porque se reventaba.*

*De pronto, de la habitación salió un brazo que Delmiro no pudo esquivar. Un tipo en tolla le daba tal golpazo que el rebote de su cuerpo contra el suelo, le sacó a Delmiro todas las heces por las botas del pantalón.*

*Y un rumor creció vertiginosamente en la pensión de Agua de Dios: por los corredores, el fantasma del niño Alfredito Cosio se hacía visible. Alfredito era el hijo de un leproso. Mientras jugaba cayó a un estanque y murió de hipotermia. Dicen que el infante mientras luchaba por salvarse lanzaba canicas para que alguien lo auxiliara. Su fantasma, decían, después de media noche por el zaguán de la casa rodaba las bolitas de cristal pasmando el sueño de la mayoría.*

*En la madrugada del viernes santo, a Delmiro lo despertó la urgencia de sentarse en el excusado. El viento helado silbaba. Y en la cocina el bombillo se encendía y apagaba automáticamente. No se veía en el*

*lazareto un alma. Los nervios lo paralizaban, sin embargo, la materia fecal, otra vez buscaba salida.*

*Delmiro recordó que el niño había sido sepultado en el jardín de la casa porque sus despojos no los admitieron en el cementerio. Si quería acceder al baño tenía que pasar obligatoriamente por la tumba. Abrió la puerta del dormitorio. A esa hora, en medio del silencio, la madera hizo un ruido espantoso. A lo lejos se veía la cruz del sepulcro de Alfredito. Pero los cólicos doblaban a Delmiro que, en la oscuridad, se agarraba el estómago como si se le fuera a caer. Delmiro cerró los ojos cuando pasó por el sepulcro de Alfredito. Y encerrado en el baño, descargó todo el mal que lo aquejaba. Por su frente el sudor corría.*

*Delmiro estaba a punto de finalizar su deposición. Y de pronto oyó que arrastraban unas cadenas en el corredor. Con el papel higiénico en la mano, Delmiro pensó que los ruidos provenían de algún cuarto. Pero la sangre se le congeló cuando sintió las risas del niño Alfredito rebotando por toda la casa. Enseguida, con una pelota, rompieron un vidrio. Delmiro subió entonces su pantalón. Se echó la bendición. Y del baño salió corriendo.*

\*\*\*

La virtud que atribuye Aristóteles para el hombre de genio, la excepcionalidad, está personificada en el cuento *Los destiladores de naranjas* de Horacio Quiroga, concretamente en los protagonistas “el Manco” y “el doctor Else”. Ambos personajes, en un contexto campesino, San Ignacio Guazú (Paraguay), demuestran una pasión por las máquinas y los experimentos, pretenden dominar un oficio.

Quien demuestra un mayor afán por innovar, en la fabricación de productos, es el Manco. El doctor Else, a pesar de que fue reconocido en su época, en el gremio de la medicina, lleva una vida melancólica e indiferente. A estos personajes los emparenta el interés por la destilación alcohólica de naranjas.

Lectores atentos de Horacio Quiroga señalan que el Manco, aunque con una discapacidad física, representa un Alter Ego del escritor. Es este personaje el que encarna el ritmo frenético que impone el mundo contemporáneo: elaborar un producto de consumo, con escasos materiales y mano de obra reducida

Su orgullo, en verdad, consistía en un conocimiento más o menos hondo de todas las artes y oficios, en su sobriedad ascética y en dos tomos de L'Encyclopédie. Fuera de esto, de su eterno optimismo y su soldador, nada poseía. Pero su pobre cabeza era en cambio una marmita bullente de ilusiones, en que los inventos industriales le hervían con más frenesí que las mandiocas de su olla. No alcanzándole sus medios para aspirar a grandes cosas, planeaba siempre pequeñas industrias de consumo local, o bien dispositivos asombrosos (Quiroga, 2014, pág. 90).



### ***Inés Blanco y Danilo Arrieta***

*Los dos funcionarios de la Encomienda Médica, llevaron a cabo un buen trabajo en equipo. Tanto Inés como Danilo se sincronizaron para atender a los enfermos, aplicando altos estándares de calidad, celebrados a través de agradecimientos y gestos de bienestar de parte de los leprosos. Mientras Inés cambiaba las vendas, hacía curaciones o inyectaba, Danilo la contemplaba sin que ella lo notara. Y dibujaba una sonrisa en su rostro. Por su parte, Inés, mientras el médico Arrieta examinaba amígdalas, oídos y ojos de sus pacientes, miraba con antojo las nalgas del doctor.*

*Entre los dos profesionales se fue dando una relación. Danilo, después de finalizar su jornada laboral, acompañaba a Inés hasta su casa. Y durante estas caminatas el médico le consultaba a la mujer cuál era la evolución de su enfermedad. Ella tomando sus manos, miró a sus ojos y le preguntó:*

*—¿Cómo me veo?*

*—Hermosa —respondió el médico.*

*—Y no utilizo una gota de aceite de chaulmugra.*

*—Dime, amor, cómo haces para mantenerte así —preguntó Danilo.*

*—El agua azufrada de Agua de Dios.*

*Inés ya no tenía prevención alguna. Estaba enamorándose del médico. Y como a Delmiro no lo había vuelto a ver (todos decían que se la pasaba cagando) fue minuciosa revelando a Danilo detalles de los chorros azufrados del Cerro Siete Caras.*

*Durante la cena, en el restaurante, Inés le explicó a Danilo la estrategia para acceder al cerro. Y lo animó diciéndole que a pesar del extenso trayecto, allí en los chorros ella le daría una sorpresa. El*

*médico, cuando oyó esto, recordó el expediente de expulsión de Inés y tuvo una erección.*

*Ya en casa de Inés, la pareja, apoyada en el marco de la puerta, se despidió con un largo beso. Danilo, excitado, preguntó: ¿puedo pasar? Inés, con su mano, apretó entonces el miembro de su amante y moviendo la lengua, le dijo: “espera hasta mañana”.*

*El ascenso a la montaña, la pareja lo inició temprano. A esa hora de la mañana, el clima fresco invitaba a caminar. Muchos pájaros cantaban. Y la pareja cautivada por estos trinos miraban arriba permanentemente.*

*Después de caminar una hora, por unas lomas donde abundaban los árboles frutales, Danilo e Inés, decidieron detenerse porque tenían sed. Pasaron unos minutos y a Danilo se le ocurrió subirse a un árbol y bajar unas cuantas mandarinas. Como el tronco del árbol estaba mohoso, Danilo se cayó de una altura considerable. Inés, asustada, salió a su encuentro y lo cubrió de besos y caricias para sanarlo. La pareja reanudó la marcha. Y transcurridos treinta minutos, los manantiales curativos quedaban a su disposición.*

\*\*\*

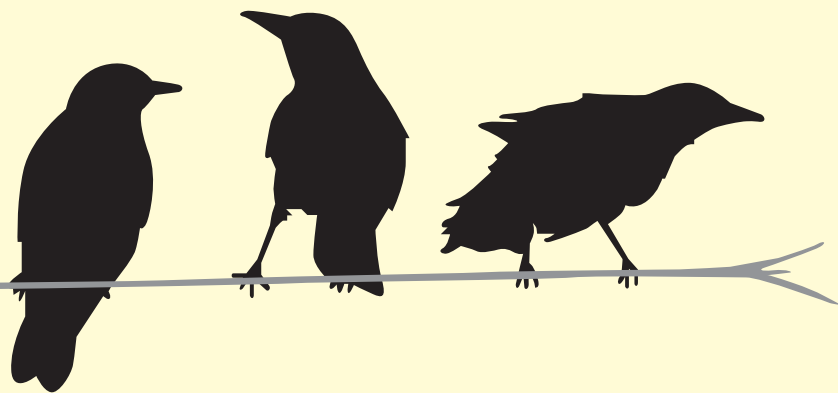


El Doctor Else, el melancólico, vive el ocaso de la vida. Su compromiso de ayudar a la comunidad –ya no se cumple– y el consumo de vino domina su voluntad. El estudio de Gustavo Pis Diez, *Enfermedad y literatura en Horacio Quiroga*, lo presenta como “un joven y brillante biólogo sueco, que fue contratado por el gobierno del Paraguay para organizar los laboratorios de los hospitales” (Pis Diez, 2000, pág. 83).

En este personaje, se acentúa un grave problema de alcoholismo, cuyos momentos de delirio, representan, paradójicamente, un crescendo de la narración, que se resolverá con la muerte. La realidad de El Doctor Else se trastoca y su existencia sólo encuentra significado en el alcohol. Estas temporadas en el licor, el personaje las interrumpe cuando lo visita su hija, una maestra de escuela:

Para organizar sus hospitales, el Paraguay solicitó los servicios del doctor Else, joven y brillante biólogo sueco que en aquel país nuevo halló ancho campo para sus grandes fuerzas de acción. Dotó en cinco años a los hospitales y sus laboratorios de una organización que en veinte años no hubieran conseguido otros tantos profesionales. Luego, sus bríos se aduermen. El ilustre sabio paga al país tropical el pesado tributo que quema como en alcohol la actividad de tantos extranjeros (Quiroga, 2014, pág. 89).

Entre estos dos personajes, acontece una paradoja: las categorías *Civilización* y *Barbarie* son intercambiadas entre sí, tanto que la línea de separación, por momentos, se pierde. Mientras el campesino experimenta con toda clase de artefactos, el médico, se consume en la fiebre del vino, a tal punto que se enloquece. Simbólicamente, El Doctor Else, representa la ciencia y la civilización.



### **Coscoja (edicto)**

*La Junta de Beneficencia, conformada por el Estado y la Iglesia, comunica a los internos del leprosorio varias disposiciones que se adoptan ante los brotes de alcoholismo. Es notorio, cómo los enfermos, cuando se dedican a la ingesta de aguardiente, descuidan su deber de asistir a la eucaristía.*

*De otro lado, se han encontrado, en las afueras del municipio de Agua de Dios, en la vía que conduce a Tocaima, gallinas degolladas, velones negros y cabezas de marrano, que se presumen son elementos de los rituales de brujería que se están celebrando. Por esta razón y por otras que iremos desarrollando, se adopta como primera medida, la circulación, exclusivamente en los lazarinios del país, de la moneda Coscoja, que ha de reemplazar en Agua de Dios, los pesos oro que representan la moneda del resto de la nación.*

*Tenemos conocimiento, además, de los actos vandálicos promovidos por Delmiro Burgos y Honorio Quituera, quienes aleccionaron una horda de leprosos para que arrasaran con la alambrada que la Junta de Beneficencia caritativamente donó, para llevar a cabo la distribución de hombres y mujeres a las sedes masculina y femenina del Hogar: Ciudad del Dolor. Por su parte, a estos gandallas, Delmiro y Honorio, se les llama la atención y amonesta, prohibiendo sus visitas conyugales o cualquier manifestación lasciva que puedan contraer dichos enfermos.*

*Hemos demostrado nuestro cuidado de los enfermos desde que permitimos que en los lazaretos convivieran personas no contagiadas siempre que conservaran hasta un tercer grado de consanguinidad con el leproso. Pero esto se prestó para que circulen sin control toda clase de mercancías. Decretamos, por lo tanto, que los enfermos de Agua de Dios no asistan al Mercado de los domingos, para que entre ellos vendan los productos agrícolas que siembran.*

*Y, respecto al rumor que está creciendo, que vincula a los susodichos arriba mencionados, Honorio y Delmiro, con un grupúsculo Bolchevique, comunicamos que la gobernabilidad pasa de las manos laicas de periodistas y profesores contagiados, a la instrucción religiosa de la Orden Salesiana de Turín. En adelante, los Salesianos administrarán los leprosorios.*

*Finalizamos comunicando que tendrán derecho a dos revisiones médicas al mes. Los días destinados a dicha atención son 16 y 30. Pero antes deben acercarse al padre Damián quien agendará los horarios de cada paciente. Se advierte que el doctor Danilo Arrieta, puede acompañar la comunidad de Agua de Dios, sólo en las mañanas. De acuerdo con esto, cada mes, están disponibles veinte citas.*



Sin embargo, el descubrimiento de un aceite de naranja etílico, desequilibra su vida, arrastrándolo al triunfo de lo elemental de la selva. La selva de Misiones, provincia al nordeste de Argentina, es el escenario que Horacio Quiroga habitó entre los 42 y 57 años, en plena etapa de madurez, donde levantó con sus manos una casa, estableciéndose allí con su esposa y dos hijos. Este territorio hechizó a Quiroga desde la primera visita que realizó fungiendo de fotógrafo, acompañando a su maestro argentino Leopoldo Lugones, en una expedición a las ruinas jesuíticas. *El delirium tremens* se apodera entonces de El Doctor Else y en una escena catártica se instala el derrumbe definitivo del protagonista. En palabras de Gustavo Pis Diez, el sabio, “creyendo enfrentar un monstruo, comete un acto monstruoso” (Pis Diez, 2000, pág. 87):

Algo con dientes y ojos asesinos de inmensa rata se detuvo un instante contra el marco, y el médico, sin apartar la vista de ella, cogió un pesado leño: la bestia, adivinando el peligro, se había ya ocultado. De golpe la monstruosa rata surgió en la puerta, se detuvo un momento a mirarlo, y avanzó hacia ella el leño con todas sus fuerzas. Ante el grito que lo sucedió, el médico volvió bruscamente en sí, como si el vertiginoso telón de monstruos se hubiera aniquilado con el golpe en el más atroz silencio. Pero lo que yacía aniquilado a sus pies no era la rata asesina, sino su hija... (Quiroga, 2014, pág. 102).

La ingesta de vino que Aristóteles recomienda en su *Problema XXX*, porque “incita a los hombres al amor”, en el cuento, *Los destiladores de naranjas* de Horacio Quiroga, adquiere una naturaleza siniestra. En lo siniestro tiene lugar un segundo intercambio de las categorías *Civilización* y *Barbarie*. Al médico, el olor del alcohol en su proceso de fermentación, le fascina. De ahí que su dependencia al alcohol no le permita diferenciar el plano real del plano imaginario.

De nuevo, la línea que separa la civilización de la barbarie es tan tenue que perdemos el vértice en que éstas se separan. En un raptó de *delirium tremens*, el aspecto más oscuro de la melancolía, el Doctor Else confunde a su hija con una rata.

Y creyendo que será atacado por un monstruo, descarga un pesado leño encima de su hija y acaba con su vida.

Pero la fauna del *delirium tremens* es mucho más lógica que la sonrisa de un ex sabio, y tiene por hábito trepar obstinadamente por las bombachas, o surgir bruscamente de los rincones. Alcanzó a oír una dulce voz que decía: —Papá, estoy un poco descompuesta... Voy un momento afuera. —Else intentó todavía sonreír a una bestia que había irrumpido de golpe en medio del rancho, lanzando horribles alaridos, y se incorporó por fin aterrorizado y jadeante: estaba en poder de la fauna alcohólica (Quiroga, Los desterrados, 2014, pág. 101).

El cuento *Los destiladores de naranjas* y, más concretamente, el personaje El Doctor Else, resiste una reflexión enmarcada, de nuevo, en *El triángulo culinario* de Claude Lévi-Strauss. Pero en esta ocasión, el triángulo inverso, presenta una variación ya que el término *crudo* es reemplazado por *héroe*. El Doctor Else, quien adquiere prestigio organizando laboratorios en los hospitales de Paraguay, inicia su trayecto por la vida desde la base del héroe.

Sin embargo, Lévi-Strauss, advierte que “*El triángulo culinario*, interpreta el proceso como una disyuntiva binaria con final abierto, que puede producir tanto un resultado como su contrario. Así que no prescribe una meta única, sino que abre o plantea un trágico dilema moral” (Gil Calvo, 2005, pág. 110).

### **El lazareto**

*Antes del puente, que conecta al municipio de Agua de Dios, en un retablo, clavado a un árbol, reza: “aquel que cruza el puente no regresa a la vida”. Esta advertencia hace referencia al contacto con los leprosos. Un enfermo no solo veía cómo desaparecía la probabilidad de su existencia; este, inmediatamente, era apresado y obligado a ir a un campo de concentración en el que por orden del Gobierno Nacional, los leprosos eran sentenciados a portar la carraca (que informa, desde lejos, su presencia) y a abandonar la ciudad. El lazareto es una extensión de tierra cuadrada, delimitada por alambre de púa.*

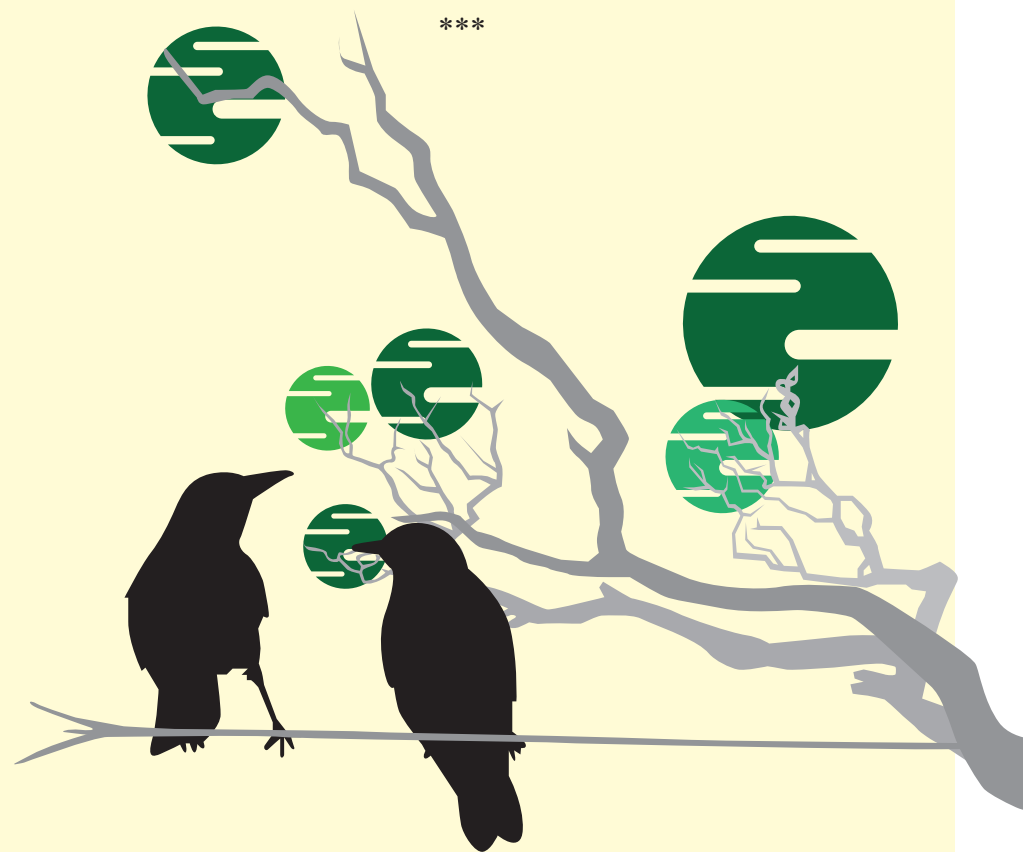
*Delmiro fue entregado a Eufrasio, otro enfermo, encargado de mantener el orden y vigilar que nadie escapara. A pesar de que la alambrada no es alta, todos saben que en esta época de guerra, el presidente fue claro, si encontramos leprosos, en el camino, hay que matarlos. Antes, estas tierras eran estepas para adiestrar caballos, ahora, en la enorme maloca, de techumbre cóncava, se recogen cantidades de contagiados de todo el país.*

*A Delmiro le costaba creerlo. Después de recibir los guantes que no puede quitarse nunca, comprobó miradas de recelo a su llegada. Incluso, dejando de lado las úlceras en brazos, rostros, piernas, abdomen y espalda, encontró mujeres que fueron hermosas y conservaban, insinuantes, sus cuerpos en descomposición.*

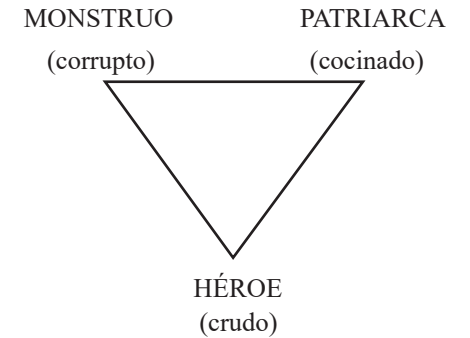
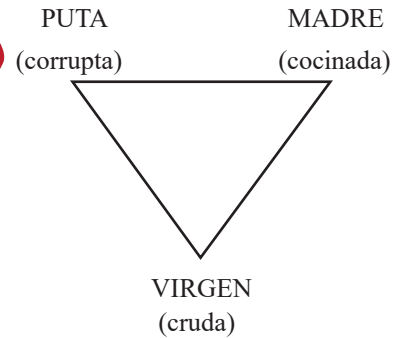
*Con el transcurrir de los días, el municipio de Agua de Dios, bañado por aguas medicinales, vivía como cualquier comunidad de Colombia. Había usureros que llevaron consigo el dinero llagoso y entre los infectados presumían. Había, y esto a Delmiro le interesó, enfermeras portadoras también del virus, voluptuosas y laceradas,*

*que se bañaban con los hombres. A esta rutina la denominaban el paseo. En estas aventuras lascivas, Delmiro conoció a Inés. Esta mujer tenía fama de vehemente bajo los chorros cristalinos de la montaña. Delmiro pactó entonces un encuentro. De nuevo estaba derrochando el dinero.*

*A los leprosos de Agua de Dios, sus familias, en bolsas, les dejan, a un metro de la entrada, suficiente carne y aguardiente, que es lo que demanda el cuerpo cuando más cerca se está de la tumba.*



La transformación cultural que mueve a El Doctor Else, al instalarse en la selva, paradójicamente, no le conduce a un estado patriarcal que vele por el cuidado de su hija. Por el contrario, la transformación natural lo hace depender del alcohol, hábito que a la larga le hará cometer un crimen monstruoso.



*Triángulo de género. (Gil Calvo, 2005, pág. 72)*

### ***Delmiro e Inés son expulsados por segunda vez***

*Delmiro e Inés pactaron un encuentro en los chorros de la montaña siete caras. Inés era enfermera y mientras se desvestía le explicaba los síntomas de la lepra a su paciente: “negro, la enfermedad que tienes se llama elefantiasis. Quizá por eso la piel nuestra empieza a colgarse y con una herida a descomponerse”. A Delmiro le interesó de su dictamen que el sistema endocrino se exacerbaba, es decir, que la producción de esperma y apetito sexual aumentara.*

*Allí escondidos, en medio del canto de los pájaros, sus corazones palpitaban abriéndose camino por un túnel de desilusiones que ambos empezaron a recorrer cuando fueron diagnosticados como infectados. Delmiro se estaba enamorando. Esta palabra, aunque sospechosa, era lo más parecido a lo que sentía por el cariño y los juegos eróticos que llevaba a cabo con Inés en las aguas azufradas de Agua de Dios.*

*A estos cerros los llaman siete caras porque desde sus picos, en distintos ángulos, se puede observar lo que sucede abajo, en las pocetas. Delmiro desconocía esta información y no advirtió que desde la cima de la montaña dos personas los estaban observando. Pero del mundo era el único lugar, con matorrales, rastrojo y manantiales, en el que no eran rechazados, pues incluso se decía que la lepra contaminaba el aire. Ya les prohibían incluso respirar.*

*Delmiro cubrió de caricias el cuerpo llagado de Inés. Y después de varios besos la tomó por los hombros. Llevó el tronco de la mujer hacia adelante, hasta inclinarla. Estaba muy cachondo de pensar que todo ocurría al aire libre. Y la penetró.*

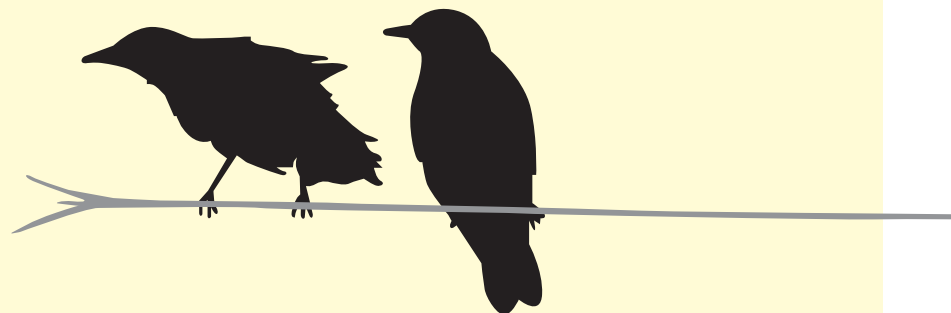
*Los detalles del coito llegaron a oídos del padre Helidoro. La reacción inmediata del cura fue cuestionar la encomienda médica, concreta-*

*mente a Inés que había sido aceptada en el lazareto con el único fin de asistir a los leprosos.*

*En cuanto a Delmiro, a partir de entonces, tramada por el padre Helidoro y el alcalde, empezó una persecución sistemática, con policía a bordo, a donde quiera que se movía. Pero lo más degradante del asedio era que tanto a Inés como a Delmiro, en la fachada de sus casas, la gente estaba arrojando orina y materia fecal, alentados un poco por una minoría que se reunía en la plaza pública a preguntarse por qué su municipio estaba plagado de la enfermedad de Hansen.*

*Una madrugada, al tejado de la casa de Delmiro, cayó una tea encendida que pronto propagó un incendio. Delmiro despertó de golpe convencido de los sermones de la ceremonia de Tunja: el infierno era una realidad.*

...



## Inminencia de la muerte

*Demasiado bien sabemos cuánta  
amargura de fracaso, de pérdida, de  
desilusión y de insatisfacción irónica  
circula en la sangre hasta de los  
seres más envidiados del mundo.*

*Joseph Campbell*

Al reflexionar sobre el tema de la muerte en Horacio Quiroga se abren dos caminos: la muerte figurada y la muerte real. Respecto a la primera, *la muerte figurada*, en Quiroga, se reconoce una actitud que, en años de juventud, se edificó a partir de las lecturas de Edgar Allan Poe y Rudyard Kipling. Incluso, el crítico Noé Jitrik, analiza esta primera etapa del escritor, cuyo tema de la muerte se recrea de un modo tradicional.

De este primer acercamiento de Horacio Quiroga a la muerte bien contada, se desprende una producción bibliográfica en que la forma de narrar utilizada pertenece a otro creador, es decir, el lector desemboca en la vivencia que ha experimentado otro, desatando un episodio que no es del todo genuino:

Es el fenómeno, al parecer siempre repetido, del encanto que nos conquista cuando advertimos prematuramente que otros han dado cauce a las cosas que nos perturban o inquietan mientras nosotros carecemos de los medios propios para expresarnos en forma propia (Jitrick, 1959, pág. 115)



### ***La lepra del cuerpo no importa si el alma está limpia***

*Las propiedades de Delmiro se redujeron a la ropa tiznada que llevaba puesta. De su paso por el Mediterráneo como marinero todo naufragaba en tierras de la Nueva Granada. La mayor parte de la desgracia tuvo lugar por la elefantiasis. Había notado que una úlcera aparecía por su tabique. Inicialmente Delmiro pensó que era alergia. Pero lo horrorizó la semejanza de la llaga de la nariz con una que tenía en el pene. En la Nueva Granada, dos mujeres le habían hecho castañear los dientes con la tibieza de su sexo, Antonia e Inés, espejismos afrodisiacos que el párroco del pueblo hizo desterrar del lazarinero para ser trasladadas a la penumbra de Caño de Loro.*

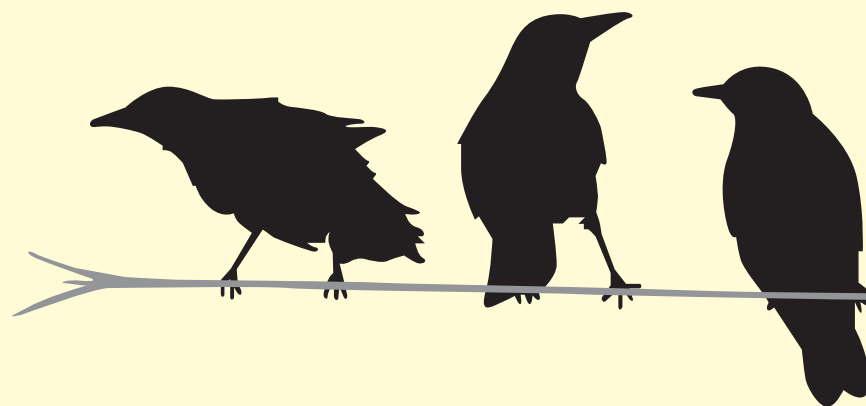
*De otro lado, el Estado ha decidido multar con veinte patacones a todo aquel que no denuncie a los leprosos. Por lo tanto un correo de brujas se ha disparado y no falta la chusma que se encuentre con alguien que padece la elefantiasis para que lo amarren a un árbol, lo golpeen y lo sometan a toda clase de vejámenes. Pero qué otra alternativa tiene un leproso, sin dinero, a la intemperie que errar como un alma en pena.*

*El leprosario de Contratación es famoso por sus 30° de temperatura y el río que lo bordea, pero te reciben a cambio de que les dones todas tus propiedades. Y una vez instalado, alejado del mundo, separado por muros, rejas y alambrados, allí todo concluye.*

*Te obligan a cumplir una serie de restricciones que opacan prematuramente la vida, pero la asistencia médica, una venda para cuando el hueso asoma, no existe. Hay normas de todo tipo, desde considerar que la chicha son los orines del Diablo hasta prohibir una partida de ajedrez.*

*Los domingos, en la consagración, que al aire libre recibimos, porque hasta nos prohíben el ingreso a las iglesias: dizque corrompemos el agua bendita. Nos repiten la anécdota de Pedro Claver que besaba las heridas de los leprosos. Actualmente nadie quiere saber de nosotros. Estamos a cargo de otros infectados que asumen roles de guardianes. Pero Dios, aquel concepto representado en sacerdotes y monjas, parece que también nos evita. Incluso las telas que traían al lazareto, para que fueran pulidas y cortadas, y que representaban nuestro magro trabajo, no volverán nunca a nuestras manos, porque los expertos nos atribuyen los desbordados casos de lepra en el país.*

*Y lo más degradante es que el enfermo no tiene derecho a un morir digno. Cuesta creer, pero también son excluidos de los cementerios. Si acaso permiten que los leprosos compartan los muladares junto con suicidas y cadáveres no identificados.*







Respecto a la muerte figurada, Horacio Quiroga, durante su estadía en la selva, estableció, para un número significativo de sus personajes, un efecto derivado del morir: la sorpresa. A partir de esta situación, lo sorpresivo, el escritor identifica tres situaciones que conspiran contra el individuo y que evidencian el breve instante en que se pasa de la vida a la muerte: el enfrentamiento del hombre con la naturaleza, las luchas de los hombres entre sí y el resultado de dramáticos momentos de autodestrucción. Con un registro emocional trágico, Horacio Quiroga se instala entonces en la selva de Misiones, vivenciando la segunda máxima de su arte: “lo natural es sinónimo de vida”. Sin embargo, en esta introspección y aislamiento, en el escritor –arremete la melancolía– porque su acercamiento a la naturaleza es paralelo al alejamiento de los hombres.

En el estudio de Valeria de los Ríos, *Reproducción, muerte y espectralidad*, se considera que la melancolía es un ingrediente decisivo de la personalidad, porque tiene efectos en el individuo: “estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, pérdida de la capacidad de amar, inhibición de todas las funciones y disminución del amor propio” (De los Ríos, 2008, pág. 304).

El padre muerto en un accidente en presencia de su familia, el amigo que pierde la vida a manos del propio Horacio Quiroga cuando juega con una pistola que cree descargada, el suicidio de su primera esposa en 1917 (Quiroga, 1990, pág. 21).

En cuanto a la muerte real, aquella que concentra un alto grado de absurdo, es decir, que arrebató a una persona cuando su carrera va en ascenso, Horacio Quiroga escribe el cuento *El hombre muerto*. Este relato fue escrito durante la madurez del escritor, cuando tenía alrededor de cuarenta años.

## **Honorio Quituera**

*Desde lejos, el tipo se reconoce por su barba: es frondosa. De complexión física delgada. Ambos brazos que cuelgan, sujetando un par de valijas, son largos y fuertes. Al leprosorio llegó en motocicleta y dio varias caladas a una pipa antes de atravesar el pórtico. Una monja superiora salió a su encuentro. El hombre mostró varios documentos con sellos del consulado de Buenos Aires y corrió una bufanda de la nuca que acercó a la hermana. La religiosa hizo un gesto de horror y lo llamó por su nombre: “Honorio, no vuelvas a hacer eso”, le dijo. La religiosa se marchó y minutos después apareció Delmiro estrechando la mano del nuevo inquilino.*

*“El nuevo inquilino me contó que fue contagiado por un armadillo. Eso me hizo estallar en risas. Fue entonces que Honorio se puso muy serio. “Perdona”, le dije. Y él respondió enojado: “Delmiro, no vuelva a hacer eso”, repuso como la monja superiora, “cuando le hablo, y usted es el único a quien le dirijo la palabra, sepa que es serio”, concluyó alejándose”.*

*La cocina estaba cargada del olor a chorizos que se fritaban en la estufa. Delmiro lamentó, profundamente, que Honorio, el nuevo enfermo, hubiera abandonado la conversación.*

*A Honorio le gustaba llegar al comedor dos horas antes de lo pactado. Desde su llegada al lazareto de Agua de Dios había comido poco porque no era aficionado a la carne. Conocía pocas personas, de ahí su gusto por recorrer con las manos la superficie de la mesa, cerrando los ojos y pronunciando: caoba. Después se sentaba y pasaba horas leyendo sus libros de letras doradas en los lomos. “No puedo concentrarme. No logro escribir. Tantos enfermos que me rodean y me miran. Estoy seguro que les revelaron mi identidad. A*

*cada momento me dicen: “Don Honorio, cómo amanece, le provoca un chicharrón”. Esta carne desprende un olor del carajo cuando la sofrien y envuelve el recinto y no deja pensar. Me ofrecen frecuentemente chicharrón. Me digo: “Aquí no hay frutas, aquí no hay legumbres”. Me siento débil y pronto cederé. El chicharrón lo acompañan de una tela blanca que llaman arepa. Y rematan con una taza rebosante de chocolate. Me digo: “Honorio, medita, reflexiona”. Pienso entonces en la Diosa celta de los bosques que se transforma en cerdo y en la diosa Deméter que acompaña este animal. Por lo tanto, me niego a comer”.*

*—Extra, extra... La Comisión Oficial de la Academia de Medicina visita Agua de Dios. Extra, extra... El presidente Carlos E. Restrepo visita Agua de Dios.*

*Transcurría el año 1910 y aumentaban los enfermos de sífilis y lepra en el país. Aquella advertencia bíblica que desterraba en vida a los contagiados ya no era suficiente para mantener la línea de demarcación entre enfermos y sanos. Honorio Quituera y Delmiro Burgos renegaban de la visita presidencial e inventaban estribillos anarquistas que los desternillaban de risa.*

*—Coma, coma y coma y no le sirve la ropa. Los pájaros que alimentan la ciudad, en el campo, persiguen al liberal —decía Delmiro mientras Honorio evidenciaba que no podía captar el mensaje.*

*La expectativa por la visita del presidente Carlos E. Restrepo al municipio de Agua de Dios era grande. Sin embargo, se propagó un rumor. Que las raciones de comida que eran obligatorias para los enfermos como muestra de la voluntad del Gobierno por acabar la pobreza, serían restringidas para algunas personas. Por todos era conocido que había individuos que convivían con los enfermos sin ser portadores de ningún virus.*

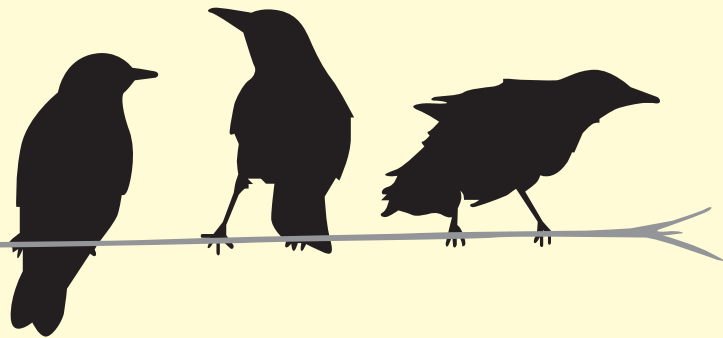
*Por esta razón el ambiente estaba hecho una caldera. Honorio le contó a Delmiro que hubo una época que tuvo que abandonar la sociedad e internarse en lo profundo de la selva para olvidar el suceso de su amigo Federico que le partió la vida en dos. Y le decía Honorio a Delmiro, allá en El Chaco llueve todo el tiempo y allí tuve que esconderme como una fiera y verter todo el dolor por mis ojos. Federico, amigo de mi infancia, esa fatídica tarde me buscó, airado y ebrio porque Natalia, su esposa, le había sido infiel con un policía. Como un loco gritaba en mi cuarto:*

—Lo mataré, Honorio, lo juro.

—Préstame el rifle, amigo —y prorrumplía en llanto.

—Honorio, acércame la escopeta, por favor.

*Y fue tanta la conmiseración que me inspiró Federico, que salí corriendo por el arma. De vuelta, al entrar en la habitación, tropecé con una silla y el Winchester cayó de mis manos detonando una nube de pólvora. Inmediatamente después Federico se desplomó con un proyectil en la cabeza.*



El crítico literario Salvador Arias clasifica esta narración como “un breve cuento de menos de mil quinientas palabras, cuidadosamente pesadas y medidas para enhebrar un epos esencialmente narrativo, en el cual la muerte se impone como tema obligado” (1990, pág. 22). En el cuento *El hombre muerto* se devela un enigma que encierra la filosofía hindú: *la separación del cuerpo y el espíritu*. Efectivamente, en esta pieza de 1920, que integrará el volumen *Los desterrados*, el investigador de la Universidad de California, Robert M. Scari, propone una clave de lectura: “el individuo puede alejarse con la mente, si quiere; puede si quiere abandonar un instante su cuerpo” (Scari, 1983, pág. 132).

Mas al bajar el alambre de púa y pasar el cuerpo, su pie izquierdo resbaló sobre un trozo de corteza desprendida del poste, a tiempo que el machete se le escapaba de la mano. Mientras caía, el hombre tuvo la impresión sumamente lejana de no ver el machete de plano en el suelo. Ya estaba tendido en la gramilla, acostado sobre el lado derecho, tal como él quería. La boca, que acababa de abrirsele en toda su extensión, acababa también de cerrarse (Quiroga, 1990, pág. 7).

Proseguimos con *la muerte real*, aquel deceso accidental: —la opinión de Joseph Campbell en su libro *El héroe de las mil caras*— sobre la muerte como elemento trágico de la vida, excluye, tanto para la literatura moderna como para la existencia, “*el final feliz*”, porque “el mundo tal como lo conocemos, tal como lo hemos visto, no lleva más que a un final: la muerte, la desintegración, el desmembramiento” (Campbell, 1972, pág. 40). Según Campbell, la vida, desde un punto de vista trágico, es rompimiento con las formas y con los vínculos que se crean a partir de ellas. De este rompimiento con las cosas del mundo, de esta muerte de los contenidos lógicos y emocionales, emerge la noción de espectralidad.

Para definir el término “espectralidad” recurrimos a los conceptos de Valeria de los Ríos: “el espectro es una apariencia que retorna como aquello que es deseado, pero reprimido” (2008, pág. 322) y de Noé Jitrik: “la muerte oficia de variante y cauce en el que se resuelve la mayor parte de las situaciones que se describen” (1959, pág. 113). El personaje del cuento *El hombre muerto* personifica la *espectralidad*, cuando el punto de vista narrativo que utiliza el escritor para describirlo se sitúa y se concentra en una persona que acepta que acaba de morir. A partir de ahí, de ese reconocimiento, el personaje asume una actitud frente a *la inminencia de la muerte* y empieza a narrar desde el ángulo de visión del yacente:

El hombre intentó mover la cabeza en vano. Echó una mirada de reojo a la empuñadura del machete, húmeda aún del sudor de su mano. Apreció mentalmente la extensión y la trayectoria del machete dentro de su vientre, y adquirió fría, matemática e inexorable, la seguridad de que acababa de llegar al término de su existencia (Quiroga, 1990, pág. 8).

Si regresamos a Joseph Campbell, en *El héroe de las mil caras*, hallamos que el autor identifica dos elementos que propician catarsis, que se encuentran a su vez en el cuento *El hombre muerto*. Dichos elementos, *compasión* y *terror*, son sentimientos que paralizan el ánimo.

El espectador inicialmente se identifica con el personaje porque éste encarna un destino trágico común a cualquier ser humano, pero nada puede hacer el espectador cuando se desencadena la serie de eventos siniestros que arrasan con la vida del sindicato de modo contundente: “la catarsis trágica, la purificación o purgación de las emociones del espectador de la tragedia, a través de su experiencia de la compasión y el terror” (Campbell, 1972, pág. 41).



## **Siringomielia**

*A Caño de Loro, llegó de Honolulu, el padre Damián. En plenos albores de la República de Colombia, arribó despojado del manto episcopal. En Hawaii no pudo comprobar que su enfermedad era producto del servicio consagrado a los enfermos de lepra y, no, como lo hicieron ver, resultado del contacto carnal con una mujer. En Honolulu la lepra estaba asociada inexorablemente a la sífilis.*

*Todos desconocieron, en su momento, que el padre Damián había realizado estudios de Medicina en el Colegio Real de Londres, finalizando el siglo XIX, donde concluyeron que la lepra no se contagiaba a través de la herencia, por lo que la segregación no era necesaria, sino, mediante un raro y desconocido medio, que podría ser controlado mejorando la higiene.*

*Pero nadie del corregimiento Caño de Loro aceptó la idea del padre. Y, aunque reconocían en Damián virtudes curativas, él, en la isla, nunca trascendió el grado de homeópata o yerbatero.*

*De a poco sus métodos curativos se fueron haciendo leyenda. Inspirado en los médicos medievales, preparaba extraños ungüentos cuya grasa provenía de lagartos y reptiles que Damián cazaba en la playa. Después fue célebre por el método del enterramiento: hasta el cuello, en una especie de sepultura, el enfermo era enterrado y se le suministraba un brebaje.*

*Después de dos lunas, el enfermo habría de salir con la piel tersa. Sin embargo, estas prácticas médicas de Damián no tenían efecto alguno. Damián empezó a experimentar con la medicina tradicional. De los medicamentos que importaban para el tratamiento de la lepra, la pomada ictiol era la más utilizada.*

*Luego, el polvo cristalino de la estricnina. Fue entonces que empezó a notar que los enfermos que se aplicaban estricnina se mantenían inquietos, sudorosos y, muy cerca, los unos de los otros. Había incluso un enfermo, Honorio Quituera, que cuando recibió, por primera vez, su medicamento de estricnina no paraba de arar la tierra bajo un poniente devastador. A raíz de esta exposición al sol, Honorio tendría que ser hospitalizado.*

*Otro enfermo, Delmiro Burgos, a quien se vio inhalando la estricnina, estuvo toda una tarde en los lenocinios de Tierra Bomba follando con toda mujer que encontrara. Alcanzando una erección de dos horas continuas y un rubro de 1000 coscojas de gasto. A Delmiro le encantaba la mujer negra e indígena.*

*En el campo de la medicina alternativa, para no morir de hambre, Damián preparaba para los leprosos unos menjurjes con otoba, guaco, motua, teatina, almizclillo y zábila, plantas nativas que al macerarse adquieren un tono oscuro. Estos medicamentos Damián los ofrecía los domingos en los mercados de los lazarinos.*

*Como Damián estaba contagiado de lepra, para él también aplicaban las restricciones. Una tarde, mientras el sol se escondía, el médico derramó varias lágrimas recordando a Honolulu. Y se acercó a la playa para que un baño lo refrescara y reanimara. Fue entonces que al Padre se le acercaron dos gendarmes a solicitarle que saliera del mar.*

*Damián recibió la orden con sorpresa. Salió del agua y se disponía a caminar cuando los policías, le advirtieron, de nuevo, al leproso, que tenía prohibido “caminar en la misma dirección del viento”. De golpe el médico extendió los brazos y preguntó:*



—Entonces, dígame ¿qué hago? —Los guardias acompañaron al sacerdote, médico y chamán, hasta la entrada de la leprosería Caño de Loro y allí lo abandonaron.

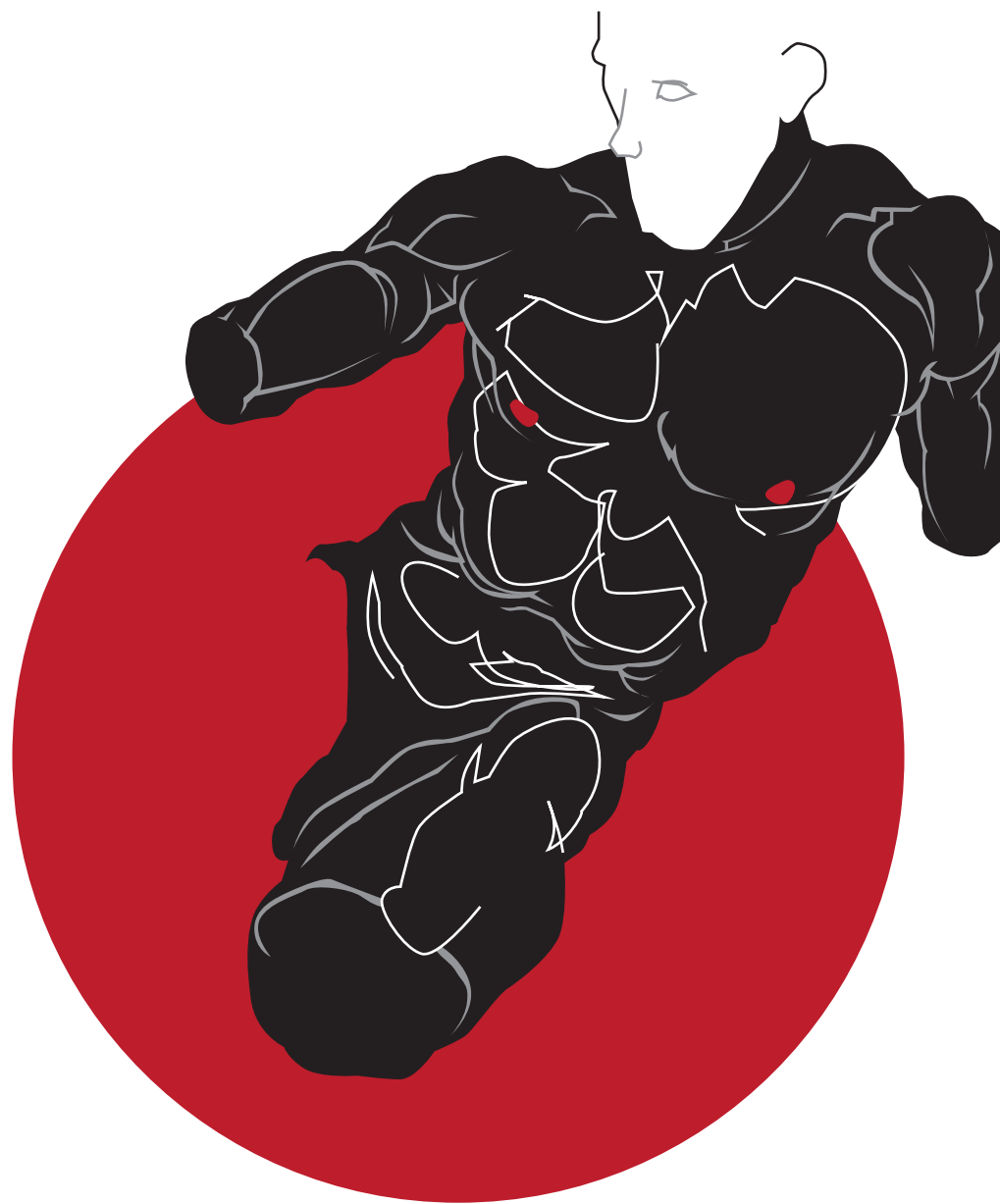
Una mañana, temprano, en el consultorio de Damián, apareció Delmiro Burgos. Todavía lo acompañaban vestigios de erección que le provocaban un dolor intenso en los testículos. El médico solicitó enseguida a Delmiro que dejara el pantalón en sus rodillas. Al Almirante esta instrucción le pareció infame y dudó llevar a cabo dicha solicitud. El Padre Damián comprobó el malestar de Delmiro y añadió:

—Si quiere curarse, me debe permitir ver qué tiene. —Efectivamente los testículos de Delmiro parecían las huevas de un toro.

Pero el mayor deterioro de su salud, la huella que había dejado la lepra, se advertía en la destrucción masiva de su cara. Doctor y paciente charlaron un rato. Delmiro aclaró que buscaba las prostitutas porque había perdido el derecho a compartir cama con una mujer. Asimismo, porque en los burdeles, era el único sitio donde servían licor a los leprosos.

La influencia de Galeno y Avicena en la medicina movió al Padre Damián, siguiendo el precepto “un veneno expulsa otro veneno”, a plantear a Delmiro una terapéutica donde el enfermo arrancaba el tratamiento con la aplicación de sanguijuelas en el cuerpo afectado y concluía con un asado de culebra, despojada de ponzoña, es decir, cola y cabeza.

...





No han pasado dos segundos: el sol está exactamente a la misma altura; las sombras no han avanzado un milímetro. Bruscamente, acaban de resolverse para el hombre tendido las divagaciones a largo plazo: Se está muriendo. Muerto. Puede considerarse muerto en su cómoda postura. Pero el hombre abre los ojos y mira. ¿Qué tiempo ha pasado? ¿Qué cataclismo ha sobrevivido en el mundo? ¿Qué trastorno de la naturaleza trasuda el horrible acontecimiento? Va a morir. Fría, fatal e ineludiblemente, va a morir (Quiroga, 1990, pág. 9).

La acción del cuento *El hombre muerto* de Horacio Quiroga presenta un solo hecho: un hombre resbala y su machete se le incrusta en el estómago. Pero esta situación, por más realista que parezca, permite establecer en la narrativa del escritor uruguayo un nexo con la irrealidad (espectralidad). Incluso los investigadores de la Revista Senderos Universitarios de Nicaragua, Karla Dinarte, Domingo Suárez y Damaris Silva, en su artículo *Clave autobiográfica en el cuento El hombre muerto*, establecen que *la inminencia de la muerte* “es el elemento clave y primordial que sirve de conexión entre la vida real y la creación ficcional” (2016, pág. 31).

Puede aún alejarse con la mente, si quiere; puede si quiere abandonar un instante su cuerpo y ver desde el tejamar por él construido, el trivial paisaje de siempre: el pedregullo volcánico con gramas rígidas; el bananal y su arena roja: el alambrado empequeñecido en la pendiente, que se acoda hacia el camino. Y más lejos aún ver el potrero, obra sola de sus manos. Y al pie de un poste descascarado, echado sobre el costado derecho y las piernas recogidas, exactamente como todos los días, puede verse a él mismo, como un pequeño bulto asoleado sobre la gramilla (Quiroga, 1990, pág. 11).



### ***Aceite de chaulmugra***

*Un especialista de la Facultad de Medicina de París apareció un domingo en el mercado del lazareto, proclamando haber curado más de cien pacientes en el leprosorio Cabo Blanco. Este médico cirujano, nacido en Marruecos, llevaba por nombre Aaron Benchetrit. El galeno le informaba a la comunidad, un tanto distraída, la aparición de un nuevo remedio científico para combatir la lepra: el aceite de chaulmugra. Este aceite, añadía el médico, era obtenido de las semillas del árbol sagrado chaulmugra, sembrado en la India, donde cuenta la leyenda, que el dios Krishna, lo regaló a un noble campesino como consuelo porque había sido contagiado de lepra.*

*Pasaron los días y al pueblo llegó más información sobre los beneficios del aceite chaulmugra. Incluso asomó un brujo, Angelito García, ofertando también el remedio. Finalmente, para darle apertura al medicamento en Agua de Dios, el padre Damián dio testimonio de la evolución que experimentaban los pacientes cuando emprendían el tratamiento.*

*Un grupo significativo de leprosos se animó entonces a comprar el aceite pero se desilusionaron de inmediato con el precio inalcanzable de la medicina: \$5.000 pesos. Angelito García, reconocido chamán cubano, vendía también el aceite de chaulmugra a \$3.000 pesos, pero sobre él recaía la fama de falsificar y adulterar la receta.*

*Cuando regresó del éxtasis erótico, a Honorio Quituera casi se le desprende el corazón cuando no encontró su baúl en la habitación. Lo sofocó que su dinero estuviera allí. Enseguida empezó a maldecir y a romper objetos. Delmiro fue el único que pudo calmarlo cuando le propuso que él le prestaba los \$5.000 pesos.*

*Delmiro Burgos y Honorio Quituera, se contactaron con Benchetrit y se dispusieron para el tratamiento con aceite de chaulmugra. Existían dos tipos de administración: vía intravenosa y suministro oral. Los pacientes echaron a suerte la forma cómo les iban a aplicar la droga: Delmiro tomaría el aceite en jugo de naranja y Honorio dispondría sus posaderas para unas inyecciones. A medida que avanzara el tratamiento los pacientes serían evaluados respecto a su mejoría.*

*Nunca los enfermos dimensionaron las contraindicaciones del aceite y muchos de sus efectos secundarios no los conocían cuando el chaulmugra se ofrecía como la panacea para curar la lepra.*

*Delmiro, entusiasmado, comenzó el tratamiento. Al jugo le ponía diez gotas de aceite y por cada día que pasara aumentaba dos gotas más. Después de una semana, Delmiro ingería su jugo de naranja con más de veinte gotas de chaulmugra. Un domingo casi no alcanza a llegar a su casa a sentarse en el retrete porque lo aquejaba una reacción intestinal que lo hacía tiritar de frío mientras defecaba.*

*A Honorio Quituera lo inyectaban tres días de la semana. Y como el aceite de la ampolleta era tan denso, sus tres centímetros debían distribuirse, a su vez, en tres dosis. Durante mañana, tarde y noche, sumando los tres días, las nalgas de Honorio Quituera sumaron más de quince pinchazos, cuyo líquido, se quejaba el leproso, era tan doloroso como la morde dura de una serpiente.*

\*\*\*

El crítico de la Universidad de California, Robert M. Scari, en una investigación de 1983, *Horacio Quiroga y los fenómenos parapsicológicos*, dictamina que Horacio Quiroga padecía “una inestabilidad psíquica”, motivada, dice Scari, en gran medida, por los traumas de los hechos más dramáticos de su vida. No obstante, esta *inestabilidad*, en épocas de modernismo literario, lo condujo conscientemente por senderos existencialistas, donde la visión del hombre es una presencia trágica, que no puede eludir el encuentro con la muerte: “las narraciones generalmente muestran el enfrentamiento directo del personaje con la muerte y la lucha que éste hace ante la fatal, inexorable e inapelable situación que lo acerca a la muerte” (Dinarte, 2016, pág. 32).

Horacio Quiroga, asume entonces *la inminencia de la muerte*, no desde una perspectiva fatalista, sino, por el contrario, enfrentando la degradación, el desamparo y la soledad, de un modo neutral. En esta estética se refleja patente el estado de ánimo del personaje.

Nada, nada ha cambiado. Sólo él es distinto. Desde hace dos minutos su persona, su personalidad viviente, nada tiene ya que ver ni con el potrero, que formó él mismo a azada, durante cinco meses consecutivos, ni con el bananal, obras de sus solas manos. Ni con su familia. Ha sido arrancado bruscamente, naturalmente, por obra de una cáscara lustrosa y un machete en el vientre. Hace dos minutos: Se muere (Quiroga, 1990, pág. 10).

En el campo de la metáfora espacial, en Horacio Quiroga se percibe un movimiento *de lo exterior a lo interior*. Quien se acerca a su obra encuentra “un lúcido pensador que hubiera podido perfectamente resolver intrincados problemas estéticos, políticos o morales” (Jitrick, 1959, pág. 42).

Además de generoso padre de familia, Horacio Quiroga fue un hombre que se encontró con la tierra y la naturaleza. Aquella leyenda negra de su mal carácter se desvirtúa con una producción literaria fiel “al sentido de la experiencia como rasgo fundamentalísimo de la literatura contemporánea” (Jitrick, 1959, pág. 47).

Roxana Gardes, investigadora de la Universidad Católica de Argentina, en su conferencia *Claves narrativas de Horacio Quiroga*, destaca la presencia del correlato en la narrativa de Horacio Quiroga, en la medida que sus cuentos son el producto de una realidad que vivió o que le fue contada. Con este término, se involucra la convivencia de diversos géneros discursivos que dispararon la imaginación del escritor. Incluso esta suerte de investigación en otros ámbitos como la educación y el periodismo, representó para la crítica de la época, que los relatos de Horacio Quiroga fueran considerados “una suerte de complemento muy elaborado de las páginas de crímenes” (De los Ríos, 2008, pág. 418).

Incluso, Roxana Gardes –propone un esquema, una estructura– donde participan unas variables que se repiten con frecuencia: el trabajo por la subsistencia, la agresión del ambiente natural a través de lluvias torrenciales, la soledad, la enfermedad y la muerte. Estos ingredientes se preparan, dice Gardes, bajo la siguiente fórmula: “desde un centro a rescatar márgenes que se ensanchan paulatinamente” (2007, pág. 5).

En el cuento *El desierto* (1923), aparecido en el libro homónimo de 1924, el personaje, Subercasaux, se consagra al cuidado de sus hijos de modo ejemplar, al punto de que esta atención asumida por el padre, permite al personaje de Subercasaux, ocupar la figura de *alter ego* de Horacio Quiroga que, de la misma manera, adiestró a sus hijos en el conocimiento de la naturaleza y los trabajos manuales.

### **La sorpresa**

*De una peña, las aguas azufradas caían a un lago profundo cuya superficie era verde. De sus orillas se desprendía vapor. Con este paisaje, Inés le pidió a Danilo que se pusiera cómodo. Y, de pronto, apareció en vestido de baño y al galeno le chispearon los ojos. Cuando la mujer estuvo cerca al médico empezó a desvestirlo. La camisa del médico, la colgaron de una rama de árbol. Mientras que el pantalón, fue doblado con cuidado por el hombre para que no fuera a dañarse. Inés, cara a cara con Danilo, con sus manos, le bajó los calzoncillos a su colega de la cintura a los tobillos.*

*Después, la enfermera, descargó el pene de Danilo en la palma de su mano y lo iba apretando al ritmo de las pulsaciones. El médico, estimulado, miraba el cuerpazo de la mujer, que en paños menores, se le veían otras zonas del cuerpo afectadas por la lepra. Inés se arrodilló. La sensación de la arena hormigueando en las rodillas casi le hace desistir de su preámbulo amoroso.*

*Sin embargo, soportó la incomodidad y, mirando a los ojos de Danilo, le dio una extensa felación. A una de las cimas (una de las siete caras del cerro), la pareja se dirigió para disfrutar de un volcán de lodo que había allí. En cierta ocasión, Danilo realizó estudios científicos en Santa Fe, respecto a las propiedades curativas del mineral que reposaba en el barro. Por el contrario, encontró un cúmulo de bacterias que amenazan la salud al contacto cutáneo. Justo ahora, a Danilo le parecía paradójico que fuera a zambullirse en ese pantano cuyo hedor lo sofocaba.*

*Antes de ingresar al volcán, Inés le pidió a Danilo que la desvistiera. Y dio una vuelta para que le quitara el sujetador. Cuando Inés volvió a girar, Danilo tragó saliva, pues tuvo ante sí los senos más hermosos que haya visto.*

*Delmiro sentía la adrenalina circulando velozmente por su cuerpo. Y, con su amante, desnudos, se hundieron en el barrizal. En el fango, Inés le hacía masajes a Danilo. Y le explicaba que esta terapia le era provechosa, que por este tratamiento había gestionado su permiso de regreso a Agua de Dios. Arriba el sol brillaba cada vez más. Y el barro que la pareja llevaba adherido al cuerpo se endurecía.*

*Ambos requerían la fuente cristalina, los chorros, para lavarse, después que los minerales del volcán hicieron la purga en los poros de la piel. Caminaron con el fango apelmazado a sus cuerpos y el sudor, producto de la alta temperatura, les generaba picazón.*

*Ya en los termales, el agua iba retirando la mugre de los cuerpos. Y en medio de la laguna, la pareja se besaba. Danilo buscó una piedra donde sentar a Inés. Encontraron una roca donde caía un chorrito. Ahí se instalaron. Inés abrió las piernas y dejó ver su vulva colorada. Al médico le fascinó su concha y de inmediato se aventó a chupársela. Y pasó su lengua por todas partes, incluso besó los chancros que Inés tenía en la pelvis. Finalmente, Danilo Arrieta se levantó y arrimando su polla penetró a Inés.*

\*\*\*

Es conocida la maestría del escritor uruguayo en los campos de la cerámica, la encuadernación, la tala de árboles, la costura, el rozado de montes, el calafateo de canoas y la lucha contra las hormigas.

Habían visto –y ayudado a veces– a disecar animales, fabricar creolina, extraer caucho del monte para pegar sus impermeables; habían visto teñir las camisas de su padre de todos los colores, construir palancas de ocho mil kilos para estudiar cementos; fabricar superfosfatos, vino de naranja, secadoras de tipo Mayfarth, y tender, desde el monte al *bungalow*, un alambre carril suspendido a diez metros del suelo, por cuyas vagonetas los chicos bajaban volando hasta la casa (Quiroga, 1990, pág. 99).

Subercasaux, realiza un recorrido por el río, en su canoa, acompañado de su hijo e hija, en una aventura cuyo objetivo es rescatar un caballo. A pesar del alto grado de peligrosidad que encierra la selva, Subercasaux explora los territorios, custodiado por sus hijos de cinco y seis años, que a falta de una figura femenina que vele por ellos, ayudan al padre que tiene a cargo las tareas de la casa y el trabajo en el monte.

Precisamente, un hecho menor, algo insignificante, abre la espiral de tensión que rompe la linealidad del relato. En las tierras de Misiones, donde el clima es cruzado por las lluvias y el sol ardiente, pululan los piques, especies de pulgas que caminan por la piel y en la carne de la víctima depositan sus huevos. A Subercasaux lo pica uno de estos bichos en el meñique del pie derecho y, desde entonces, la infección le hará del cuidado de los niños una tarea titánica:

Los piques son, por lo general, más inofensivos que las víboras, las uras y los mismos barigüis. Caminan empinados por la piel, y de pronto la perforan con gran rapidez, llegan a la carne viva,



donde fabrican una bolsita que llenan de huevos. Subercasaux no lograba reducir una que tenía en un dedo, en el insignificante meñique del pie derecho. De un agujerillo rosa había llegado a una grieta tumefacta y dolorosísima, que bordeaba la uña. Yodo, bicloruro, agua oxigenada, formol, nada había dejado de probar. Se calzaba, sin embargo, pero no salía de casa, y sus inabarcables fatigas de monte se reducían ahora, en las tardes de lluvia, a lentos y taciturnos paseos alrededor del patio (Quiroga, 1990, pág. 104).

No obstante, el compromiso de padre, mueve a Subercasaux a buscar río arriba el personal de servicio que pueda ayudarlo. Antes presenciara el episodio que detona la fatalidad. El contacto con el barro pestilente sumerge al protagonista en un delirio febril. A esta altura, la aparición de la fiebre no tiene otra intención que agravar el conflicto de Subercasaux, quien, cada vez, tiene menos fuerza para levantarse de su lecho y a quien el tiempo empieza a envolver con un carácter “subjetivo, heterogéneo y alucinado” (Rodríguez M, 1950, pág. 85).

Como un sueño lejano, como una dicha de inapreciable rareza que alguna vez poseyó, se figuraba que podía quedar todo el día en cama, caliente y descansando, por fin, mientras oía en la mesa el ruido de las tazas de café con leche que la sirvienta –aquella primera gran sirvienta– servía a los chicos... ¡Quedar en cama hasta las diez, siquiera!... En cuatro horas pasaría la fiebre, y la misma cintura no le dolería tanto... ¿Qué necesitaba, en suma, para curarse? Un poco de descanso, nada más. Él mismo se lo había repetido diez veces... Y el día avanzaba, y el enfermo creía oír el feliz ruido de las tazas, entre las pulsaciones profundas de su sien de plomo. ¡Qué dicha oír aquel ruido!... Descansaría un poco, por fin... (Quiroga, 1990, pág. 109).

En el libro *Las raíces de Horacio Quiroga*, Emir Rodríguez Monegal, considera que la narrativa de Quiroga “tiene la posibilidad de pasar de un plano de la realidad a otro, sin romper la continuidad narrativa” (1950, pág. 103). En la inminencia de la muerte a través de la enfermedad, Horacio Quiroga ha de concretar una de las máximas de su gran arte “*la grandeza de lo insignificante*”. Subercasaux tiene la certidumbre de que se acerca su final. Sin embargo, por unos instantes, surge un alivio, que al enfermo hace creer que experimenta una suerte de mejoría.





### ***Antonia, la cortesana de piel más suave***

*Honorio Quituera se enteró de las artes amatorias de Antonia Villalba a través de Delmiro Burgos. El marinero se refería a ella como una potranca de cabello lacio, piel canela, labios gruesos y cuerpo atractivo. Antonia también era foránea. Desde Mallorca viajó con la que inicialmente fue la propietaria del Cabaret Granadino, Raquel Cienfuegos, una mujer que le dejaron a Antonia muy niña, en la puerta de su casa, sin rastro de quién pudo ponerla ahí. A partir de entonces Antonia tuvo que trabajar para ayudar con el sustento de la casa donde viviría.*

*Cuando la familia se trasladó a Nueva Granada, Antonia, ya adolescente, enfermó drásticamente en el barco que se transportaban. Se creía que la joven estaba contagiada de peste, por el contacto cercano que los pasajeros tenían con las ratas. Pero un doctor que iba a bordo pronunció una palabra que pocos captaron: la chica padece tuberculosis.*

*Gracias al cuidado que el médico del barco dispensó a la mujer ésta pudo salvarse. Sin embargo, Antonia siempre padeció de afecciones pulmonares y palidez extrema. Pero su piel era suave. A tal punto que aquel que pasara un dedo por su cuerpo quedaba prendado.*

*En agua de Dios como Antonia no se contagió de lepra en varias ocasiones le hicieron una propuesta: donar su sangre para adelantar transfusiones en leprosos con el fin de hallar un antídoto. Honorio Quituera advirtió que Antonia Villalba regresaba al cabaret. Dejando a un lado su cerveza salió al encuentro de la mujer. Antonia le dijo que estaba cansada y que enviaría otra cortesana. No obstante, Honorio la tomó del brazo y mirando a sus ojos, convenció a Antonia que prometió que después de un baño estaría con él.*

*Antonia Villalba hizo pasar a Honorio Quituera llamándolo con la mano. En la habitación, la luz era tenue y el ambiente estaba perfumado con violetas. Al fondo, un diván, una cama matrimonial y unas cortinas con arabescos barrocos.*

*Honorio fue el primero que se quitó la ropa. Mientras tanto Antonia lo reparaba: el pecho, el abdomen, las piernas y el pene. Enseguida Madame Antonia dejó caer su ropa al suelo. Y llevando los brazos adelante tumbó a Honorio en la cama.*

*Entre besos, quejidos y suspiros, Antonia descubrió las úlceras de lepra en el cuello de su amante. Y a pesar de que en el pecho y la espalda había más heridas, el rostro de Quituera permanecía intacto. Antonia, con sus manos, envolvió la pija del hombre. Y al examinar que no tuviera lastre alguno, empezó a mover el miembro suavemente hacia adelante. Una vez percibió las muecas de placer de Honorio se introdujo la pinga en su boca.*

...

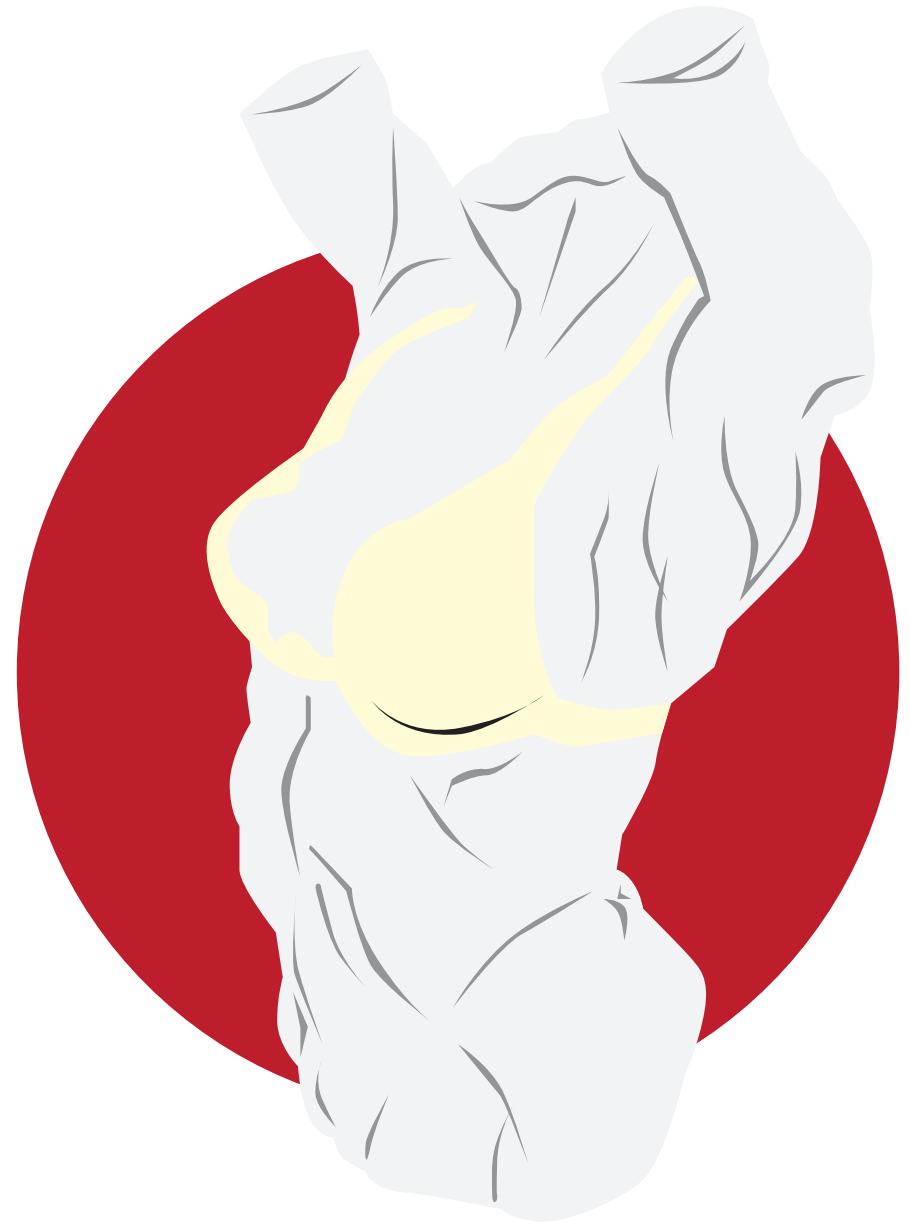
## Conclusiones

La enfermedad fue el asunto de este ensayo. Y por enfermedad se entendió la falta de firmeza, de índole física o mental, que en sentido metafórico, prepara el cuerpo para que lo habite un huésped indeseable. No obstante, cuando un individuo es tocado por la enfermedad, exterioriza una serie de comportamientos, que encaminados a través de un tratamiento, permiten mejorar la vida del paciente e incluso curar la enfermedad. A esto es lo que denominamos estética de la enfermedad, al periodo de convalecencia, en que la literatura interviene mediante la lectura y la escritura.

El tema de la estética de la enfermedad se rastreó en cinco cuentos de Horacio Quiroga, *La tortuga gigante*, *La miel silvestre*, *Los destiladores de naranjas*, *El hombre muerto* y *El desierto*, que dan cuenta de una experiencia plagada de enfermedades y muerte, que el escritor latinoamericano recreó en sus cuentos para darle desahogo a su destino trágico.

En dichos cuentos opera una concepción moderna de la enfermedad, cuyos personajes son vulnerados producto de la amenaza del medio ambiente, la soledad, el conflicto entre civilización y barbarie o la inminencia de la muerte. La enfermedad, en Horacio Quiroga, no obedece a un castigo o mandato divino.

Susan Sontag define la enfermedad como “un otro lugar, un reino nocturno”. En este reino nocturno, que habitan los personajes de Horacio Quiroga, la enfermedad, el deterioro de la salud, por ejemplo, de un padre soltero, probablemente su *alter ego*, configura su angustia existencial: con la muerte puede desproteger a sus hijos.



### **Leprodoquia**

*Don Eufrasio, vigilante del leprocomio de Agua de Dios, asistió a varias capacitaciones que impartió la Oficina Central de Lazaretos en la leprodoquia de Contratación acerca de la teoría miasmática, prodigio del pensamiento higienista francés, cuya implementación empezaría a llevarse a cabo en todo el país. Dicha teoría visibilizaba cómo el aire, al circular, llevaba con el viento los miasmas.*

*A partir de la presidencia de Rafael Reyes se promovió entonces una infraestructura de vigilancia que evitara la propagación de la lepra, debido a que la enfermedad frenaba el progreso.*

*La epidemia de lepra en Colombia adquiría otra naturaleza: a través de medidas políticas y económicas, de carácter profiláctico, es decir, que pretendían evitar el contagio de los sanos, se avanzaba en la comprensión moral y religiosa del problema. Y serían tan determinantes las clases económicas en el desarrollo de la enfermedad que muchas personas de alto linaje, infectados de lepra o con parientes que padecían el mal, nunca se les marginó a los leprosos sino que fueron asistidos médicamente en sus hogares.*

*A Don Eufrasio le encargaron conformar la Orden de San Jorge, que no era otra cosa que una camarilla de gendarmes, médicos y sacerdotes, que evaluarían las pertenencias, animales y patrimonio, que concerniera a un leproso. Estas pesquisas se adelantarían en una oficina diferenciada que construirían en los lazaretos y que llevaría por nombre Contactos.*

*El primero que citaron a la oficina de Contactos fue Honorio Quituera. Había arribado a territorio nacional con una recomendación diplomática y se decía que ajustaba cinco días en el Cabaret*

*Granadino cohabitando con Antonia Villalba. Bebía, dicen, como si no tuviera fondo. Por eso a mansalva lo citaron. Y como no se presentó, tumbaron la puerta de su cuarto y decomisaron su baúl de color caoba.*

*Cuatro funcionarios estaban a cargo de sacar el baúl de la habitación: Don Eufrasio, dos gendarmes y el padre Damián. Los cuatro hombres cuando hicieron fuerza para sacar el artefacto se miraron con desconsuelo. El baúl medía un metro de largo por medio metro de ancho. Y al no poder ni siquiera levantarlo dedujeron que estaba lleno. Hubo necesidad de un carruaje halado por un caballo para transportar el baúl. Incluso se gastaron cuatro viajes para trasladar los funcionarios y la incautación a la oficina de Contactos. Enseguida los cuatro hombres sopesaron un segundo obstáculo: el baúl estaba cerrado con un candado de acero. Fueron necesarias varias sesiones de segueta mientras Don Eufrasio y el padre Damián miraban a otro lado. Gotas de sudor empezaron a correr por la frente de los policías. Pero al fin los sujetos lograron abrir el baúl.*

*El segundo ciudadano que recibió citación de la oficina Contactos fue Delmiro Burgos. Una vez que el enfermo se presentó lo felicitaron por asistir cumplidamente. Y, acto seguido, le dijeron que iban a ser benévolos con él. Le ordenaban que la porqueriza y el galpón de gallinas fueran cedidos a la Junta de Beneficencia con el fin de investigar estos animales y garantizar que no proviniera de allí la infección. Delmiro tomó aire y respondió con calma:*

*—A mi pueden hacerme lo que quieran. Pero con mis animales no se metan.*

*Luego dio una vuelta y salió de la oficina.*

La estética de la enfermedad, en Horacio Quiroga, reside, precisamente, en el valor y la razón, con que deben afrontarse los padecimientos. En esta experiencia intransferible de la enfermedad es donde también surgen lazos de compasión y solidaridad entre seres humanos. Además, Quiroga, amplía el radar de la actitud solidaria ante la enfermedad, incluyendo los animales. Con una inversión de lógica, el escritor pinta a los animales solidarios y a los hombres salvajes: una tortuga, en su caparazón gigante, traslada a un enfermo de paludismo hasta Buenos Aires, salvando su vida.

La enfermedad transforma el ánimo del individuo. Y Virginia Wolff, añade que otorga una condición de clarividencia en él. De ahí que la estética de la enfermedad esté relacionada con el grado de metaforización, que, en la escritura por ejemplo, se aplique a procesos relacionados con la muerte. La enfermedad, que no es otra cosa que el reverso de la salud, su otra cara, oscila, precisamente, en un contexto configurado a partir de dicotomías: civilización y barbarie; lo sano y lo malsano; lo limpio y lo sucio.

Respecto al ambiente, o contexto, que determina, significativamente, la transmisión de una enfermedad o la formulación de su antídoto, por medio de un ejercicio de escritura, en esta tesis, se recrea la pandemia de lepra que tuvo lugar en Colombia en el siglo XIX, cuyo contexto religioso, político y económico, excluyó a los portadores de lepra despojándolos de familia, propiedades y libertad. En este periodo histórico de lepra en Colombia se recrudece el conflicto entre civilización y Barbarie. Y se evidencia, concretamente, en el tema de la lepra, una lucha entre la ciencia y la superstición.

Estos ejercicios de escritura (crónicas, epístolas y correlatos), pretenden plasmar una estética de la enfermedad: visible en los enfermos de agua de Dios, que en su convicción de vivir como

exiliados, lucharon por demostrar que la elefantiasis no se contagiaba a través de la herencia, por lo que el confinamiento era incensario y en la producción escrita de Horacio Quiroga que, a través de cartas, expresó sus dolencias, las malas jugadas del destino y su declarado interés por las mujeres.



### **El baúl de Honorio**

Honorio Quituera se dirigió a la oficina Contactos a reclamar su baúl. Y cuando vio que el baúl no tenía el candado se molestó. A un mostrador que estaba abandonado, le dio varios golpes con la palma de su mano. Nadie aparecía. Después de un rato, muy adentro se oyó a don Eufrasio que decía "...a la orden...".

Una vez los dos hombres estuvieron cara a cara, Honorio, extendiendo el brazo y señalando el baúl, con un malestar evidente en la cara, preguntó quién había dado el permiso para que lo sacaran de su habitación. Don Eufrasio le explicó a Honorio que su patrimonio fue confiscado como consecuencia del incumplimiento que él había tenido con la Orden de San Jorge. Dicha Orden, añadió, Don Eufrasio, está encargada de vigilar las pertenencias de los leprosos, para que sus objetos personales no vayan a contagiar las personas sanas.

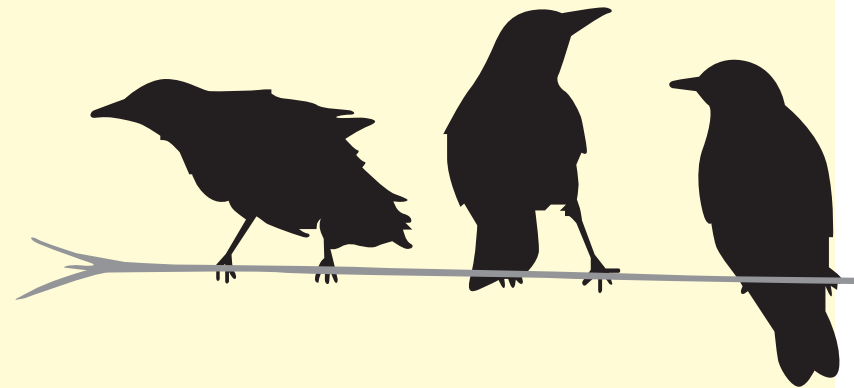
Honorio requería el dinero que se encontraba en el baúl. Y se dirigió a sacarlo cuando Don Eufrasio le impidió pasar y le advirtió que debía esperar la Orden en su totalidad para que tomaran una decisión sobre su baúl.

Mientras tanto, Don Eufrasio, invitó a Honorio para que se sentara. Honorio inmediatamente respondió que no quería. Don Eufrasio le insistía que se sentara, porque de pie nadie podía estar en la oficina y mucho menos él que tenía lepra. Honorio repuso, con cinismo, que no podía sentarse porque tenía el culo lleno de moretones. Aproximadamente veinte inyecciones aplicadas le impedían dormir boca arriba.

Don Eufrasio moviendo la cabeza de un lado a otro le dijo a Honorio que lo único que podía hacer era que él pusiera una queja por escrito, es decir, que redactara un oficio especificando con detalle que

contenía el baúl. Honorio volvió a irritarse y le contestó a Don Eufrasio que él ahora vivía como un caballo, debido a que no podía sentarse, cómo diablos iba a escribir una carta.

Honorio se desplazaba de un extremo a otro de su cuarto. Ya se sentía cansado. Los días de mal dormir le estaban pasando factura. Finalmente, no lo pensó más y resolvió redactar el oficio. Con una hoja de papel apoyada en la pared, Honorio sacó una pluma de su bolsillo. Y comenzó a escribir:





### ***Discurso de recibimiento a Agua de Dios***

*Todos se preguntarán, por qué las puertas de este recinto son tan altas. Incluso, alguien diría de los portones de acero que pertenecen a la muralla de Troya. Pero la respuesta tiene que ver con el hecho de que a cada persona, en su existencia, las puertas de este averno se le abren y se le cierran, sólo en una oportunidad.*

*Pero voy a presentarme, disculpas, soy Honorio Quituera, el portero del lobby infernal. Desde esa línea roja que cada uno de ustedes acaba de atravesar, podrá comprobar que las cosas que dicen sobre La Mansión no son como las pintan. Lo primero que ha de sorprenderles es el traje con el que llegaron, “desnudos”, imitando la moda del Edén.*

*Estén atentos a la distribución que haremos de los martirios. Sentenciados, cada quien se encaminará a expiar sus deudas a la playa “Juninazo”. Reconocen por “Juninazo”, a la playa demoníaca, porque sus aguas azufradas irradian un color fosforescente que recuerda los malecones de Dubái.*

*A medida que descubran el espacio derrumbarán la segunda creencia, las privaciones. Contrario a lo que dijeron los profesores, todas las fantasías serán suyas, aquellos encuentros eróticos que tanto buscaban. Y nunca habrá necesidad de descansar, puesto que ya no tendrán sueño. Ni tampoco cumplirán la jornada laboral. A cambio, vigilia perpetua, un incesante equivocarse evidente, que abrumba y enloquece. Desde ya, siéntanse como en casa. Y si el frío los macera, reúnan sus cuerpos mutilados, estrechen las carnes, hagan calor del otro, aquel a quien antes rechazaban.*



## Referencias

Arévalo Viveros, D. F. (2009). El cuento es la selva: lectura crítica-ecológica de los cuentos de la selva de Horacio Quiroga. *Revista electrónica de la teoría de la literatura y literatura comparada*, 121-132.

Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil máscaras*. México: Fondo de Cultura Económica.

Corbin, A. (2005). *Historia del cuerpo: del Renacimiento a la Ilustración*. Barcelona: Ediciones Taurus.

De los Ríos, V. (2008). Reproducción, muerte y espectralidad. *Revista estudios hispánicos*.

Dinarte, K. (2016). Clave autobiográfica en el cuento El hombre muerto. *Revista Senderos Universitarios*, 30-37.

Gardes, R. (2007). *Claves narrativas en Horacio Quiroga*. Conferencia incluida en el ciclo PEN CLUB (sede Argentina). Buenos Aires.

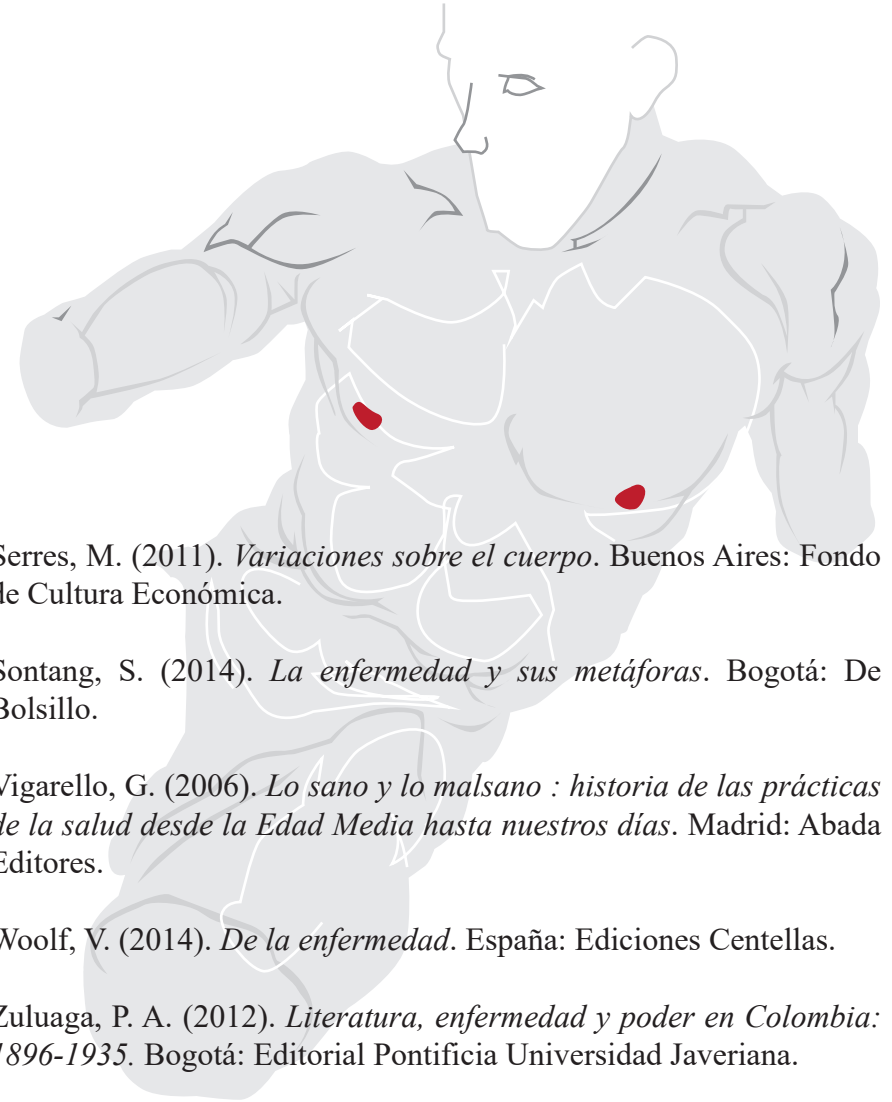
Gil Calvo, E. (2005). *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Jitrick, N. (1959). *Horacio Quiroga: una obra de experiencia y riesgo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Venezuela: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

Mandoki, K. (2006). *Prosaica Dos: Prácticas estéticas e identidades sociales*. México D.F.: Siglo XXI.

Pérez Tamayo, R. (2000). *De la magia primitiva a la medicina moderna*. México: Fondo de Cultura Económica.



Pis Diez, G. (2000). *Enfermedad y Literatura en Horacio Quiroga*. Revista Asclepio, 77- 88.

Quiroga, H. (1990). *El hombre muerto*. Bogotá: Editorial Norma.

Quiroga, H. (1999). *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Bogotá: Editorial Panamericana.

Quiroga, H. (2012). *Cuentos de la selva*. Bogotá: Editorial Planeta.

Quiroga, H. (2014). *Los desterrados*. Madrid: Mestas ediciones.

Rodríguez Monegal, E. (1950). *Las raíces de Horacio Quiroga*. Montevideo: Ediciones Asir.

Scari, R. M. (1983). Horacio Quiroga y los fenómenos parapsicológicos. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 123-133.

Serres, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sontang, S. (2014). *La enfermedad y sus metáforas*. Bogotá: De Bolsillo.

Vigarello, G. (2006). *Lo sano y lo malsano : historia de las prácticas de la salud desde la Edad Media hasta nuestros días*. Madrid: Abada Editores.

Woolf, V. (2014). *De la enfermedad*. España: Ediciones Centellas.

Zuluaga, P. A. (2012). *Literatura, enfermedad y poder en Colombia: 1896-1935*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

## **Polifonías del sufrimiento. Un análisis sobre las voces en Memorias del subsuelo, de Fiódor Dostoievski**

*Autora: Tatiana Andrea Alzate Gómez*

*Por eso las palabras “está muerto”,  
“está vivo” no pueden sin más tomar el  
lugar de la palabra “está  
desaparecido”: en ella el ser  
–potencia del aparecer– denuncia la  
presencia descarada de quienes no  
sólo desaparecen a alguien sino incluso  
a la desaparición misma en su verdad.*

*Jorge Mario Mejía*

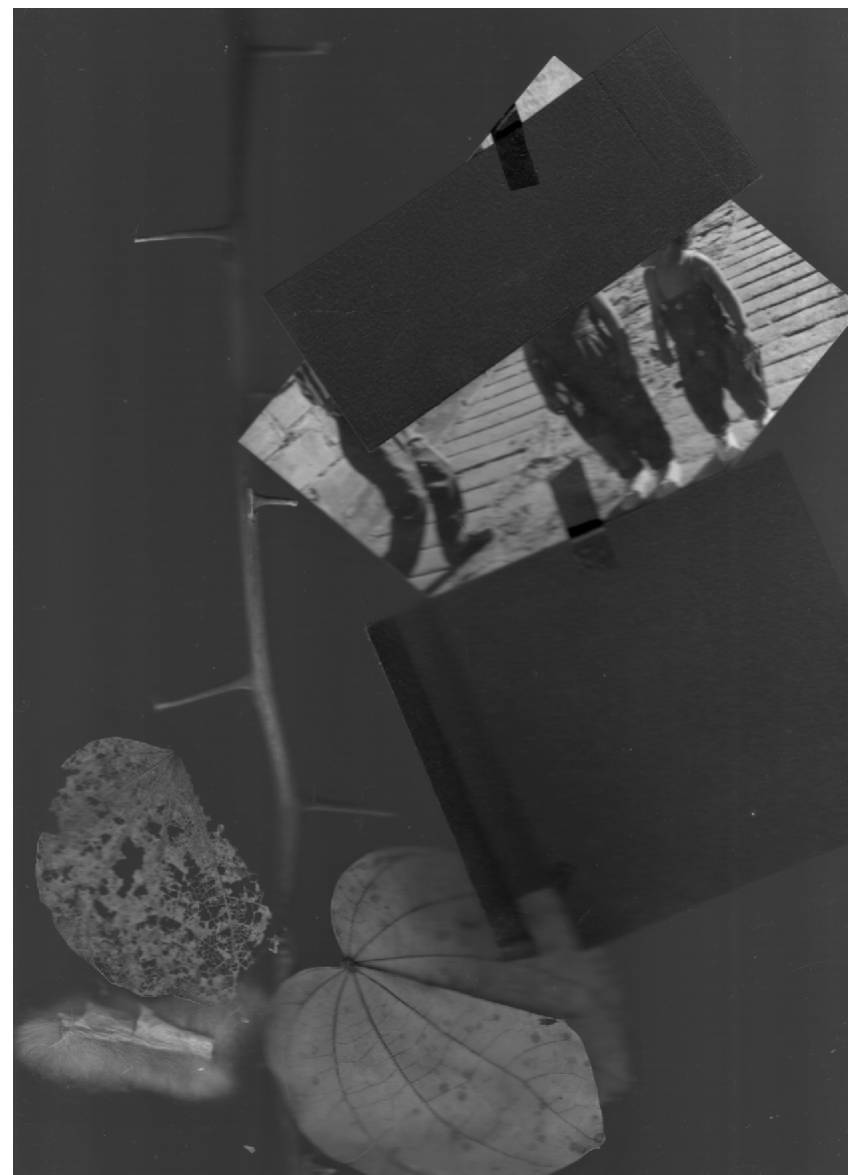
En el presente trabajo se han querido rastrear formas de sufrimiento en las que aparece un *yo disuelto y fragmentado*, un yo que se ha hecho consciente del sufrimiento a través del sentir, del padecer y del *ser*. La disolución del yo sufriente no podría darse sin el previo reconocimiento del sufrimiento, en su sentir y en su padecer, pudiendo así llegar a percibir también al *otro* como un ser sufriente. Desde ahí, desde ese reconocimiento, desde el hacer consciente el sufrimiento, se presenta la polifonía. Para esto, se ha tomado, en primera instancia, la novela del escritor ruso Fiódor Dostoievski *Memorias del subsuelo* como principal objeto de análisis. Se toma la obra en su totalidad y, a partir de un desarrollo sistemático de categorías, las cuales fueron producto de un análisis tipo matricial, se levanta una crítica literaria. Tales categorías sirvieron para dar estructura conceptual a cada uno de los apartados teóricos posteriores.



Cada categoría arrojó nociones para la comprensión de los conceptos *polifonía* y *sufrimiento*. Surgieron, entonces, las nociones *de subsuelo*, *corporeidad del subsuelo*, *hombre nuevo*, *nihilismo*, *nihilismo estético*, y *polifonía de la negación*. Lo primero que se hizo fue definir el concepto de subsuelo, qué significancias tiene para la obra y su comprensión. Este se identificó con el espacio, en tanto es el conjunto de lugares de los acontecimientos de la narración y desde allí se amplió y trasladó dicho concepto a otros “lugares”, a los *no-lugares*. Los no-lugares se pueden definir como “espacios” simbólicos, no necesariamente de tipo material, habitados por el yo mediante el lenguaje. Ejemplos de estos no-lugares son la conciencia (experimentada como espacio interior) y el cuerpo (vivido como espacio propio).

Distinción y relación entre lugar y no-lugar se ponen de manifiesto en la novela cuando ya en el inicio el personaje principal se presenta a sí mismo ubicándose de manera explícita en el *lugar* de su cuarto-sótano para luego, a través de ligeras pero contundentes descripciones de la ciudad de San Petersburgo, donde la hace ver como una gran ciudad sucia, fangosa y, especialmente, pretenciosa y, por lo tanto, excluyente, se traslada al *no-lugar* de su conciencia. Sin embargo, el espacio de la conciencia, que no corresponde a un lugar físico, es tan vital como los otros, dado que es allí donde transitan el pensamiento y su discontinuidad, la memoria y la locura del personaje.

El análisis que asume este trabajo se basa en las descripciones de los espacios que dan paso a la caracterización del personaje, aquellos espacios que le permiten reconocerse a sí mismo como lo que es: un hombre precario, un hombre pobre y hambriento, un hombre enfermo. Pero, al mismo tiempo, es también en estos no-lugares donde este hombre se reconoce a sí mismo como un prodigio de la naturaleza, por la hiperconciencia que ha llegado a adquirir.





Por ende, surge la necesidad de entender a qué se deben tales condiciones y cómo estas afectan el pensar y el sentir del personaje (presentado aquí como *el hombre del subsuelo*). Posterior a estas definiciones de espacio, pero anclado a ellas, se presenta el origen del *subsuelo*, como espacio material y simbólico, que para el hombre del subsuelo claramente no abarca solo el sótano, sino también su conciencia, memoria y pensar. No obstante, desde la memoria del hombre se plantea la posibilidad de hallar las causas de su desahucio, porque allí revela las condiciones, venidas desde el *afuera* de su sótano, desde la sociedad rusa.

En consecuencia, se toman de la narración los discursos monologales en los que el protagonista hace referencia al pensamiento científico de la época, para su posterior análisis. Esto arrojó no solo la presencia de otras voces que exponen las características ideológicas de un tipo de hombre que surge *ad portas* de la liberación de los siervos en la Rusia de mediados del siglo XIX, y que *a posteriori* servirá como arquetipo revolucionario durante y después de la Gran Revolución, sino también las voces que ocasionaron la marginalidad de la existencia del *hombre del subsuelo*.

En este punto se llega a una breve contextualización histórico-política, a manera de antecedente, para explicar a qué obedece el sufrimiento del *hombre de subsuelo*, cuál es el origen material de su padecer. Y en este indagar acerca de los contextos sociales alrededor de la obra literaria, aparece la idea del *nuevo hombre* entendido como un arquetipo de voluntad dispuesta para un hacer esencialmente racional. Dostoievski perteneció a una generación intelectual (1840-1865) capaz de involucrarse políticamente en movimientos sociales que dieran paso al cuestionamiento y la abolición de la servidumbre en Rusia.

Sin embargo, luego de su detención (1849-1859)<sup>25</sup> y a pesar de sentirse comprometido y afectado por la fuerte tensión social, hubo un cambio de paradigma en su pensar que le hizo entrar en confrontación ideológica con el ala radical de la intelectualidad revolucionaria, cuyo principal objetivo era asesinar al Zar Alejandro II. Nicolás Chernishevski, intelectual radical ruso, publicó en 1865 su novela *¿Qué hacer?*, la obra que fue pieza clave para fundamentar la estructura reaccionaria que influenció significativamente a las siguientes generaciones de intelectuales radicales rusos, entre ellas, una que dio origen a la facción guerrillera *Naródnaya Volia* en la que de Aleksander Ilich Uliánov, hermano de Vladímir Ilich Uliánov (Lenin)<sup>26</sup> militó hasta su ejecución.

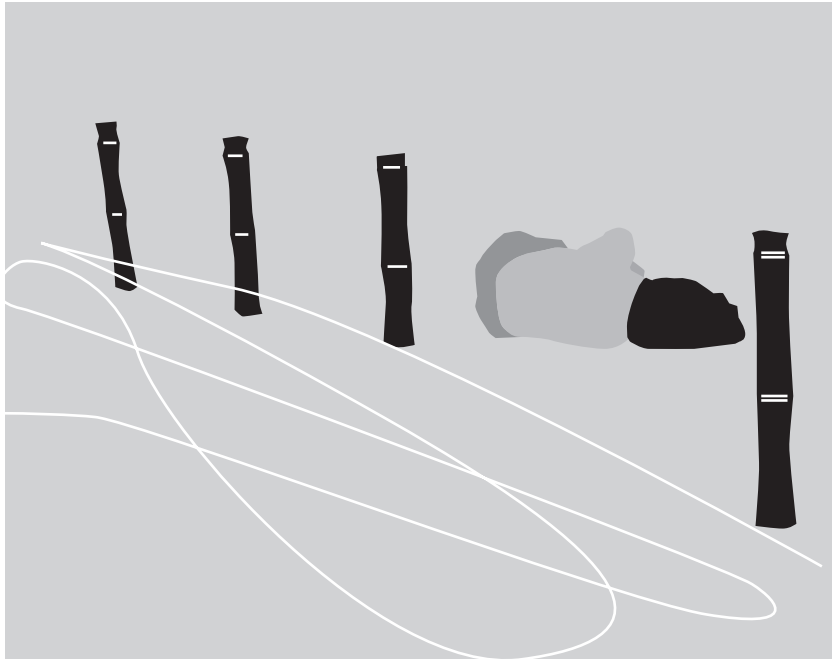
Sucede que esta obra literaria plantea precisamente la ideología de este *nuevo hombre*, cuya condición racional deconstruye las nociones de moralidad y naturaleza de los afectos dejándolos como términos inoperantes. Allí la noción de libertad desaparece.

---

<sup>25</sup>Para más información sobre el contexto histórico véase, Dostoievski, la secuela de la liberación, Joseph Frank.

<sup>26</sup>“En un caso, un hombre melancólico pasaba sus días visitando cada lugar de Londres que imaginaba visitado por su hermano muerto. Era como si se identificara completamente con la persona fallecida, mirando al mundo exclusivamente desde el lugar de él. Esto último evoca a las experiencias descritas por Lenin. Después de la ejecución de su hermano mayor Alexander, Lenin trató de aprender todo lo que pudo acerca de la vida de éste en San Petersburgo, reuniendo información y leyendo todo lo que Alexander había leído, como si lo hiciera a través de sus ojos. La novela utópica de Nikolai Chernishevski, *¿Qué hacer?*, le había causado poca impresión cuando la leyó antes de la muerte de su hermano, pero la relectura del libro que fue tan importante para Alexander tuvo un impacto poderoso en él. Esto tendría un efecto enorme en su vida, como si su carrera política se hubiera formado, en parte, alrededor de una identificación con su hermano muerto (Leader, 2011, pág. 52).





Entonces, si no hay algo llamado libertad en la condición humana, según el hombre del subsuelo, nada importa, *todo está permitido* como lo manifestó Iván Karamazov. Sin una responsabilidad en la acción, toda ella es explicada en términos teleológicos, deterministas, y el sujeto tan solo está sometido a una naturaleza causal, obedece a los paradigmas que occidente ha estructurado bajo el amparo del pensamiento científico. Y el sufrimiento queda sin explicación. De tal manera, Dostoievski presenta en *Memorias del Subsuelo* la antítesis de este hombre racional y calculador, libre de tormentos. Presenta las consecuencias terribles de llevar a cabo la realización de tal estructura racional a los terrenos del hombre.

De este modo, el hombre del subsuelo asume un rol distinto respecto a estos nuevos caracteres, renunciando a la vida alienada de la ciudad y de la estructura del pensamiento (científico, racional y teleológico), cuyos rasgos primordiales son la acción y la razón instrumental. Sobre este fundamento descansa la tragedia del hombre del subsuelo, puesto que en su aparente locura se evidencia un tipo de frustración que, al no desear ese modelo de hombre nuevo, racional y de acción (quien parece imponerse en el mundo), se encuentra con el hecho de que entonces no puede ser siquiera un hombre. Porque un hombre no podría vivir como él vive, no podría verse *siquiera* como él se ve y la imagen del insecto o del *ratoncito* termina convirtiéndose en su forma de realidad.

Esto último consolidó la categoría que dio origen a este trabajo, a saber, *la polifonía del sufrimiento*. Después de entender a qué se debía el ocultamiento del hombre del subsuelo, fue posible identificar la voz de ese *hombre nuevo* y renovado, la voz de la razón instrumental y cómo en el hombre del subsuelo se producía el enfrentamiento entre lo que decía esa voz y lo que su conciencia, tal vez moral, le hacía sentir. Por esto, se presenta en este trabajo al ser desdoblado, al que lucha entre su querer, o sea su voluntad, y *el deber* que se presenta ajeno al querer. Esta lucha es la reacción de la conciencia y por esta el sufrimiento aparece encarnado en el hombre del subsuelo.

La memoria ocupará un espacio importante, porque sin ella, ¿para qué el lenguaje? Debido a esto se nos revela la responsabilidad de la memoria, pues es la que debe dar cuenta de cualquier dolor, tanto del sublime como de uno banal, incluso del dolor histórico o del que es *a priori* a toda voluntad. Sin la memoria no se haría tributo a la vida, porque a diferencia del olvido, la memoria aparece como un acontecimiento *ritual*, es *atemporal* en tanto habita tiempos y espacios discontinuos, sin estar ceñida a un tiempo o a un espacio específico

(está poblada por recuerdos de tiempos diversos, por anécdotas que evocan experiencias).

Por último, y para darle un carácter estético e hipertextual al presente trabajo, se realizó una serie fotográfica que dio cuenta, por medio de la imagen, de un sufrimiento cualquiera. Esto fue posible gracias a ciertos recorridos o derivas<sup>27</sup> por el centro de la ciudad de Medellín. Sin embargo, no todas las imágenes aquí situadas son producto de tales derivas: algunas se dieron a partir de un ejercicio experimental con objetos encontrados y tal vez olvidados, ya sean fotografías, ramas de árbol, hojarasca, partes de maniquíes, balas y mariposas muertas. Estos objetos fueron intervenidos para hacerlos hablar entre sí de tal manera que pudieran dar cuenta de algún acontecimiento, sublime o desolador, pero que nos acompaña en el trasegar de la escritura.

---

<sup>27</sup>El término “deriva” proviene del situacionismo francés. Guy Debord la define así: “Entre los diversos procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo.” Y luego precisa: “Una o varias personas que se abandonan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a los motivos para desplazarse o actuar normales en las relaciones, trabajos y entretenimientos que les son propios para dejarse llevar por las sollicitaciones del terreno y los encuentros que a él le corresponden.” (“Teoría de la deriva”. En: *Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la revista internationale situationniste (1958-1969), volumen 1 – La realización del arte. Internationale Situationniste # 1-6*. Madrid: Literatura Gris. Pág. 50, sd).







## El subsuelo

*¡Cuánto tenía que remorder la  
conciencia en otro tiempo!,  
¡qué buenos dientes tenía!  
—¿Y hoy?,  
¿qué es lo que falta?  
—Pregunta el dentista.  
Friedrich Nietzsche,  
La Gaya Ciencia*

Es necesario comenzar desde el lugar mismo de los acontecimientos: San Petersburgo. No es casualidad que para el año 1847 Dostoievski escribiera una serie de crónicas que, efectivamente, denominó *Crónicas de San Petersburgo*<sup>28</sup> Esta serie de crónicas van desde el 13 de abril hasta el 15 de junio, y en todas ellas Dostoievski sostiene una fuerte crítica al carácter social petersburgues. Vivir allí deja en el escritor ruso una impresión tal que le hizo responsable de escribir y representar el mundo polifónico de la precariedad humana. Lo polifónico en Dostoievski se revela a través de la comprensión, digámoslo así, total y a la vez separada del mundo de sus personajes. Presenta en cada elemento de la narración un mundo dentro de muchos, una conciencia dentro de muchas, un *pathos* dentro de muchos. Siempre uno distinto del otro pero nunca separados, porque a pesar de que sus personajes obedecen a estructuras ideológicas que el mismo autor concibe algunas como suyas y otras como el resultado de un cuidadoso proceso de observación y análisis de la realidad, hay que situarlas como un gran organismo vivo y palpitante, en el que operan fuerzas, necesidades y voluntades que responden y se oponen entre sí.

Una conciencia que se aísla, lo hace dentro de mundos sociales, culturales e ideológicos complejos, pero nunca supone un aislamiento total puesto que existe siempre una vinculación de orden moral o patológico respecto al mundo que hace inevitable un retorno a él. La polifonía en las narraciones dostoievskianas consiste, precisamente, en concebir el mundo de la conciencia, el mundo interno, separado del mundo material y, sin embargo, obligado a coexistir en él. De esta situación surge la discordia, el contrapunto, la negación entre los mundos, entre las distintas realidades. La marginalidad de sus personajes es un claro ejemplo de esta disolución, pues no puede verse como un fenómeno aislado del mundo la miseria que sufren los personajes de las novelas. Esta marginalidad retrata el espíritu de la era embrionaria del capitalismo ruso<sup>29</sup> El subsuelo es entonces la desposesión casi total que sufre un individuo incapaz de sobrevivir en una ciudad como San Petersburgo, de las naciones que se cruzan en un determinado espacio que siempre la conciencia aislada tiende a volver a él solo como un observador de la realidad.

---

<sup>28</sup>*Crónicas de San Petersburgo*, así se titula a la serie compilatoria de textos de carácter literario y periodístico de Fiódor M. Dostoievski, anexados en *Diario de un escritor*. Allí están presentes gran cantidad de escritos, que en su gran mayoría presenta la voz de autor con todas impresiones acerca de la vida social rusa. Véase: Fiódor Dostoievski *Diario de un escritor (crónicas, artículos, crítica y apuntes)*, Trad. Elisa de Beaumont Alcalde, Eugenia Bulátova Y Liudmila Rabdanó (2010).  
<sup>29</sup>Mijaíl Bajtín desentraña el aspecto polifónico de la obra de Dostoievski a partir de un análisis que hace entre las conciencias aisladas que aparecen en la obra del escritor y su entorno social, cultural y político: “Efectivamente la novela polifónica sólo pudo realizarse en la época capitalista. Es más, el suelo más fértil para ella se encontraba en Rusia, donde el capitalismo llegaba de una manera casi catastrófica y, en su proceso de avance, encontró una heterogeneidad aún intacta de mundos y grupos sociales que no habían debilitado, como en Occidente, su carácter individual y cerrado [...] Al mismo tiempo la peculiaridad de los mundos en colisión, sacados de su equilibrio ideológico, tuvo que aparecer como especialmente plena y clara, con esto se crearon las premisas objetivas de la multiplicidad de planos y voces en la novela polifónica” (Bajtín, 2012, pág. 82).

Dostoievski elige a San Petersburgo como un lugar en el que confluye una multitud de formas de vida que le sirve para construir así una radiografía del sufrimiento. Y en la medida en que solo está describiendo un fenómeno político de la época (del siglo XIX de la Rusia progresista), también está revelando una condición que le pertenece a cualquier sociedad humana en la que reina la desigualdad. En estas *Crónicas* va a estar presente un tono de voz irónico, sarcástico, desdeñoso que aparece en la viva voz del autor para referirse a la farsante y casi culta ciudad de San Petersburgo.

La ciudad rusa, en el siglo XIX, era donde se mostraba la cara culta y occidental de la Rusia zarista. Según Dostoievski, esto tiene, serias implicaciones de orden político y social por las cuales parece construirse el mundo agónico de sus personajes. Las condiciones de vida de esta ciudad podían revelar lo que era el modelo de ciudad centro europea. Esto significa para Dostoievski entenderla a partir del devenir de los cuerpos sometidos al fracaso de la vida moderna. Porque parece fundamental para el autor asociar la descarada opulencia de la clase aristócrata de la ciudad con la otra clase de *subhumanos*. Si bien Dostoievski no establece directamente una división de clases, sí es bastante obvio que la descripción de los lugares y de las personas atestiguan el fracaso en todas sus dimensiones y la precariedad tanto de las almas como de los cuerpos que deambulan por San Petersburgo.

Estas crónicas tienen importancia en tanto son textos de carácter periodístico en las que se relaciona, en encargos literarios, temas de opinión política, a la vez que ubica a la ciudad en un plano real, material e histórico. En ese caso, permite entender las dimensiones de la vida cotidiana que le servirán a Dostoievski en la construcción de sus narraciones, en especial en la obra de la cual se ocupa esta investigación, a saber, *Memorias del subsuelo*.

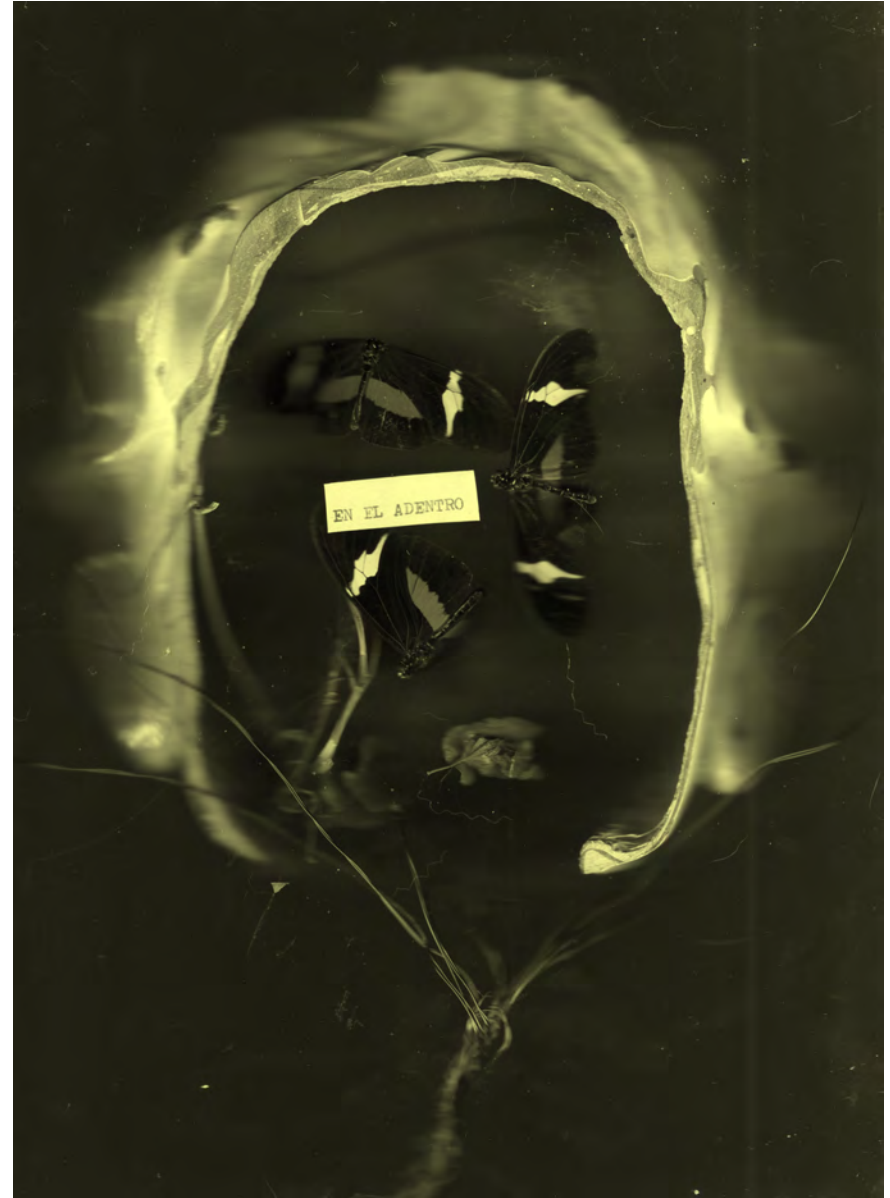
Esta novela, a pesar del énfasis que sostiene respecto al lugar en el que acontece la narración, se muestra esquiva a las descripciones de lugares y personas. No se queda en la representación ni de calles, ni de individuos, solo existe *el hombre del subsuelo* y la relación marginal con el mundo de afuera. Las *Crónicas* dibujan la vida miserable de cualquier hombre de la medianía en San Petersburgo. Los rostros de fracaso y abyección que describe Dostoievski en estas son rostros de la cotidianidad petersburgués. De tal manera, en *Memorias, ese hombre cualquiera, el mediocre, el fracasado*, encarna, en la voz delirante de su conciencia, el devenir de la ciudad. Cuanto más grande sea la pretensión de ciudad, más visible se torna el rostro de la miseria, es decir, el hombre del subsuelo es la personificación de las impresiones manifiestas en las *Crónicas*:

Pensaba yo a menudo que si hubiera en nuestro San Petersburgo una persona ingeniosa que inventara algo nuevo para que la vida fuera más agradable –algo que no ha ocurrido hasta ahora en ninguna parte-, no habría dinero suficiente para pagarle. Pero vamos tirando con nuestros bromistas y lameplatos caseros. ¡Hay maestros de esto! El carácter humano es una maravilla. De repente el hombre se convierte en una pequeña mosca, sencillamente una pequeña mosca. Su cara cambia y adquiere un colorido especial y brillante. Se hace más pequeño de estatura, más pequeño aún que nosotros. Pierde toda su independencia. Le mira a usted a los ojos como si fuera un perrito pidiendo que le den algo de comer (Dostoievsky, 2010, pág. 210).

Así, Dostoievski construye el imaginario de ciudad y, más aún, del hombre que la transita. Su fijación se concentra solo en la expresión de agobio que parece dominar la escena de un hombre cualquiera en la calle, develando el sufrimiento de la marginación social en cuyo caso hay que identificarlos con los desposeídos que habitaban la ciudad en todos sus rincones.



La descripción de este hombre cualquiera se relaciona con el diálogo que establece de sí, de su cuerpo, de su carácter y de su reconocimiento. ¿Qué significa esta metamorfosis sino la pretensión de Dostoievski de captar ese mundo interno que sucede en simultáneo con el padecimiento físico y la posible negación del otro? Aquí Dostoievski se vale de la imagen de la mosca, sin embargo, es usual que se valga del término insecto o *ratoncito* (como es el caso de las *Memorias*), para hallar una relación ontológica, es decir, de ser, entre el hombre que se reconoce como sub humano y la imagen que hace posible la transfiguración, en este caso la de la mosca, en la que halla inmediatamente una identificación de inmanencia.





En ambos textos (*Memorias* y las *Crónicas*) se construyen realidades. En la primera, es una realidad ficción, pue si bien el personaje arroja al lector en una determinada época con un determinado lugar, el tono de voz que utiliza corresponde a una construcción que hace Dostoievski de los caracteres que veía (quizá a diario) pasar junto a él. Son retazos fieles de esa realidad. De una percepción cualquiera expresada en las *Crónicas*, Dostoievski pasa a querer personificarla diecisiete años después cuando se publica *Memorias del subsuelo*. Y la novela permite contemplar no solo un cuerpo sometido a la enfermedad, al abandono del mundo, sino también una conciencia sujeta a las impresiones descritas en *Crónicas*:

Era eso un tormento terrible, una incesante e insoportable humillación provocada por la idea, devenida en constante y directa sensación, de que ante toda esa gente no era más que una mosca, una vil e indecente mosca, más inteligente, desarrollada y noble que todos ellos, claro está, pero una mosca que cedía a todos el paso, a la que todos humillaban y a la que todos ofendían (Dostoievsky, 2011, pág. 5).

Ahora, tanto en las *Crónicas* como en las *Memorias*, Dostoievski está retratándonos al mismo hombre con los mismos símiles. Por un lado, en las *Crónicas* se presenta a un hombre cotidiano y fácilmente acomplexado, esto es, el hombre ruso de la medianía que se forzó a vivir en la pretenciosa ciudad de San Petersburgo. En las *Memorias*, por otro lado, la voz que narra el sentimiento de humillación es el *hombre del subsuelo*. Puesta la voz en sus carnes, amplía lo que en las *Crónicas* solo era una impresión ajena de Dostoievski al pasar por una de las calles más emblemáticas de San Petersburgo: Nevski. *El hombre del subsuelo* se ve y se siente como una mosca aborrecida por todos, que tiende a evadir miradas y, ante las cuales, por más que haya en él una *hiperconciencia*, no puede sino mostrarse empobrecido.

Dostoievski quiere representar con el hombre del subsuelo el sentimiento que doblega a un hombre cualquiera y que lo lleva a concebirse como un insecto, una disminución de sí mismo. De tal manera, señala el necesario vínculo que los individuos establecen con el lugar que habitan y transitan. La avenida Nevski es el lugar que conecta las impresiones y observaciones que tuvo Dostoievski del mundo petersburgués y el personaje degradado de la novela es la representación literaria de esas impresiones.

Por lo tanto, la ciudad en las *Memorias* comprende el malestar físico del personaje, malestar que nunca se aparta de las ideas que rodean la conciencia. Es decir que la ciudad de San Petersburgo, al ser “la más abstracta y premeditada ciudad del globo terráqueo” (pág. 7) es, a su vez, el principal detonante del malestar manifiesto. Sin embargo, ambas son impresiones, ambas son visiones de la ciudad (sean retratadas dentro o fuera del sujeto).

La avenida Nevski es importante para el análisis de las *Memorias*, porque a la vez que manifiesta la ideología de la época, tiene que ver con una escena que parece nimia dentro de la novela. El personaje, dentro del monólogo que corresponde a la primera parte, alude a un espacio, por fin, fuera de su nauseabundo cuarto y es esa avenida. Sin embargo, es el único lugar nombrado y localizado. Y es posible que esto tenga que ver con el hecho de que se trataba de una importante avenida en la cual transitaba la clase prestante de San Petersburgo.

Este espacio, además de una identidad, significa el *afuera* inmediato del hombre del subsuelo. De allí se infiere que el profundo desprecio y miedo que alberga hacia este afuera, equivale al sufrimiento que cualquier individuo desposeído socialmente pueda sentir también respecto a ese lugar en particular.

La relación que tiene el *hombre del subsuelo* con el espacio siempre es de carácter conflictivo y pesaroso. Desde el segundo capítulo se devela una condición de simbiosis negativa con el espacio dado que, a pesar del malestar provocado por su tránsito en la calle, el hombre del subsuelo ve la necesidad de pasar por allí para, posteriormente, sentir pena-humillación-culpa. Así, el capítulo inicia con una negación ontológica: “*Ahora quiero contarles, señores, quieran o no escucharlo, por qué ni siquiera logré llegar a ser un insecto. Solemnemente les diré que muchas veces quise convertirme en insecto. Pero ni aun eso obtuve*” (pág. 6). Toda la primera parte titulada *El subsuelo* es de carácter monologal, estático. Es siempre su conciencia y sus ideas manifestándose. Acontecen solo discursos mascullados desde un *sótano*, pero en “A propósito de la nieve derretida” (segunda parte) algunas ideas que parecían inconexas en *El subsuelo*, aquí cobran sentido, aunque este sea ridiculizado.

La escena en la avenida Nevski representa ese sujeto fracasado y disminuido por su entorno y por sí mismo que Dostoievski en las *Crónicas* pareció observar, día tras día, por los lugares pretenciosos y prestantes de la sociedad culta de Rusia. Aunque el personaje transitara por aquella avenida solo para encontrarse con un antiguo amigo del colegio, y del cual exigía reconocimiento, es importante cómo desarrolla el círculo de emociones alrededor de su compañero a propósito de la avenida.

En toda la novela se presenta el afuera, ese mundo que existe detrás de la ventana del sótano, como una imposibilidad de la existencia, pero solo en la segunda parte este lugar parece situar el origen de las afecciones del personaje, tan solo para narrar lo relativo a su supuesta venganza:

¿Para qué me imponía ese tormento? ¿Para qué caminaba por la Nevski? No lo sé, pero sencillamente me sentía atraído hacia allí. En ese tiempo ya empezaba a sentir el flujo de esos goces sobre los que hablé en el primer capítulo. Después de la historia con el oficial, ir allá comenzó a tirarme con mayor fuerza aún: era la Nevski donde más me lo encontraba, era ahí donde podía admirarlo. Él también iba ahí, y sobre todo en los días feriados. Él también se apartaba del camino ante generales y personas importantes, también se escurría entre ellos como un águila, pero a los que eran como yo o incluso mejores que yo directamente los atropellaba; iba directo hacia ellos como si ante él hubiera un espacio vacío, y en ningún caso cedía el paso (Dostoievsky, 2011, pág. 56).

Nevski es el lugar donde el *hombre del subsuelo* se desdobla. Sus movimientos llegan, incluso, a ser más desordenados y erráticos. Su conciencia se enfrenta a la realidad caótica y ridícula del mundo. El odio altanero y alevoso de su discurso se esconde ante la propia conciencia de su *humanidad* apocada. Él simplemente se siente impotente al reconocerse pusilánime. Solo y con la idea obsesa de la venganza y, a su vez, enfrentado a la impotencia de no llevarla a cabo, los accesos de *bilis* toman una fuerza tal que la figura de humanidad se desfigura hasta el deseo de ser un insecto. En ello consiste el drama de su tragedia, a saber, no llegar a *ser algo*, él se siente NADA. Él es la experiencia subjetiva.

Los días feriados, a eso de las cuatro, caminaba a veces por la avenida Nevski y paseaba por la vereda del sol. Es decir, no paseaba en absoluto, sino que sufría innumerables tormentos, humillaciones y acceso de bilis; pero probablemente aquello me hacía falta (Dostoievsky, 2011, pág. 55).



Ahora bien, la avenida Nevski es el espacio en el que transita la clase prestante y, sobre todo, sofisticada de San Petersburgo. La estratificación social, según los soviéticos, tuvo un insipiente antagonismo entre los primeros movimientos del capitalismo y el estado tardío de la formación feudal dada en Rusia a lo largo de las décadas de 1840 y 1860, donde se presenta este importante cambio para las ciudades. La liberación de los siervos, que se dio con las reformas del Zar Alejandro II para el año 1861, hizo que estos pasaran de simples campesinos a obreros, lo que ya es determinante para la formación y estructuración de las grandes ciudades. San Petersburgo, si bien para la época representaba los ideales sofisticados de Occidente, tenía las más altas concentraciones de centrales obreras, lo que implicó una importante separación de clases.

En ambos textos esta avenida viene a significar las circunstancias de clase y, por lo tanto, las circunstancias de vida en la ciudad de San Petersburgo. Constantemente la narración permite ver la relación entre sujeto y espacio, entre el transeúnte y la calle, es decir, entre el individuo y los espacios que se levantan sobre sus pies. Y la lucha que tiene que mantener este respecto al mundo es ontológica, pues al no obedecer la mecánica de los cuerpos en la sociedad petersburguesa, tampoco quiere pertenecer a esta en una forma convencional: el personaje rechaza la condición alienante de su sociedad y, por eso mismo aunque le resulte doloroso, es mejor ser un insecto. Entonces de esta negación surge la idea de la transformación y metamorfosis. Ser un insecto le transfiere un significado, una esencia, un carácter:



El polvo fino y blanco se amontona en capas espesas en el aire cálido. Un montón de obreros con cal, palas, martillos, hachas y otros instrumentos mandan en la avenida Nevski, como si estuvieran en su propia casa, la hacen suya, y mal lo va a pasar el peatón, el paseante o simplemente un observador, si no quiere parecer un Pierrot cubierto de harina en el carnaval de Roma (Dostoievsky, 2011, pág. 53).

Como se ha dicho, la avenida Nevski tan solo es un referente socio cultural de la Rusia del siglo XIX y así lo plasma Dostoievski en las *Crónicas*. En la novela *Memorias* sirve para ubicar el personaje en una realidad histórica y también para construir el sentido del exilio al que se somete. Dostoievski presenta dos mundos, por lo tanto, dos lugares, y de ambos recoge una misma sensación de desesperación. Nevski es como el rincón por donde transita la decadencia del espíritu ruso. Este también es el *subsuelo*. Para Dostoievski, la decadencia, por lo menos en lo que en términos de moralidad se refiere, tiene una fuerte influencia de la Europa occidental, por esto no es casual que sea San Petersburgo el lugar común para representar este fenómeno, pues es la puerta que abre a Rusia todo el pensamiento dominante europeo. Al Zar Alejandro II le pareció natural que el espíritu ruso fuera mimetizándose ante los diseños de mundo que se estaban forjando desde Occidente:

Por ende, en algún sentido el texto de Dostoievski se convierte en una suerte de antropología cultural mediante la cual se han puesto de relieve las diversas máscaras sociales que impulsaron la disolución de los valores tradicionales en algunos pueblos occidentales (el traje, el tono de voz, los modales fingidos, el despilfarro del dinero, el ocio improductivo, el fraude, la embriaguez desenfrenada) (Correa, 2017).



Así lo define Santiago Correa en su tesis *Representación del nihilismo en la Literatura de Dostoievski*. Dostoievski presenta en *Crónicas* los elementos triviales o banales de la cultura rusa vivida en San Petersburgo y de allí se establecen los signos que dieron paso a la comprensión de un nuevo mundo, mediante el cual lo subterráneo es lo más hondo y esencial, pero también lo más inferior, pues puede entenderse como el lugar donde descansa la materia:

Y todas estas reflexiones útiles me vinieron a la mente en aquel tiempo cuando todo San Petersburgo salió al Jardín de Verano y a la avenida Nevski para lucir sus nuevas galas.

¡Dios mío! Se podría escribir un libro entero sobre estos encuentros en la avenida Nevski. Pero ustedes, señores, ya saben todo esto por propia experiencia, de manera que no es necesario escribir un libro sobre ello. Se me ocurre otra idea: creo que en San Petersburgo se despilfarra mucho dinero. Sería curioso saber si en San Petersburgo hay mucha gente de ese tipo, que tiene de sobra para cualquier cosa, en una palabra, gente de dinero (Dostoievsky, 2010).

Esto concierne a la fuerza abrumadora que van tejiendo las transiciones sociales, políticas, morales y filosóficas del siglo XIX, que darán paso a una comprensión diferente de la vida humana. *Memorias del subsuelo* concentra toda su atención en cómo es vivir en el *subsuelo*, y el *subsuelo* no es solo lo transitado o habitado, son los pensamientos manifiestos en la enfermedad que padece Occidente a partir de la necesidad que suscita, en el hombre moderno, fundar un mundo en el que la técnica y las dimensiones del cielo y la tierra se miden tan solo cuantificablemente. Este mundo del *subsuelo* solo se explica y se piensa a través de la técnica, del dinero, de la lucha cuerpo a cuerpo y la *naturaleza* deja de ser una bella metáfora de perfección para convertirse en el instrumento de la razón.

Lo anterior significa una ruptura entre el sujeto y el mundo. En rigor, es lo que la modernidad fue logrando por medio del discurso apologético de la técnica y la fuerza de la acción. Por esto, la denuncia o crítica que se levanta en *Memorias del subsuelo* apunta propiamente a este conflicto: los ideales se desvanecen ante la terrible certeza de que el mundo descansa ya en términos de finalidad productiva, siempre instrumental, dejando atrás el mundo interno de la conciencia. Este es el aspecto místico que siempre ha de rondar las obras principales de Dostoievski donde sus personajes son reflejos de una época y que, tal parece, la presentan en estado de decadencia.

El hombre del subsuelo levanta un discurso en el que las voces que toman posesión de este se agrupan dando lugar a una dialéctica ideológica. Mas, en esta primera parte (*El subsuelo*), la voz que se alza sobre este discurso es la fuerza del sufrimiento. El hombre del subsuelo niega que la *verdad* del mundo descansa sobre fórmulas matemáticas o en el empirismo más recalcitrante. Se resiste a entender que solo hay fenómenos, porque de ser así algo como la voluntad humana se reduciría a un imposible: “¡Eh, señores! ¿pero cuál será mi voluntad cuando se llegue a la tablita y a la aritmética, cuando sólo se use el dos por dos son cuatro? Dos por dos será cuatro aún sin voluntad. ¿Acaso ésa es la propia voluntad?” (pág. 34).

Más adelante negará la realización completa de tal discurso *a través* del sufrimiento, por medio del padecer, como si de él dependiera la expiación: “el sufrimiento es duda, el sufrimiento es negación, ¿y qué clase de palacio de cristal<sup>30</sup> es ése en el que se puede dudar” (pág. 34).

---

<sup>30</sup>En efecto, el *palacio de cristal*, si bien podría ser la imagen que retrata el lugar donde sucede el pensamiento científico y progresista del siglo XIX, este está referido inmediatamente al Palacio de Cristal (The Crystal Palace) de Hyde Park con motivo de la Gran Exposición Mundial en Londres llevado a cabo para el año 1851. Construido de hierro y cristal, representó para la época el poderío económico y técnico de Inglaterra, de donde, por consecuencia, fue el referente del progreso europeo.

La impresión que le dejará al pequeño *hombre del subsuelo* el haber querido llevar a término real los ideales del *hombre de acción*, es un resquebrajamiento del *ser*. Por esto, la insistencia en la *ruptura*, porque los ideales de esta *razón instrumental* de la técnica solo admite certezas. El azar o el caos no son siquiera estimados para el edificio del progreso técnico que se afana en levantarse.

Lo que el hombre del subsuelo manifiesta es esta ruptura luego de entender que este orden sistemático en el que se funda la verdad de Occidente no es más que vana ilusión. Se revela entonces una imposibilidad, a saber, el retorno al *ser*.

Ahora bien, el espíritu ruso, según Berdiaeff<sup>31</sup> está determinado por el nihilismo y la literatura rusa tuvo gran influencia sobre esta impresión, que no solo se queda en Rusia, sino que viaja a otros territorios de Europa y así nombra también el espíritu de una época, de la última época donde habita el *último hombre*.

---

31El texto que se tituló *El credo en Dostoievski* de Nicolás Berdiaeff, es de vital importancia para los estudios críticos del escritor ruso, pues propone no solo una interpretación de la obra, sino un análisis donde une, en gran medida, consecuencias de tipo social y cultural que ayudaron a fortalecer las trágicas visiones del mundo ruso para Dostoievski. “Los rusos, cuando expresan las líneas más características de su pueblo, son, o bien ‘apocalípticos’ o bien ‘nihilistas’. Esto significa que no pueden permanecer en un justo medio de la vida del alma y la cultura, sino que su espíritu se encamina hacia lo final, hacia el máximo límite. He aquí dos polos: positivo y negativo, manifestándose con el mismo ritmo acelerado hacia lo final. ¡Cuán profundamente distinta es la estructura del alma rusa de la de los alemanes y franceses! Los alemanes son místicos y criticistas. Los franceses son dogmáticos o escépticos. Pero la estructura del alma rusa es la más difícil para la creación de una cultura, para la construcción del camino histórico del pueblo. Es difícil que un pueblo de alma semejante sea feliz en su historia. Lo apocalíptico y lo nihilista, desde opuestos puntos – desde lo religioso y desde lo ateo-, tienden igualmente a destruir la cultura y la historia, que siguen un camino medio” Berdiaeff, Nicolás. *El Credo de Dostoievski*, Apolo, Barcelona 1935.

Así mismo, Nietzsche define las condiciones por las que no solamente se entiende el carácter ruso, sino que la lectura que hace Dostoievski de este permite a su vez comprender la esencia de Occidente: el nihilismo. Cuando Nietzsche lee a Dostoievski por primera vez (por causas relativas al azar), se afirma en él un sentimiento de alegría y de desamparo al encontrarse con el decadente *hombre del subsuelo*:

De Dostoievski no conocía ni el nombre hasta hace pocas semanas –¡yo, hombre inculto que no lee ‘periódicos’!– Un zarpazo casual en una librería me puso ante los ojos la obra *El espíritu subterráneo* [...] El instinto de afinidad, (¿o que nombre le daré?) dejó oír su voz enseguida, mi alegría fue extraordinaria [...] (Stellino, 2008, pág. 80).

Aunque Nietzsche nunca escribió dirigiéndose filosóficamente al escritor ruso, salvo en cartas a su mejor amigo Franz Overbeck, toma de él la idea del cambio de época, avizorándose la caída de un mundo que se consideraba *verdadero*, donde el arriba y el abajo se desvanecen y solo va quedando, para el hombre, la incertidumbre. Así, lo que llega a expresar el contenido del *subsuelo* para Dostoievski es la desacralización del mundo de los valores morales, sean estos cristianos o no, el hecho fundamental es que el hombre ya obedece a las dinámicas que definen a la modernidad y esto inevitablemente conduce a un caos ontológico, el caos del *ser*. Ante esta incertidumbre, el *hombre del subsuelo* solo tiene dudas:

Porque para comenzar hay que estar antes completamente tranquilo y no tener ninguna duda. Pero yo, por ejemplo, ¿cómo hago para tranquilizarme? ¿Dónde hallaré causas primarias en las que apoyarme? ¿Dónde hallaré fundamentos? ¿De dónde los sacaré? Yo ejerzo el pensamiento, por consiguiente cada una de las causas primarias arrastra consigo de inmediato otra aún más primaria, y así hasta el infinito (pág. 18).





Nietzsche leyó al ruso encontrándose con la exacerbada realidad de que la muerte de Dios es tan solo la metáfora de la muerte del hombre. El hombre sin atributos, el hombre confinado a trabajar, ya sea como obrero, ya sea como *funcionario*, es el agobiante destino que el pensamiento empirista-positivista le ha dejado a la humanidad. El fin del *mundo verdadero*, es el fin del espíritu.

El sentimiento que se apodera de Dostoievski a finales del siglo XIX no es otro que el de la fractura y disolución de los sistemas de valores morales. Por esto, representar este sentimiento (que a su vez es un acontecimiento), con el *subsuelo*, tanto para el espacio habitado y transitado, como para la hiperconsciencia atormentada del hombre, es representar un mundo que está vaciándose de sentido.

Las *Memorias*, inicia desde el *subsuelo*, es decir, el hombre (o la voz que le da vida a la novela) está ubicado en el sótano de un edificio derruido, posiblemente a las afueras de la *ciudad más premeditada del globo terráqueo*. Si bien hay que aclarar que, en esta primera parte, titulada *El subsuelo*, no existen coordenadas que den al lector una idea clara de la ubicación de este *subsuelo*, es permitido preguntarse si es una metáfora o si el subsuelo es un no-lugar, el cual no precisa de espacio<sup>32</sup> Es necesario referirse a este como un concepto que define y atraviesa una época y pone en términos de historicidad al *nuevo hombre*, no solo el que representa al espíritu del pueblo ruso sino que, por términos de mediación, a *Occidente* (cuyo nombre es *sin dios*).

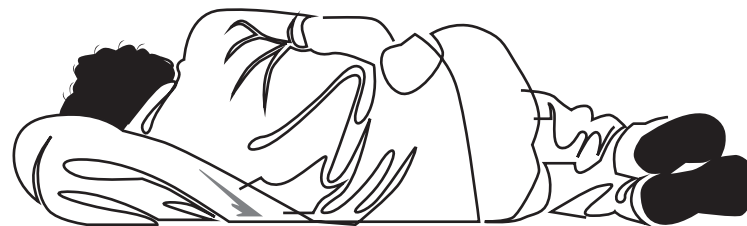
Así Dostoievski comienza las *Memorias* haciendo una nota aclaratoria sobre el título que corresponde a la primera parte:

---

<sup>32</sup>La noción de no-lugar que se desplegará más adelante es central para comprender el concepto de subsuelo.

Obviamente, tanto el autor de estas memorias como las *Memorias* mismas son inventados. Sin embargo, personas tales como el autor de estas memorias no sólo pueden, sino que deben existir en nuestra sociedad, si tenemos en cuenta las circunstancias bajo las cuales, en general, ésta se ha formado. Yo he querido poner de relieve ante el público con nitidez mayor que la habitual, uno de los caracteres de una época pasada recientemente. Se trata de un representante de una generación que aún subsiste. Este fragmento, titulado *El subsuelo*, esta persona se presenta a sí misma, expone su opinión y quiere de algún modo explicar las causas por las cuales apareció y debía aparecer en nuestro medio (Dostoievsky, 2011, pág. 3).

La intención es clara para Dostoievski, a saber, que todos los acontecimientos que rodeaban la Rusia de aquel entonces (el cambio de la ciudad al campo y las ideas intelectuales que estaban tomando fuerza en el ámbito de lo político), permitieron en Dostoievski tener una fina respuesta ante tales hechos. Por lo tanto, es bien sabido que la novela *Memorias del subsuelo* pertenece a esta serie de réplicas donde directamente ataca el pensamiento postulado en la novela del radical ruso Chernishevski, *¿Qué hacer?* Lo que cuestiona a Dostoievski es la idea que se desprende del denominado *hombre de acción*.



En la novela este hombre viene a ser el interlocutor imaginario con el que el *hombre del subsuelo* despliega su discurso. Este interlocutor es, sin duda, un partidario de Chernishevski, un *hombre de acción* que no cree ser nada menos que *l'homme de la nature et la vérité*. El *hombre del subsuelo* conviene con la teoría de este caballero, de que toda la conducta humana no es más que un producto mecánico de las leyes de la naturaleza.

No obstante, la ridícula vanidad del *hombre del subsuelo* es saber algo que no sabe el *hombre de acción*, esto es: que tal pensamiento o teoría hace imposible toda conducta humana, o al menos la hace absurda:

Bueno, señores, yo considero a este hombre espontáneo como el hombre auténtico y normal, tal como quiso verlo la tierna madre naturaleza que tan amablemente lo trajo al mundo. A este hombre yo lo envidio con toda mi rabia. Es estúpido, eso no lo discuto, ¿pero quién sabe?, es posible que el hombre normal deba ser estúpido. Quizá hasta sea hermoso serlo (Dostoievsky, 2011, pág. 10).

El hombre normal, el hombre de acción, carece beatíficamente de la hiperconciencia del *hombre del subsuelo* y cuando se siente impelido por un deseo de cobrar venganza, por ejemplo, “simplemente corre hacia su objetivo como un toro furioso, bajando los cuernos, y nada, como no sea una pared, podría detenerlo” (pág. 13). No se da cuenta de que cualquiera que sea lo que puede considerar como la base de su ataque (por ejemplo, la necesidad de justicia) es un prejuicio ridículamente anticuado y anticientífico el que ha sido reemplazado por las leyes de la naturaleza. Solo su estupidez le permite mantener su complacida normalidad, y seguir tan completamente libre de los dilemas paralizantes del *hombre del subsuelo*.

Los hombres de acción a veces también corren contra el *muro de piedra* de las leyes de la naturaleza, pero como no comprenden sus implicaciones, su choque no tiene ningún efecto sobre sus convicciones o sobre su conducta. “Para ellos, un muro no es excusa, como por ejemplo para nosotros, los que pensamos y que, por consiguiente, no hacemos nada” (pág. 10).

Así, el *subsuelo* es a su vez una metáfora empleada por Dostoievski para definir el lugar donde habita el hombre nuevo, el hombre que se reusa al hacer. Este hombre emerge de las ruinas del pensamiento, quedándose estático, abrumado por el nuevo comienzo del mundo dividido, por el muro que contiene las ideas positivistas de la nueva religión del hombre: la técnica. El tránsito de la fe a la razón es el hecho que llevará a la humanidad a la decadencia moral. Dos por dos es cuatro. Allí no hay espacio para el cuestionamiento, esa es la tragedia, ser y a la vez ser nada, porque *dospordosescuatro* es la explicación de la esencia del hombre, una fórmula abstracta y por lo tanto vacía.

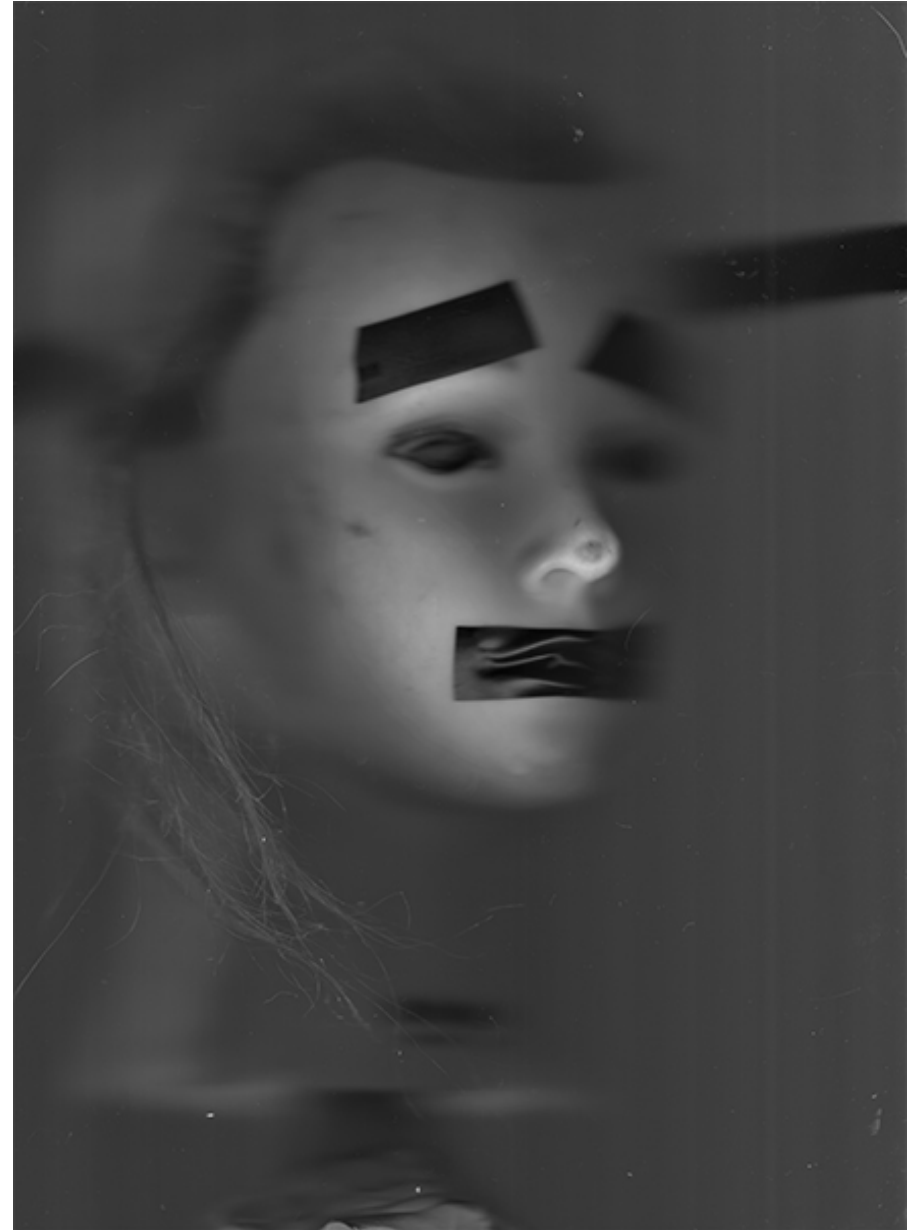
En consecuencia, el *subsuelo*, comprendido también como un no-lugar, es lo que separa el mundo de afuera, como mundo de los acontecimientos y el mundo de adentro como el mundo del *ser*. José Luis Pardo, en el libro *Las formas de la exterioridad*, establece distinciones de orden semántico y etimológico entre el *afuera* y el *adentro*. Este último sirve como concepto que define y orienta la interpretación de lo que puede llegar a significar el mundo del *subsuelo*. Por esto, el *subsuelo* es entendido como el ‘sí mismo’ del hombre moderno, es decir, el *subsuelo* es en realidad el lugar donde acontece la verdad del hombre que lo habita, es en el interior de este que el ser se repliega y acontece así sea de manera desordenada.

Cuando Pardo señala la importancia que tiene establecer la distinción entre el afuera y el adentro, lo hace poniendo de relieve cómo lo comprendieron Platón y Aristóteles al momento de separar el alma del cuerpo:

La lucha de Platón contra los sofistas gira alrededor de este argumento: la verdad no se puede poner en el alma, sino sólo extraerse de ella –no escribir, ni inscribir, sino escuchar. [sic]. La verdad reside –inconcientemente– en el interior de todos los hombres, en su ‘sí mismo’, y el esfuerzo del diálogo es mayestático: intenta hacer que esa verdad vea la luz (Pardo, 1992, pág. 199).

Pardo va obteniendo estas definiciones en tanto ha establecido, desde un asunto etimológico y semántico, lo que significaba para los griegos (atenienses) lo doméstico como el hogar (adentro) y la ciudad desde la composición del orden político (afuera). “La *Hestia* o la tierra es lo que sostiene la superficie del hábitat; espacio interior de sí mismo o repliegue del grupo humano sobre sí. La ciudad está fuera de la casa, fuera de la esencia.” (1992, pág. 198). La formulación de Pardo precisa la significación del adentro, lo que hace posible hallar la interpretación del *subsuelo* como el lugar donde reside el *ser* del hombre, a pesar de que en este espacio la esencia de lo humano se comprenda fragmentado.

El subsuelo es el rincón, es el espacio casi vital para el personaje de *Memorias*, en él se describieron las características que acompañaban la pobreza del pequeño hombre que lo habitaba. No es casual que para la primera parte de la novela el *subsuelo* sea el título que acompaña toda la presentación del carácter caótico del personaje, incluso el hecho de ser presentado en primera persona ya nos habla de la intención de ver ahí *qué es* o en lo que se ha convertido el hombre de mediados del siglo XIX.



Nos muestra dos caras del mismo mundo y, sin embargo, dos voluntades opuestas e irreconciliables: la alienación de quienes no cuestionan el orden desquiciado del sistema, y los que cansados de tales cuestionamientos, prefieren la marginación, prefieren el *no ser*. El *afuera* presentado como avenida Nevski, visibilizó las tragedias de los cuerpos y a qué están sometidos. Unos a la enajenación que le ofrece su clase social, y la otra, la de la locura de quien se rehúsa a vivir así y se opone, pero en el silencio de su cuarto-sótano.



### ***El adentro, en el subsuelo***

El adentro es donde acontece el espíritu. No en vano el hombre del subsuelo y todo lo que le rodea, incluso aquello que está por fuera de ese subsuelo físico (el sótano), es una figura pleonástica, en el sentido en que aparecen elementos que actúan de forma sinónima solo si son vistos y comprendidos desde la imagen del sótano. Esta imagen es la columna vertebral de la novela, pues es un elemento que busca ser ubicado en cualquier *lugar* y quiere ser la esencia y definición de ese *lugar*. En este sentido, el *subsuelo* se expande hacia todas direcciones: del sótano de un edificio derruido se filtra en la mente del hombre que habita el sótano. Luego, como un rizoma, penetra las ideas que forman la mente de este *hombre subterráneo*, trastornando de tal modo su carácter, que la afirmación de su existencia se valida, ya en la enfermedad de su cuerpo, ya en las ideas obsesivas que se apoderan de él:

Ahora paso mis días en mi rincón, atormentándome con el vil e inútil consuelo de que un hombre inteligente no puede seriamente convertirse en nada y que sólo puede hacerlo un estúpido (Dostoievsky, 2011, pág. 5).

El subsuelo, en este sentido, es un lugar indeterminado, un *no-lugar*. Tal como lo describe Pardo (1992) en su exposición del *significado como espacio* en su texto *Las formas de la exterioridad* a partir del diálogo platónico *el sofista*, concluye que la nada *es* en tanto que el *ser* se identifica inmediatamente con su contrario, a saber, el *no-ser*. Pardo reconstruye el diálogo y toma como fundamento de su exposición la idea de que al mundo de la imagen hay que reconfigurarlo, pues se ha supuesto que la imagen *per se*, está vaciada de contenido. Por esto, a lo que apunta Pardo es a comprenderla bajo el criterio de que eso que se levanta ante nuestros ojos lo determina una esencia.



En consecuencia, el espacio, entendido como lugar de los eventos o de los fenómenos, tiene una condición de ser. Esto significa que la mera espacialidad no es solo una imagen del mundo, no es apariencia, no solo imagen.

Así, para tachar de ‘falsedad’, en sentido peyorativo, a las imágenes en las que el mundo se presenta, tenemos que suponer la posibilidad de una imagen del ser antes de su devenir sentido, una imagen de la profundidad antes del devenir superficial, una imagen de ‘algo’ fuera del espacio, no revestido de hábitos y que no puebla ni decora ningún hábitat. Ese algo sólo puede ser (la) nada, y si es cierto que una buena parte de la filosofía occidental ha definido su programa en función de esa clase de ‘búsqueda de la verdad’, entonces es lícito decir, como hace Nietzsche, que el nombre que corresponde a ese proceso en el que se compromete el pensamiento metafísico debe ser nihilismo (Pardo, 1992, pág. 185).

El espacio en este caso también *es ente* por cuanto es predicado. Así, Pardo aduce que la espacialidad, el hábitat, tiene su significado y por consecuencia, su esencia (*su ser*), en un más allá del *espacio*<sup>33</sup>—sin que se admita, por esto, una trascendencia que deje de lado al *Espacio* mismo—, esto es, algo que el lenguaje encierra y es presumible de inmanencia (ontología). De tal manera, los espacios son en cuanto noción, mas no en cuanto espacios particulares.

---

<sup>33</sup>Que el ser esté ubicado en un espacio significa que está ubicado en la materialidad, pero al mismo tiempo dicha materialidad no define la esencia misma del ser; sin embargo, el ser solo puede existir entre la materialidad del espacio y la trascendencia del lenguaje: “Ser es la impronta misma, *pero no algo que esté más allá* (como trascendencia en sentido vulgar) de los Espacios, sino el propio espacializar o devenir-espacio; pero tampoco está ‘fuera’ del espacio, al otro lado del espejo. Cada vez que pensamos ser como algo que está más allá del dominio de los entes empíricos que experimentamos, *no hacemos otra cosa más que imponer la representación de ‘ser’ como contenido empírico entre otros*” (pág. 185).

Lo que intenta reconstruir Pardo, a partir de la alusión al *ente* en Parménides, es que la significación del espacio, si bien guarda una identidad con la apariencia, es decir con el lugar como imagen, debe remitirse a algo que le antecede, pensándolo como una forma pura (*a priori*). Ahora, cuando habla de las *diferencias*, está haciendo mención a la multiplicidad de las formas de los espacios, pero en sí, lo que los convoca a estar emparentados se da a través de lo que entiende por mismidad, de la que, en consecuencia, deviene *significado*: esta forma de *ser* es el significado que los unifica:

Podemos interpretar que en todas las cosas hay mismidad y otredad, identidad y diferencia, esto es, que cada cosa es (participa del ser), y es lo mismo (tiene una identidad, participa de lo Mismo), al mismo tiempo que no es (no es todas las otras cosas, es decir, participa de lo Otro). El no-ser, la Diferencia, se pone como *medido* (en lugar de la desmesura inmensa), ya que cada cosa ‘no es’, o ‘es diferente’ *sólo en la medida* en que difiere de todas las demás por participación de lo Otro, pero sin embargo, al mismo tiempo, es (lo que es) porque participa de lo Mismo (Pardo, 1992, pág. 187).

Frente a este hecho, Pardo revela que, a partir del diálogo el *Sofista*, se puede establecer que tal planteamiento obedece a un nuevo orden ontológico. Donde el *ser* o la significación de las cosas que, para este caso, tiene explicación en el concepto de Espacio, se remite a una forma indemostrable desde lo empírico, pero sin darle el sentido de trascendencia que generalmente se aplica para las nociones *a priori*. Con esto expone que el Espacio, como imagen, es la mera representación de lo que su significado implica, pero es a la luz de ese *ente* inmanente que la explicación de Espacio se expande a las fronteras de la *multiplicidad*.



La Difer-encia no es una Idea como otra cualquiera del mundo inteligible, es un abismo abierto en ese mundo, un esparcimien- to que no se puede colmar; los difer-entes no son entes como cualesquiera otros del mundo sensible, sino auténticos agujeros de doble fondo por los que la es-encia se escapa (pág. 188).

De esta multiplicidad de la que se dice del *ser*, se puede expresar, análogamente, del *subsuelo*. La plasticidad que determina el espacio como lugar donde se condensa la realidad, señala que de la esencia de las cosas no se desdice o se transforma, sino que solo cambia el *cuerpo-materia*. De tal manera, el *subsuelo*, entendido como espacio, así como es referido a un sótano es, a su vez, la mente del personaje, las ideas que lo fundamentan, la ciudad donde vive, las calles que transita, y el cuerpo, ora desde la enfermedad, ora a partir de las imágenes de animales rastreros que suele emplear para referirse a sí mismo. Esta suerte de metamorfosis es lo que encierra el *subsuelo* como lugar-espacio donde acontece el desdoblamiento, la escisión y el sufrimiento metafísico:

Pero así y todo estoy firmemente convencido de que no sólo una conciencia muy aguda, sino incluso toda conciencia es una enfermedad. [...] Cuánta más conciencia tenía del bien y de todo lo bello y lo sublime, más profundo me hundía en mi fango y más capaz era de empantanarme de él. [...] Como si ese fuera mi estado más normal y de ningún modo una enfermedad o un defecto, por defecto (Dostoievsky, 2011, pág. 7).

Ahora bien, el subsuelo pensado desde el *adentro*, esto es, desde una categoría de la espacialidad, obliga a ver la plasticidad de este subsuelo en las profundidades del sótano, del rincón, del dolor de muelas, de la conciencia.

La novela es un viaje casi estático, donde solo se nos muestran dos lugares. En la primera parte todo acontece en el sótano de un edificio derruido en las afueras de la ciudad de San Petersburgo y, en la segunda parte, el ser oscuro y vacilante del personaje transita por fuera del sótano, teniendo en cuenta que allí (*A propósito de la nieve derretida*) se muestra al personaje en el exterior de su sótano pero veinte años atrás. Es decir, la exterioridad en esta segunda parte pertenece a los recuerdos del personaje antes de su ocultamiento en el sótano. Señalar este punto es enfatizar en el hecho de que todo el subsuelo acontece en el *adentro*, a pesar de que todo el sufrimiento manifestado a lo largo y ancho de la novela sea causado por el *afuera*. Porque el mundo se hace insoportable e incompresible para sus ideas, por esto el personaje se repliega hacia dentro, al igual que sus voces.

Mi cuarto es miserable, repugnante, y está ubicado en los confines de la ciudad. Mi criada es una mujer de campo, vieja mala a fuerza de estúpida y que siempre despide mal olor. Me dice que el clima petersburgués puede hacerme daño y que con mis ínfimos recursos es muy caro vivir en Petersburgo [...] Pero no me iré de Petersburgo; ¡no me iré de Petersburgo! Yo no me iré porque... ¡Bah!, si da absolutamente igual si me voy o no me voy (Dostoievsky, 2011, pág. 6).

El levantamiento del subsuelo como un espacio se da en virtud de los acontecimientos allí presentes donde lo que se manifiesta es el significado de este subsuelo por medio de diversos planos del discurso. Esto es, el subsuelo como fenómeno del cuerpo y del lugar, el subsuelo como metáfora y concepto. Desde este último se erige, para dar lugar al espacio-subsuelo (un espacio múltiple y multiplicado ontológicamente), el nihilismo dostoievskiano. Así, en este recorrido, es menester explicar cómo aparece manifiesto el subsuelo en estas fases descritas.



Lo primero que aparece de manera inmediata como espacio-sentido es el cuerpo, el cual es presentado a través de la enfermedad:

Soy un hombre enfermo... Soy un hombre malo. Soy un hombre apático. Creo que sufro del hígado. Aunque no entiendo ni jota de mi enfermedad y no sé bien de qué sufro [...] Sé mejor que nadie que con todo esto sólo me daño a mí mismo y a nadie más. Pero, así y todo, sino me trato es por maldad. Mi hígado está mal, ¡pues que se ponga peor! (Dostoievsky, 2011, pág. 56).

Así inicia la novela. La enfermedad del cuerpo es el primer espacio donde se anida un malestar. Ahora bien, dejando claro que el significado, el ser o la esencia del subsuelo, lo contienen unos determinados espacios-lugares (cuerpo, mente, ideas, ciudad), pasamos ahora a entender que en la relación de estos espacios el significado de subsuelo se hace cada vez más evidente.

Si se observa el hecho que entraña ya el título de la novela (*Memorias del subsuelo*), inmediatamente se está anunciando un discurso que emerge desde las profundidades de ser. Así, encuentro, en primer término, y como hecho palpable, la condición del cuerpo y su fragilidad respecto a la enfermedad. Allí, la enfermedad define un estado del cuerpo, pero a lo largo de la novela, la enfermedad es solo un fenómeno sintomático de un padecimiento que se va gestando adrede por el mismo personaje. Este, a causa de las ideas sobre el determinismo en la naturaleza, entiende que los cuerpos obedecen a unas dinámicas tales, que incluso el tratamiento de la enfermedad contradice las *leyes de la naturaleza*. Este pensamiento va a tener una presencia cada vez más dominante, por cuanto es producto de los discursos ideológicos sobre el *nuevo hombre*, propuesto por Chernishevski en su novela *¿Qué hacer?*<sup>34</sup>

### **Corporeidad del subsuelo**

Pasamos ahora a la explicación del cuerpo como *espacio-sentido* y el *subsuelo* como concepto que deviene espacio. El cuerpo es el primer lugar articulado en la novela. Ya la primera parte, denominada *El subsuelo*, nos incita a leer las memorias de un cuerpo enfermo. De ahí que sea la enfermedad el signo que determine la narración: si bien es mencionado superficialmente y casi sin ninguna importancia, las reiteraciones al estado del cuerpo, por parte del personaje, deben ser escuchadas y atendidas. “Soy un hombre enfermo...Soy un hombre malo. Soy un hombre apático. Creo que sufro del hígado...” Tales palabras dan cuenta de un cuerpo en decadencia, que tiende a la descomposición y que no solo es evidencia de un desgaste físico, sino que obliga a leer el cuerpo en relación con las condiciones del pensamiento. Este postulado abre, en el ámbito de la interpretación, la necesidad de establecer la unión entre ambos.

---

<sup>34</sup>Muchos análisis arrojan la influencia que tuvo este texto sobre la novela *Memorias* -más en sentido negativo que positivo- por cuanto Dostoievski toma una posición crítica frente a la obra del radical ruso Chernishevski. Aparece, entonces, el *hombre del subsuelo* a modo de respuesta personificada de los ideales del *hombre nuevo* a los que hace referencia la novela *¿Qué hacer?* Mas, es un asunto que tendrá cabida en el siguiente capítulo, donde se asumirá tal respuesta desde hallazgos históricos y filosóficos. Sin embargo, para ejemplificar el panorama, (Lukács, 1958) sirve para puntualizar el asunto de *hombre nuevo*, que ya en la obra de Dostoievski toma una significativa importancia. “Precisamente, en relación con el problema que aquí se trata, nos parece muy instructiva la forma en que Chernishevski quiere expresar en ella claramente, en forma literaria, la esencia de los nuevos hombres. Por un lado, crea los representantes medios de este nuevo fenómeno, los normales, según su expresión, los Lopujov, Kirsánov, Vera, que superan las contradicciones de la vieja sociedad a base de la ética del egoísmo razonable. Por otro lado, se alza la figura heroica de Rajmétov, héroe del trabajo revolucionario que emprende la liquidación de las viejas supervivencias sociales” (Lukács, 1958, pág. 98).

La ruptura maniquea es necesaria, pues la misma obra obliga a ver todos los acontecimientos allí presentes como movimientos simultáneos. Es un ir y venir, desde el cuerpo del hombre del subsuelo, a la memoria, a las ideas que gobiernan (nuevamente su mente), al espacio que habita y a sus afecciones. Todo esto ocurre en un orden no descrito, dando la apariencia de caos en el que se manifiesta la pluralidad de voces. Y aquí, la primera voz que se exterioriza o se encarna, es el cuerpo, y es la primera aparición del padecimiento ulterior que toma voz durante toda la novela. Por tanto, el cuerpo es explicado como Espacio, y más aún como *espacio-sentido*, el cual tiene a la enfermedad como signo en el que se define el cuerpo como *subsuelo-físico*.

Este es el orden al cual la interpretación se inclina, pues es en virtud de este primer *espacio* (cuerpo) en el que se desprenden los acontecimientos del *subsuelo-mente*. La narración no comienza ni con una formulación filosófica-teórica, ni con una percepción del espíritu. El cuerpo, y más aún, el cuerpo enfermo, es quien habla y nos relata el fundamento de la enfermedad, en el que, si bien el síntoma se manifiesta inicialmente en el hígado, este toma formas no tangibles dando la impresión de que la enfermedad o sufre una metamorfosis o se expande en un movimiento simultáneo con otros elementos que surgen dentro de la novela. Es decir, la enfermedad no solo presenta la precariedad del cuerpo, sino que está vinculada, también, a los acontecimientos previos al encierro del hombre del subsuelo, a la vida en el *afuera*.

La enfermedad desempeña una labor muy importante a la hora de determinar el concepto de *subsuelo*, en cualquier forma en el que se represente (cuerpo, mente-pensamiento, sótano), parte de la idea de que al ser algo que *sub-yace*, o que habita en las profundidades, todo lo que está contenido en él presenta un debilitamiento, un dolor.



Así, salta a la comprensión que la enfermedad es el fenómeno resultante del malestar del personaje. No obstante, es a la luz de esta formulación que se desprende toda noción de *subsuelo* como malestar incomprendido, el cual solo tiene como hecho diciente el sentir o el padecer del hombre que narra sus memorias.

Pardo advierte la importancia del cuerpo en tanto este es espacio que se habita y del cual se predica. La primera condición de existencia, es decir, de ser, no tiene otro lugar que en el sentir, esto es, el primer acontecimiento de la existencia es corporal. Pero es solo en la conciencia del sentir que se manifiesta la unidad entre la materia (cuerpo) y lo inteligible (mente-pensamiento). Vemos que el *hombre del subsuelo* declara tener una hiperconciencia mayor a la de cualquier hombre de su época, no obstante, niega conocer las causas fisiológicas de su enfermedad hepática, de donde ya arroja otro lugar de origen de la enfermedad, a saber, la moral:

Me avergonzaba (incluso es posible que ahora me avergüence); llegaba al punto de sentir un como un gocecito secreto, anormal, vil, de regresar a mi rincón de otra inmundísima noche pertersburguesa, y comprender intensamente que ese día había cometido de nuevo una bajeza y que era imposible volver atrás, e internamente, secretamente, me roía a mí mismo por eso, me desgarraba y me consumía hasta que la amargura se convertía al final en una suerte de dulzura ignominiosa, maldita y, por último, ¡en un resuelto y verdadero goce! (Dostoievsky, 2011, pág. 8).

Es preciso leer el cuerpo en la novela, ya que por su estructura la obra sugiere detenerse en él y dar cuenta de cómo, a partir de lo que se expresa del cuerpo, el concepto de *subsuelo* se va viendo cada vez más claro. Pensar el cuerpo en la novela, es pensar en una fenomenología del cuerpo, porque del sentir o de la afección se infiere un acontecer interno. Por esto, en *Memorias del subsuelo* es siempre el *adentro* manifestándose por y a través del cuerpo del hombre del subterráneo.

La enfermedad, las voces, no son otra cosa que movimientos del cuerpo. Por esta razón Pardo alude a la importancia de atender que los significados de los espacios refieren a un sentir. No hay separación entre la *forma* y la *materia*, entre el fenómeno dado en los sentidos y la comprensión de estos en el pensamiento. La conciencia es el órgano del tiempo y el cuerpo es el órgano del espacio. Entonces, la conciencia deviene cuerpo espaciándose en cuanto es conciencia de una unidad:

Los Espacios sensibles o, mejor, los Espacios sentidos de la sensación, de la *aisthesis*, permanecen en ese orden solo iluminado a media luz en el rumor de los hábitos. Pero esto, al menos en Spinoza, no es todo. El hombre spinoziano está hecho por sus afecciones, su capacidad de pensar, de conocer, de gozar y de actuar depende de la organización de las relaciones afectivas, de las afecciones mismas, de las sensaciones de su cuerpo que son también las representaciones de su mente (Pardo, 1992, pág. 191).

Según esto, podríamos estar dando nombre a una ontología materialista. La base del *ser*, de la conciencia del mundo, no es presumible sin el cuerpo, no es concebible sin él. Esta ontología materialista a la que Pardo saca de la dimensión *clarooscura* en la que había permanecido con la tradición de las dos *ontologías regionales*<sup>35</sup>

---

35“ A las dos grandes ontologías regionales (la ontología luminosa del Pensamiento y la ontología iluminada de la Extensión) se superpone la ontología gris, clarooscura o tenebrosa, la semi-ontología sombría de la experiencia; y estas sombras son las sombras de la sensación.” (Pardo, 1992, pág. 191). Con ontologías regionales, Pardo quiere aludir a las estructuras clásicas, por no decir canónicas, en las que está fundando el pensamiento occidental. Él busca distanciarse de la idea de racionalidad, en la que siente que está explicada la realidad, la cual, tal parece es insuficiente para dicha misión, porque la razón *per se* es excluyente. El *ser*, según la crítica que hace Pardo, no solo se presenta como una *noción pura a priori*, sino que debe tener una correspondencia inmediata con la materia, esto es, con la *extensión* del pensamiento: el cuerpo. Sin este no es posible el conocimiento de la realidad.



es la guía conceptual que le da firmeza al tratamiento del cuerpo en la novela *Memorias del subsuelo*, en vista de que es la enfermedad del hombre del subsuelo el espacio por donde se fuga la narración.

Sobre esta, el personaje vuelve, una y otra vez, sin desvincularla de un padecimiento ulterior, pues en tanto prescribe una afección hepática, en simultáneo, declara que la génesis de su enfermedad obedece a una condición del carácter, de orden moral. Esta es la mística del cuerpo en la que Dostoievski sitúa a sus personajes, donde el pensamiento es la extensión del cuerpo y no al contrario. De allí, la importancia de la enfermedad, pues el sufrimiento corporal es el elemento primordial que acompaña al místico y por donde se fuga el espíritu, en este caso, el pensamiento o la hiperconciencia del hombre del subsuelo.

Todo cuerpo es un espacio-sentido y, poniéndolo en los términos que propone Pardo, es el primer contacto con la exterioridad. Tal cual se presenta en las *Memorias*. El personaje siempre refiere a un malestar, ubicándolo inicialmente en el cuerpo, de donde deviene el constante reflejo de voces que se apoderan del discurso:

A cada instante reconocía en mí un sinfín de elementos contrarios a ello. Sentía como si estos elementos contrarios hirvieran en mí. Sabía que habían estado bullendo en mí toda la vida y me pedían salir al exterior, pero yo no los dejaba, no los dejaba, a propósito no los dejaba salir. Me atormentaba hasta avergonzarme (Dostoievsky, 2011, p. 5).





Lo anterior define claramente la unidad entre cuerpo y pensamiento. El malestar del personaje trasciende el plano físico por la necesidad de declararse culpable. La imagen de sí, esto es, su reflejo en el mundo, está ligado al sentimiento de vergüenza, de una conciencia del mal, de verse y explicarse como un hombre malo. La narración debe, entonces, entenderse solo a la luz de los hechos ocurridos veinte años atrás, es decir, desde la segunda parte (*A propósito de la nieve derretida*) dado que allí, la vileza, la maldad y la vergüenza, corresponden al daño perpetrado a Liza. Daño que no logra reconocer el hombre del subsuelo, ya que él estaba siguiendo los ideales de su época, los cuales declaran que la mera experiencia, la mera acción (sin interioridad), representa el orden y composición del mundo. De ahí que la moral y las emociones no tengan cabida, puesto que no derivan de una explicación racional. Por esto, la novela comienza, retrospectivamente, en que el malestar del personaje tan solo es una consecuencia directa de su pasado.

El subsuelo, en este caso, es el espacio en el que el personaje pone a hablar estas ideas y en la medida en que las afecciones toman voz, se levanta una contradicción entre lo que la racionalidad tiene para decir del orden de las cosas y lo que se vive en el plano de las afecciones. La estructura de la novela, dividida en dos partes, nos muestra también los problemas derivados de la compresión maniquea del cuerpo: el *subsuelo* como espacio de la conciencia siempre en respuesta de lo que dicta las afecciones, y *A propósito de la nieve derretida*, es el experimento del cuerpo concebido solo como una máquina que funciona por medio de fórmulas matemáticas:

¡Ja, ja, ja! ¡Pero si en realidad el deseo no existe! –me interrumpirán ustedes con una risotada-. La ciencia ya ha avanzado tanto en la disección del hombre que ahora sabemos que el deseo y el llamado libre albedrío no son otra cosa que...

[...] Reconozco que hasta me daba miedo. Yo recién iba a decir a los gritos que el diablo sabrá de qué depende el deseo y que quizá, haya que darle las gracias a Dios por eso, pero me acordé de la ciencia y...me detuve en seco. Y fue ahí donde ustedes empezaron a hablar. En realidad, bueno, si de veras llegara a encontrar alguna vez la fórmula de todos nuestros deseos y caprichos, es decir de qué dependen, qué leyes precisas los originan, cómo exactamente se reproducen, hacia dónde tienden en tal o cual caso y etc., etc., es decir, una auténtica fórmula matemática, entonces el hombre en ese mismo instante deje quizás hasta de desear, es más, seguramente dejará de hacerlo. [...] El hombre pasaría a ser de inmediato una clavija de órgano o algo parecido; porque ¿qué otra cosa sería el hombre sin anhelos, sin voluntad y deseos más que una clavija en un engranaje de órgano? (Dostoievsky, 2011, pág. 29).

En el fondo lo que se está proponiendo como hecho palpable (si se mira la cita anterior en relación con la segunda parte), es que ese discurso positivo y determinante en el que se está inventando al *nuevo hombre* no pudo ser encarnado ciegamente por el personaje. La ofensa hacia Liza, el único ser que confió en él, fue a su vez el único quien recibió los desmanes de sus creencias. Lo que sucede en *El subsuelo*, (cabe decir que se refiere tanto a la primera parte, como al concepto que se desarrolla), es el flagelo de la culpa donde el cuerpo es el *espacio-sentido* de la expiación de esa culpa. Tal parece que aquello que el hombre del subsuelo experimenta es el cuerpo como unidad sintiente de un Yo que padece la culpa y las contradicciones resultantes de la negación de la subjetividad.

De igual manera, Pardo advierte la importancia de romper la idea dualista que separa el cuerpo de la subjetividad que deviene del sentir:





Entonces, si la carne, en cuanto vivida y presente, es la presencia a-sí del sujeto, ha de nacer ya desde el principio como *mi* carne, como aquello que es yo y aquello que soy yo. [...] hasta el punto de reconocer en el cuerpo, no sólo ya una dimensión constituyente de la subjetividad, sino una genuina Anterioridad o Exterioridad con respecto al ‘Yo pienso’ del sujeto (Pardo, 1992, pág. 265).

Aquí, la interpretación debe relacionarse con el *subsuelo*, ya que es a través del cuerpo -entendido como forma de la exterioridad-, donde se manifiesta la verdadera condición del Yo. El Yo es lo más íntimo, lo más profundo, es lo que *sub-yace*, es el subsuelo del cuerpo-materia, lo que está por debajo de la superficie.

La concepción de los afectos para el *hombre del subsuelo* parece no resolverse en sentido estricto por cuanto, de un lado, pone en evidencia el discurso que reduce al cuerpo al plano de lo cuantificable, en una medida matemática, al margen de una experiencia ulterior. Y, por otro lado, lo que manifiesta (en realidad) el cuerpo del hombre del subsuelo es la negación de todo este discurso, pero, aun así, llega a sentir en él una suspensión de toda voluntad y de todo pensamiento, pues el daño ya estaba hecho, y cualquier respuesta que buscara en el plano especulativo, no podría liberarlo de su padecer. Este discurso se olvida de las afecciones, más toman voz, increpan por fuera de las formas en las que es llevado el discurso. De ahí que la polifonía<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup>Este concepto, al igual que su análisis respecto a la obra de Dostoievski, será desplegado con mayor detalle en la siguiente sección. Por lo pronto, cabe decir que, si bien el concepto define a modo totalizante el presente trabajo, en la sección que sigue, su explicación dará a conocer tanto la definición de polifonía en Dostoievski desde el análisis de Mijail Bajtín, como el hecho resultante de que la polifonía, al ser un discurso de voces, cada una es el tono de una afección, lo cual, obliga a presentar el cuerpo como lugar donde habitan las afecciones/voces.

tenga también lugar en los momentos en los cuales el personaje rompe la línea del discurso aludiendo (intempestivamente) a los movimientos y percepciones de su cuerpo.

[...] olvidamos que el movimiento no es solo la obediencia ciega a una orden sin conciencia ni espíritu, sino que forma parte de la propia auto-interpretación del organismo, de su lectura de la situación perceptiva completa en la que se mueve y que, por tanto, además de ser la respuesta ciega a un ciego estímulo, el movimiento es una expresión, un dinamismo expresivo del propio organismo y, entonces, ‘quiere decir algo’ tiene un sentido que no se agota en la descripción anatomo-fisiológica o en la físico-química, sino que reclama la dimensión suplementaria de la ‘vivencia’ del cuerpo y del mundo (Pardo, 1992, pág. 266).

En síntesis, como el subsuelo es lo que *sub-yace*, es decir, sustancia, también es lugar donde se levanta una estructura o un espacio. Por esto hay que comprender que lo que encierra el contenido de subsuelo, a saber, los elementos que lo constituyen, parecen transitar en forma circular conforme a una relación metabólica.

No puede entenderse, entonces, que el movimiento sea lineal, más bien es azaroso, según lo que prescriban los afectos. Porque el discurso del personaje, que narra su propia historia, sufre rupturas, ya sea por medio de digresiones, cambio de tonos, recuerdos dolorosos o vergonzosos, dolores físicos, etc. De esta manera, da la impresión de caos, de desorden, de discontinuidad, pero a pesar de eso sigue existiendo correspondencia entre sus pensamientos, el discurso, la enfermedad, los afectos, la historia de su vida y el sótano.

El diálogo, la réplica, la interpelación actúan de manera múltiple. Todo acontecimiento en esta novela presupone un principio de reciprocidad, mas no de *causa primera*. Es decir, desconocemos el orden lógico de estos acontecimientos, antes bien se advierte otro orden. El *arriba* es el lugar de los hechos, a la vez que son manifestaciones venidas del *abajo*. No está separado el *arriba*, (como el afuera) y el *abajo* (como el adentro), ambas pertenecen a una unidad.

Entonces, como aquello que la imagen muestra (entendida como fenómeno), es en realidad lo que acontece en el adentro, entendemos que la enfermedad del hombre que habita el subsuelo es, a su vez, el reflejo de los acontecimientos del afuera. El adentro es siempre constitutivo y en él se contiene el ser que luego busca ser liberado. El movimiento de la novela en estos dos espacios se presenta de manera circular y por lo tanto es siempre constante. De ahí que la réplica, la interpelación o la interjección sean entendidas como polifonías, como variaciones en el tono de las afecciones.

Dostoievski está definiendo, a través del *subsuelo*, fenómenos de una época que entra en decadencia. De tal manera, el cuerpo enfermo es el cuerpo en decadencia, es el elemento que a la vez define la totalidad del mundo en Dostoievski, puesto que las *Memorias del subsuelo* es una novela en la que la narración no vincula gran cantidad de personajes (a diferencia de sus otras obras) sino que su complejidad polifónica sucede tan solo en dos espacios, de los cuales el *subsuelo* es el espacio en el que habitan las voces que son discursos filosóficos que el personaje tiende a responder con ironía.

Pero en realidad Dostoievski sabía encontrar lo polifacético y lo contradictorio no en el espíritu, sino en el mundo social y objetivo. En este mundo social los planos no representan etapas, sino *campamentos*, y las relaciones contradictorias entre ellos

no eran un camino ascendente o descendente para una personalidad, sino un estado de la sociedad. La multiplicidad de planos y el carácter contradictorio de la realidad social aparecían como un hecho objetivo de la época. La misma época hizo posible la novela polifónica (Bajtín, 2012, pág. 95).

Ahora, parte fundamental del desarrollo del cuerpo en la novela está en las formas en las que este se metamorfosea. Este acontecimiento del *ser* trasmutado ocurre en la conciencia y por medio de las representaciones que tiene el personaje de sí, su imagen (la del cuerpo) se transfigura en otros seres, a saber, los insectos. No obstante, tales momentos suelen ser detonados por una suerte de ira y odio contra sí mismo. “No sólo malo, ni siquiera logré llegar a ser nada: ni malo, ni bueno, ni canalla, ni honrado, ni héroe, ni insecto” (Dostoievski F. , *Memorias de subsuelo*, 2011, pág. 11).

De esto hay que decir: primero, que la relación que establece el hombre del subsuelo con su cuerpo en estas formas violentas viene dada por la conciencia desarrollada del *sí mismo*, es decir, de su imagen, puestas en diálogo con el mundo actuante, con la realidad del mundo de *afuera*. La metamorfosis es por tanto negación. El haber querido adoptar o encarnar los ideales del *hombre nuevo*, representó para él la pérdida de humanidad, esto es, la capacidad de reconocimiento del *otro*. Y ante tal descubrimiento, se encontró sin *ser*, dividido entre lo que la racionalidad del siglo XIX dicta y las exigencias (acalladas) de sus afecciones. Él ha dejado de ser un hombre, y sin mediación, se describe como insecto, parásito, *ratoncito*, de donde deviene siempre el juicio moral:

Y estoy tan convencido de esta, digamos así, suposición, que si por ejemplo tomamos la antítesis del hombre normal, es decir, el hombre que tiene una conciencia desmedida, quien, claro está, no ha surgido del seno de la naturaleza sino de una retorta



(esto ya es casi misticismo, señores, pero también lo supongo), este hombre surgido de una retorta se inclina a veces ante su antítesis hasta tal punto que llega, con toda su desmedida conciencia, a tomarse sinceramente a sí mismo por un ratón y no por un hombre (Dostoievsky, 2011, pág. 11).



### **Polifonía: la expresión de la negación**

*La duda es desesperación en el pensamiento, y la desesperación es duda en la personalidad... El movimiento de la desesperación va mucho más hondo y es mucho más amplio que el de la duda... La desesperación afecta a la personalidad total; la duda, sólo al pensamiento... El verdadero camino hacia lo absoluto no va a través de la duda, sino a través de la desesperación.*

*Sören Kierkegaard,  
El concepto de la angustia.*

### **Polifonía del adentro**

En principio todo fue silencio. Luego, el ego hipertrofiado de Dios dio vida al hombre y con él a la *expresión* para que le rindan culto en su nombre como gesto de agradecimiento. Así, la *palabra* se convirtió en el instrumento del mandato, del orden. El hombre se reveló (más bien fue la mujer quien lo hizo, pero para seguir la lógica del discurso, *hombre* viene a ser un recurso retórico) y fue desterrado y condenado al trabajo y a la conciencia de la desnudez, esto es, la conciencia de sí. Desde ahí, desde su *caída*, su ser dejó de percibir lo puro en el mundo y la palabra pasó a ser la mera expresión de la esencia.





A partir de entonces, la *palabra* acompaña a los hombres para domeñar a la creación de Dios al tiempo que la nombra. Luego los hombres vieron que podían dominar a otros hombres por medio de la palabra. Y de allí surgió la discordia.

La polifonía es la expresión de la discordia. Y discordia, en este sentido, es la forma en la que el sujeto, en este caso el *hombre del subsuelo* (puesto como una individualidad), tiene para sí un discurso, una idea que lo determina. Sin embargo, a pesar de tomar al *hombre del subsuelo* como una individualidad, como una conciencia aislada, esta no puede ser asumida como unificada, ya que las voces que la habitan obedecen cada una a razones que se oponen entre sí.

No obstante, estas voces deben presentarse también como conciencias aisladas, solo que unidas al *hombre del subsuelo* a través de lo trágico. Es decir, el *hombre del subsuelo*, cada vez que se interpela, cada vez que asume una voz, cada vez que asume una contradicción, presenta al lector imaginario un sufrimiento. En esta obra, al igual que en muchas otras, siempre está presente lo trágico, y si lo que se representa es al hombre en su forma más íntima, entonces lo que en realidad expresa la novela *Memorias del subsuelo* son las voces del sufrimiento, convirtiéndose en el objeto-sentido por donde transita la narración:

“Hay que dar con el tono justo –pensé enseguida–, con uno sentimental quizá no obtenga mucho”. Sin embargo, fue solo un pensamiento momentáneo. Juro que ella de veras me interesaba. Además, me sentía algo decaído y de mal humor. Y la astucia se lleva muy bien con el sentimiento (Dostoievsky, 2011, pág. 98).

Cuando Bajtín expone su teoría de la *novela polifónica* en Dostoievski menciona algunos tópicos que la definen. Uno de ellos es la presencia de las *conciencias aisladas* puestas también como modos de individualidad. Es un escenario donde participan muchos personajes,

pero, para el caso de *Memorias del subsuelo*, el mundo *personalista* de los personajes no existe, dado que la única voz que tiene real protagonismo es la del *hombre del subsuelo*. No obstante, ante el despliegue de voces que se anidan en el discurso casi esquizofrénico, esta novela es igualmente polifónica, porque con ella se presenta una condición doble y a la vez múltiple de la conciencia en el *hombre del subsuelo*. La polifonía es entonces una unidad de voces en la que cada una representa a un *yo* distinto. Sin embargo, a pesar de identificar esta multiplicidad de voces, todas se expresan de manera discontinua y en discordia, cada voz es un sufrimiento fragmentado:

El pensamiento de sus personajes es a veces dialéctico o antinómico, pero todas las relaciones *lógicas* permanecen dentro de los límites de las conciencias aisladas y no dominan las relaciones entre los acontecimientos. El mundo de Dostoievski es profundamente personalista. Todo pensamiento lo percibe y representa como posición de una individualidad. Por eso, incluso dentro de los límites de las conciencias aisladas, las series dialécticas o antinómicas sólo representan un momento abstracto, vinculado indisolublemente con otros de una conciencia íntegra y concreta. Mediante esa realización concreta de la conciencia en la *viva voz de un hombre total* la serie lógica se integra a la unidad del acontecimiento representado (Bajtín, 2012, pág. 64).



Ya se ha hablado sobre el contenido del discurso, sobre la intención que tiene este en la novela vista desde su contexto histórico, social e ideológico. Ahora las consecuencias o implicaciones serán el objeto por donde la comprensión del sufrimiento y su manifestación hecha *expresión*, hecha *viva voz*, se fugan. Desde ahí se funda el concepto de polifonía, es decir, ella (polifonía) es la expresión del sufrimiento. Deleuze<sup>37</sup> trae el concepto de *expresión* de Spinoza, y lo entiende como un movimiento del *ser*, de la *esencia*. El ser se expresa y el cuerpo es el reflejo de esa expresión:

La potencia para actuar, podemos saberlo por razonamiento, es la única expresión de nuestra esencia, la única afirmación de nuestro poder de ser afectado. Pero ese saber permanece abstracto. No sabemos cuál es esa potencia de actuar, ni cómo adquirirla o reencontrarla. Y sin duda no lo sabremos jamás, si no intentamos concretamente llegar a ser activos. La *Ética* termina con el llamamiento siguiente: la mayor parte de los hombres no se siente existir sino cuando padece. No soporta la existencia sino padeciendo; “apenas deja de padecer (el ignorante) deja al mismo tiempo de ser” (Deleuze, 1975, pag. 219).

En esta formulación –si se relaciona con el *hombre del subsuelo*– encontramos una filosofía que no escinde el cuerpo del pensamiento, esto es, no separa la materia de la inmanencia. Ahora, teniendo como principio spinoziano que el cuerpo es la extensión del pensamiento, la expresión de la conciencia tiende a manifestarse.

---

<sup>37</sup>Gilles Deleuze en su tesis doctoral *Spinoza y el problema de la expresión*, analiza la ética de Spinoza, y con esto entiende y estructura el concepto de la *afección*. Allí pone en evidencia lo que supone las potencias y las impotencias que determinan al sujeto en cuanto a su actuar y a su padecer.

Según esto, de la novela *Memorias del subsuelo* se infiere que el sufrimiento, manifiesto ya como enfermedad física, ya como expresiones de la conciencia y del pensamiento, es quizá el único atributo que define al *hombre del subsuelo*, al igual que todo a su alrededor. El sufrimiento se asume ya no como mero elemento que se filtra en la narración, sino como condición totalizante, es quizá el único modo en el que la existencia puede afirmarse a la vez que niega cualquier otra posibilidad de existencia:

El sufrimiento es duda, el sufrimiento es negación [...] Ahora bien, estoy convencido de que el hombre nunca renunciará al verdadero sufrimiento, o sea, a la destrucción y al caos. El sufrimiento, ¡pero si es la única causa de la conciencia! (Dostoievsky, 2011, pág. 37).

Decir esto implica ver la novela bajo la sombra del dolor. La unidad de conciencias que se instalan en el hombre del subsuelo expresa anhelos y contradicciones, expresa la consigna de certidumbre en un grito de desesperación. El hombre del subsuelo repite la fórmula que mide o, más bien, que separa el cielo de la tierra “*dos pordoses cuatro*”, y el tono es desenfadado en principio, pero a lo largo de la narración, incluso, dentro de las mismas líneas y capítulos, este tono se desmorona en gritos:

Porque el fruto natural, directo y genuino de la conciencia es la inercia, es decir, el consciente estar sentado de brazos cruzados. Esto lo mencioné más arriba. Lo repito doblemente: todas las personas espontáneas y los hombres de acción son activos justamente porque son torpes y limitados [...] ¿Cómo hago para tranquilizarme? ¿Dónde hallaré causas primarias en las que apoyarme? ¿Dónde hallaré fundamentos? ¿De dónde los sacaré? (Dostoievsky, 2011, pág. 18).

La cita anterior es un claro ejemplo de esa doble tonalidad en el discurso. Por un lado, ilustra el tono *desenfadado* con el que describe el estatismo de la conciencia y lo complementa con el gesto igualmente estático de “estar sentado de brazos cruzados”. Luego, el tono que le sigue se rompe en preguntas. El cambio de inflexión es notorio y ocurre en un mismo párrafo, con la distancia, quizá, de unas cuantas líneas donde tan solo inicia el argumento explicando la causa del principio de acción en los hombres espontáneos:

¿Cómo explicar esto? He aquí cómo: a consecuencia de su limitación, las causas inmediatas y secundarias las toman por primarias, por lo tanto se convencen más rápida y fácilmente que los demás de que han encontrado el fundamento último de su acción, y entonces se tranquilizan; y esto es lo central. Porque para empezar a actuar hay que estar antes completamente tranquilo y no tener ninguna duda. Pero yo, por ejemplo, ¿cómo hago para tranquilizarme? [...] (Dostoievsky, 2011, pág. 18).

Esta es una pieza polifónica visible e identificable. Aquí se muestra el origen o el principio del sufrimiento en el plano de una conciencia siempre convulsa de preguntas que sabe, de antemano, no tendrá respuesta alguna, y si la tiene vuelve al tono desenfadado como única salida a la natural desesperación que la determina. El nihilismo, como producto de la razón positiva, ha dejado un mundo vaciado de sentido, estéril en cuanto símbolo y las palabras que lo fundan restringidas a fórmulas... “dospordosescuatro”.



Sí, ¡aunque es ahí donde para mí hay un pero! Señores, perdónenme por filosofar tanto; ¡son cuarenta años de subsuelo!, así que permítanme fantasear un rato. Vean: la razón es sólo la razón y satisface únicamente la capacidad del hombre de razonar, mientras que el deseo es la manifestación de toda la vida, decir de toda la vida humana, incluyendo la razón y todos los cosquilleos. Y aunque en esta manifestación nuestra vida revela a menudo toda su miseria, sigue siendo vida y no la mera extracción de una raíz cuadrada [...] Sospecho señores, que me están mirando con lástima; me repiten que un hombre ilustrado y desarrollado, como lo será el hombre del futuro, no puede desear a sabiendas lo que no le reporta beneficios, que esto es algo matemático (Dostoievsky, 2011, pág. 31).

El padecimiento que enfrenta el hombre del subsuelo se relaciona con la estructura ideológica que funda la Modernidad. Y tal padecimiento significa el acto fallido de esta en tanto es la negación de toda acción coherente. La coherencia siempre busca una unidad compacta que sirve para dar la apariencia de orden. Por esto, el *hombre del subsuelo* es un hombre no fijado, sin suelo, cuyos movimientos son erráticos. Condenado a vivir como paria y en ningún lugar, es el desterrado, incluso a veces de su conciencia.

Digo *a veces*, a pesar de haber fugas constantes en la *pluralidad de posiciones ideológicas* (Bajtín, 2012, pág. 79), pero de igual forma siempre logra mantener algo parecido a lo que sería su voz: la que reniega de todo bienestar posible y la que cuestiona los suelos en los que se funda la realidad de los *otros* que caminan (al parecer) con una finalidad. Para este hombre, incluso hablar, así sea para sí, es un acto falto de sentido, la palabra se ha vaciado de significado y por esto le da igual desarticular una idea, interrumpiendo el argumento tan solo por demostrar que nada de lo que diga tiene una real importancia, porque, de hecho, sus memorias las escribe para sí, sin esperar lector posible:

¡Oh señores!, si yo me considero un hombre inteligente quizás sea porque en toda mi vida jamás pude empezar ni terminar nada. Está bien, está bien, soy un charlatán, un inofensivo y fastidioso charlatán, como todos lo somos. Pero qué hacer si el único destino natural de todo hombre inteligente es la charlatanería, el deliberado hablar por hablar (Dostoievsky, 2011, pág. 19).

Son las memorias de una conciencia que ha asumido la negación de todo principio teleológico. La visión de mundo que se consolida con el personaje del subsuelo viene de hacerse consciente de la verdad que ha asumido el hombre de la Modernidad [*hombre del futuro*]: lo que ve es un monolito de concreto y de carbón aplastando *todo lo bello y lo sublime*. El hombre se convirtió en una unidad desarticulada; su cuerpo se disoció del querer y creyó ciegamente en el *hacer*, en el progreso. Entonces el hombre solo pudo ser un cuerpo-máquina.

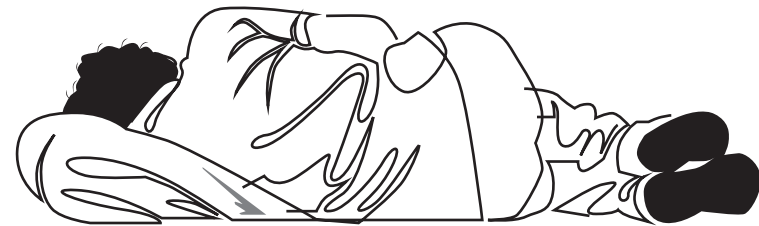
De ahí que el *hombre del subsuelo* se rehúse a esta condenación y no sé si prefiere la reclusión y la enfermedad, sí que las eligió conscientemente (como hombre inteligente que dice ser). Decidió hacerse conciencia, decidió padecer, tal vez no para rendirle culto al cuerpo, pero sí al *sentir profundo*, como un dolor de muelas o como el dolor de la culpa o como el múltiple y estridente sonar de voces en la conciencia o como la desesperación que se manifiesta justo antes de perder la razón. Este hombre del subsuelo ha entrado en la experiencia de sí y ha enloquecido:

En esos quejidos se manifiesta el goce del que sufre; sin en ello no sintiera goce alguno no comenzaría a quejarse [...] Yo les pido señores, que algunas vez presten atención a los quejidos de un hombre ilustrado del siglo diecinueve con dolor de muelas; más o menos al segundo o al tercer día de dolor comienza a quejarse ya no como lo hacía el primer día, es decir, no sólo por

el dolor de muelas; no como cualquier campesino, sino como se queja un hombre afectado por el desarrollo y la civilización europea, como un hombre 'desarraigado del suelo natal y de los principios populares', como se expresan ahora (Dostoievsky, 2011, pág. 15).

Sergio Givione en su texto titulado *La historia de la nada* pone en consideración este malestar que padece el hombre de la Modernidad, en cuanto participa de ella no hacia adelante —como podría esperarse—, sino hacia un lado, incluso hacia atrás. Givione trae al personaje del *flaneur* para ejemplificar el acontecimiento del nihilismo cuya principal característica es el dolor:

[...] Pero si es verdad (oculto pascalismo de Baudelaire) que todos los males del mundo derivan de no saber permanecer en la propia habitación, entonces sería necesario agregar que no existe mal alguno que el *flaneur* no cargue sobre sí. Más que al cordero sacrificial o al redentor, el *flaneur* se asemeja al demoniaco 'Nadie': que sufre, conoce la profundidad del dolor, ha atravesado todas las regiones de la negatividad pero, a raíz de aquella no-persona que es, no puede expiar, no puede redimir. Y por otra parte, ¿de qué redención se trata, si la infinita *misere* del mundo sólo puede ser duplicada, reflejada, y allí custodiada desesperadamente? (Givione, 2001, pág. 155).





Impotente, el hombre del subsuelo solo puede escribir. “Porque desde este punto de vista, escribir es la violencia más grande porque trasgrede la ley, toda ley y su propia ley” (Blanchot, 1969, pág. 11). Él escribe como necesidad, para vaciar todo contenido y hurgar *adentro* esperando encontrar algo suyo. No hubo nada, solo vacío. Entonces tomó lo único que le quedaba, a saber, las palabras, y desde ahí muestra sus memorias, muestra un *algo* de él a pedazos, a fragmentos. Por esto la polifonía se expresa en fragmentos a pesar de que se sobreentienda que está contenida en una unidad.

Presenta fragmentos de un cuerpo y fragmentos de una personalidad. Del cuerpo no entrega una descripción completa, sino mediante signos: la enfermedad. El hígado afectado, el dolor de muelas arrojan una imagen de un cuerpo total que se encuentra en los límites del abandono. Así mismo, el *hombre del subsuelo* presenta en el discurso irrupciones de un yo angustiado o frenético, un yo cuyas formas no personales llegan a experimentarse en otros cuerpos y en otras subjetividades (el colérico, el cínico, el melancólico, el hipócrita, el obseso, el irónico, el patético, el pobre, el envidioso, el filósofo, el funcionario, el ratón, el insecto). Hay una unidad por donde se fugan las voces, pero *unidad* aquí no es equivalente a simetría o coherencia. Justamente está mostrando una totalidad que advierte en el seno mismo de la profundidad *un vacío inicial*, tal como lo expresó Blanchot a propósito del *Diálogo inconcluso*.

La concepción de Blanchot se basa en apropiarse de tal manera del lenguaje, que exista la posibilidad de fragmentar el significado. Pone en cuestión las formas en las que el lenguaje se ha ido estableciendo. El habla, entendida desde la forma dialógica, necesita romper vínculo con el *logos*, es decir, con la medida y coherencia del lenguaje. Desde Aristóteles el lenguaje es categórico y en él siempre hay una causa primera que todo lo ‘ordena’, definiendo y separando las partes del todo, dejando solo detritus de *entidades*.

Blanchot aquí es importante porque en su planteamiento está unido lo fragmentario con lo discontinuo en el lenguaje, en el hablar. La discontinuidad refiere a una irrupción que posibilita la creación de una grieta en la totalidad del discurso. Y sabemos lo insondable y fría que puede ser la grieta:

Uno de los problemas que se plantea al lenguaje de la búsqueda está ligado a esa exigencia de discontinuidad. ¿Cómo hablar de modo que el habla sea esencialmente plural? ¿Cómo puede afirmarse la búsqueda de un habla, que no se fundamente ni en igualdad y desigualdad, ni en predominio y subordinación, ni en mutualidad recíproca, sino en disimetría e irreversibilidad, de manera que, entre dos hablas, siempre esté implicada una relación de infinitud como movimiento de la significación misma? O también ¿cómo escribir para que la continuidad del movimiento de la escritura pueda intervenir, fundamentalmente, la interrupción como sentido y la ruptura como forma? Por el momento, aplacemos la aproximación a este problema. Tan solo notemos que cualquier lenguaje en que se trata de interrogar y no de responder, es un lenguaje ya interrumpido, más aún, es un lenguaje que empieza por la decisión (o la distracción) de un vacío inicial (Blanchot, 1969, pág. 34).

El hombre del subsuelo (en estos términos) desquicia el lenguaje. No solo juega con él, no solo no le importa que una afirmación sea falsa o que la premisa de un silogismo sea absurda. No solo niega coherencia, sino que niega todo bienestar posible sometiéndose a la auto-aniquilación. Toda increpación, toda pregunta hecha abre más la brecha entre el vacío que ha reconocido como suyo y las máscaras que visten las voces. En últimas, la polifonía es el elemento que puede calificar el carácter total de la obra, expresa el dolor de una existencia precaria y



malograda, que ha preferido la vida subterránea como refugio y ocultamiento luego de verse sin rostro, razón por la que adoptó la conciencia y figuras de *otros*. Harto de *ser* prefirió el silencio del *no-ser*.



### **El hombre nuevo**

*Nada resiste, nada dura más que este sentimiento: el cual da lugar entonces a un singular intercambio entre las partes. Contemplando el hundimiento de lo que lo circunda en la naturaleza, el sujeto simula una experiencia en sí desdoblada: el aniquilamiento y la eternidad.  
Givione, Historia de la nada*

El *hombre nuevo*, según aparece mencionado en *Memorias del subsuelo*, es el hombre que representa los ideales del progreso planteado por el incipiente pensamiento socialista de la Rusia del siglo XIX. Sin embargo, en la obra literaria la referencia al *hombre nuevo* actúa tan solo como un elemento del cual parte el discurso *desdoblado* del personaje. En principio su presencia pareciera ser un asunto meramente retórico, pero, en la medida en que se alude a él para darle imagen a la idea que sostiene a la sociedad moderna, su alusión (casi azarosa y abstracta), se transforma en el concepto que teje los acontecimientos de la narración. (Este asunto se irá desplegando poco a poco).

Tales acontecimientos no solo son los que a simple vista construyen la trama de la novela, sino los que ella (intencionalmente) oculta con voz velada. La novela por sí misma ofrece una amalgama de posibles estudios a temas de toda índole. Pero el asunto que más ofrece discusión es el concepto del nihilismo surgido del *discurso de la negación* que el personaje instala. Por esto, significa una tarea de más largo aliento. Por ahora solo presentaré algo preliminar.

La novela encierra al *Hombre*, al concepto de *hombre*, al ideal de *hombre* y a la negación del *hombre* y los pone hablar entre sí en el discurso polifónico y monologal del *hombre del subsuelo*. Este último es quien toma la palabra, pero en realidad son las condiciones de precariedad (sean estas materiales, físicas o metafísicas, en otras palabras, condiciones *inhumanas*), las que hablan por él. De él solo quedan sus memorias. Él es nada ante sí y ante la sociedad que lo ha proscrito. Hay una tragedia manifiesta en esta reverberación de voces de *hombres*.

Pero, la tragedia que el hombre del subsuelo expresa por medio de su frágil condición tiene una estrecha relación con las características con que suele describir y definir al *hombre nuevo*. Así, veremos que el sufrimiento del hombre del subsuelo tiene su origen primordial en lo que significa en el plano histórico-político y social de Rusia, la construcción ideal del hombre de la revolución (el hombre hecho para la acción, un nuevo hombre). Pero, para poder tratar este asunto con más precisión parece conveniente iluminar antes, brevemente, el contexto en el que se desarrolla la empresa del *hombre nuevo*.

La importancia que tiene aquí el *hombre nuevo* se debe no solo a la construcción tipológica que hace el personaje sino que, a propósito del papel que juega en el contexto decimonónico de Rusia, tras esta construcción abstracta y oscura de *hombre* se esconde el asidero del nihilismo. Si bien es cierto que el nihilismo nace en la *Madre Rusia* en los albores de la revolución, este movimiento, de implicaciones sociales muy precisas, viene a transformarse en el espíritu del hombre moderno. Para este caso, la novela *Memorias* juega un papel en doble sentido. Por un lado, es una mofa cruda y directa a la novela *¿Qué hacer?* de Nicolás Chernischevski. Por otro, es el retrato del desmoronamiento social construido desde las memorias de lo que se podría denominar una víctima de tal desmoronamiento.



La misma novela indica que no hay que ir más allá del *subsuelo* para entender que las señales, los signos y, por qué no, los estigmas de la descomposición social, son personificados en el hombre que habita el *subsuelo*. A diferencia de las demás obras tutelares de Dostoievski esta, en particular, no presenta gran despliegue de personajes ni lugares. Todo lo que se necesita observar y cuestionar está atomizado en lo que el personaje encarna. La manifestación de la enfermedad, el lugar que habita, la ciudad que habita, sus discursos desdoblados y las memorias de una vida por fuera del sótano, son los signos que fundamentan el *mundo de la precariedad*. La obra de Dostoievski asumió el rol casi moral que la literatura de su tiempo exigía, haciendo de estas piezas realistas contundentes. Sin embargo, en *Memorias*, la principal característica que la hace diferente corresponde a la poca acción que se desarrolla en la trama, es decir, la novela es estaticidad. Esto es clave en la formulación del *hombre nuevo* como elemento esencial para la comprensión del nihilismo en la obra.

¿Cómo hacen, por ejemplo, las personas que son capaces de vengarse y, en general, de defenderse? Pues una vez que los embarga supongamos, el sentimiento de venganza, en todo su ser no habrá por un tiempo más lugar que para ese sentimiento. Tal señor se lanzará directamente al objetivo como un toro furioso, con los cuernos hacia abajo, y al que quizás solo un muro podría detener. (A propósito: ante un muro tales señores, es decir, las personas espontáneas y de acción, se rinden con toda sinceridad.) Para ellos un muro no es una excusa, como por ejemplo para nosotros, las personas que pensamos y que, por consiguiente, nada hacemos (Dostoievsky, 2011, pág. 10).

La estaticidad rompe el plano del movimiento en el tiempo y en el espacio y el sujeto, que no es capaz de captar tales categorías del mundo, se repliega para sí, negándose a participar del dinamismo de la

sociedad, del *movimiento sin sentido* en el que todo orbita. Pero, más allá de los temblores de la conciencia y la enfermedad o los recuerdos que se vivieron veinte años atrás, no existe en la historia más dinamismo. Al resumir los movimientos circunstanciales de la narración, la novela se presenta como antítesis del *hacer* y el *hombre del subsuelo* representa esta parálisis en el retraimiento del subsuelo.

Esta experiencia de la inacción, vinculada con el acontecimiento del nihilismo, supone que todo acto es indiferente si se mira en términos de finalidad, o por lo menos una finalidad distinta a la que determina las *leyes de la naturaleza*. Lukács, en su libro *Significación actual del realismo crítico*, también admite esta parálisis como negación del hacer sin-sentido en el análisis que plantea de los *Poemas estáticos* del escritor alemán Gottfried Benn. Allí, Lukács plantea que los poemas niegan todo principio de evolución, de historicidad y, por ende, de toda *perspectiva, como rasgo característico de la verdadera penetración de la esencia de la realidad* (Lukács, 1958, pág. 42).

El asunto que introduce es la negación del *hacer* que está muy presente en la literatura del vanguardismo en tanto rechaza toda relación poética y filosófica del porvenir. Sin embargo, Lukács, hábilmente, rastrea la *estaticidad* como un fenómeno en sí de la literatura y llega a situar a escritores como Dostoievski al lado opuesto del realismo. Pero, a pesar de tener *la preocupación de describir literalmente el presente o el pasado inmediato* (pág. 42) también existe el interés de entender y transformar el acontecer histórico-social bajo la atmósfera de la quietud.

Hay que señalar que el *hacer*, al estar anclado a un principio de finalidad, revela una tragedia inmanente para los hombres. Dostoievski, en *La casa de los muertos*, figuró el trabajo de los penados. Así mismo, presenta a los trabajadores forzados, incluso





perezosos a pesar de la brutal disciplina que caracteriza los trabajos forzados del presidio ruso, los realizan de mala manera, hasta que llega un nuevo guarda quien les entrega una ‘tarea’ con la promesa de que al realizarla serían hombres libres. Dicho esto, el semblante de los penados cambia, mostrándose hacendosos y entusiastas en sus labores.

El *hacer*, la acción, obliga a pensar en una finalidad o propósito, algo que sostenga la realidad de esa causa eficiente. En *Memorias*, como se dijo anteriormente, tal resistencia al *hacer* se explica en la formulación ridiculizada de lo que es el *hombre de acción* o el *hombre nuevo*. Si la finalidad de la acción resulta inoperante, casi que absurda para el *hombre del subsuelo*, la realidad (expuesta en estos términos), también. Por esto, por más que el sótano represente (en el imaginario un lugar infame), es el lugar que rompe la sincronía del *deber hacer* del hombre con una realidad que se presume decadente. Simplemente, sin una finalidad subjetiva y por lo tanto real, no hay acción:

En este caso se trata de que todo dinamismo auténtico del hombre presupone un significado, al menos subjetivo, de su actividad; mientras que la falta de una orientación, la pérdida de sentido, como concepción del mundo, reduce todo dinamismo a mera apariencia e imprime al conjunto el sello de la pura estaticidad (Lukács, 1958, pág. 58).

Ahora, ¿qué significa esta estaticidad ante los movimientos convulsos del siglo XIX? ¿Qué es lo que lo que niega? Por un lado, las exigencias de la Rusia que se levantaba en ira y frenesí, no podrían ser distintas e inferiores a la fuerza que imprime el odio y el resentimiento de un pueblo esclavizado. De manera que la fuerza de la acción y, tal vez, de la *acción directa* asume el papel redentor que tanto buscaban para el cambio en la estructura social rusa. El *hombre nuevo* encarna el *deber ser* de este cambio social en la más pura forma de la acción.

Condición que no podría ser esquiva ante los ojos de Dostoievski. De allí, de ese fragor del socialismo apenas concebido, nace (agonizando) el antihéroe del trabajo, del *hacer*: el *hombre del subsuelo*.

Y estoy tan convencido de esta, digamos así, suposición, que si por ejemplo tomamos la antítesis del hombre normal, es decir, el hombre que tiene una conciencia desmedida, quien, claro está, no ha surgido del seno de la naturaleza sino de la retorta [...], este hombre surgido de una retorta se inclina a veces ante su antítesis hasta tal punto que llega con toda su desmedida conciencia, a tomarse sinceramente a sí mismo por un ratón y no por un hombre. Podrá ser un ratón excesivamente consciente, pero es un ratón al fin, y el otro es hombre, y por tanto..., etc. (Dostoievsky, 2011, pág. 11).



### **Fuerzas antagónicas**

Para dotar de fundamento al concepto de nihilismo propuesto por Dostoievski en *Memorias del subsuelo*, es necesario señalar brevemente los antecedentes que permitieron el surgimiento de esta noción. En este sentido se puede constatar que el nihilismo deviene no solamente de la historia del pensamiento filosófico, sino que se le acuña en el contexto pre-revolucionario de la Rusia del siglo XIX, más exactamente, en el período dado entre 1820 y 1870. El acontecimiento del nihilismo, desde sus orígenes hasta finales del siglo XX, es un hecho que marca la historia del pensamiento filosófico. Jaspers, Jünger, Heidegger, entre otros, darán a conocer en qué consiste este acontecimiento, valiéndose principalmente de los textos nietzscheanos que tienen una importante influencia del novelista ruso Fiodor Dostoievski.

El cuestionamiento que lleva a cabo el *hombre del subsuelo* refiere a la viabilidad que supone establecer un ideal de hombre dispuesto para el trabajo y la lucha revolucionaria, es decir, para la *acción*. Aquel hombre que, en los términos del personaje, es *estúpido*, acaba por convencerse de que su acción es también consecuencia de las leyes de la naturaleza, encontrando luego que más allá del *muro* que hace las veces de *leyes de la naturaleza*, no hay nada, tal vez solo vacío:

[...] El muro es para ellos algo tranquilizador, moralmente decisivo y definitivo, hasta quizás algo místico [...] Bueno, señores, yo considero a este hombre espontáneo como el hombre auténtico y normal, tal como quiso verlo la tierna madre naturaleza que tan amablemente lo trajo al mundo. A este hombre yo lo envidio con toda mi rabia. Es estúpido, eso no se lo discuto, pero ¿quién sabe?, es posible que el hombre normal deba ser estúpido. Quizá hasta sea hermoso serlo (pág. 10).

El carácter del *hombre de acción* incorpora el nuevo misticismo de la técnica que el pensamiento científico del siglo XIX promovía, en el que comprender el mundo es tan solo ver los efectos sobre las causas, excluyendo otras implicaciones, por ejemplo, de índole moral.

Los hombres de acción a veces también corren contra la pared de piedra de las leyes de la naturaleza; pero como no comprenden sus implicaciones, su choque no tiene ningún efecto sobre sus convicciones o sobre su conducta. [...] Ante los llamados lemas de la ciencia natural [...] suspenden todas sus dudas y razonamientos. (Frank, 1993, pág. 404).

La noción de *hombre nuevo* encierra, inevitablemente, el carácter de una época de resistencia y de proclamas, que produjo fuerzas antagónicas entre bloques ideológicos de la clase culta y educada rusa:

Nos encontramos con un gremio numeroso de periodistas, con una clase extensa de abogados y de jueces cantonales, de médicos rurales, de agrónomos, de maestros de escuela que no salen como antes, de la superclase que el uso ha dado en llamar la *intelligentsia*, es decir, la clase culta y semiculta cuyos miembros venían de la nobleza, del clero, de la pequeña burguesía, de los gremios de mercaderes, etc... Todos estos recién llegados fueron apodados *raznochintsi*, es decir, advenedizos, porque su aparición solo se explica por la emancipación, ya que casi todos son hijos de siervos libertos, de campesinos, de curas rurales (Falcionelli, 1954, pág. 90).

Y es gracias a esta agitación social y política previa a la Gran Revolución que se gesta una vasta generación de periodistas, escritores y pensadores con objeto de liberar a Rusia de la servidumbre. Sin embargo, a partir de 1840 la división cada vez se hace más notoria.



Los llamados *radicales*, la mayoría educados en Europa occidental y a su vez influenciados por el pensamiento de los *jóvenes hegelianos*<sup>38</sup> querían echar abajo el edificio imperial, y levantar un estado político que sostuviera la consigna del *nuevo hombre*. Este derrocamiento del orden establecido implicaba también el derrocamiento de las costum-bres, entre las máspreciadas para el pueblo ruso, la religión. Es Biéliniski, el socialista que le dio el carácter nihilista al movimiento pre-revolucionario y nombre a los jóvenes radicales, quien promueve el radicalismo ateo.

Las ideas promovidas por Biéliniski [...] como socialista, tenía que empezar por derrocar al cristianismo [...] Sabía que la revolución debía empezar por el ateísmo. Así que tiraba a destruir la religión, de donde precedían los principios morales de la sociedad que él atacaba [...] Sin duda comprendía que al negar la responsabilidad moral de la persona negaba también su libertad; pero creía hasta la médula [...] que el socialismo, no sólo destruía la libertad del individuo, sino que, por el contrario, restauraba esa libertad en proporciones desconocidas hasta ahora, pero sobre la base nueva de dureza diamantina (Falcionelli, 1954, pág. 67).

---

<sup>38</sup>Respecto al paso del Occidentalismo al radicalismo, en parte se da por el hegelianismo y la comprensión del concepto de dialéctica a escalas humanas, entendidas estas como fuerzas antagónicas. Esto le sirvió a los jóvenes hegelianos (Marx, Engels, Bakunin...), para ver más claramente el funcionamiento de la realidad social. Dice Falcionelli en *Historia de la Rusia contemporánea* que, “La desintegración del Occidentalismo en radicalismo progresista se cumplió, en rigor, paralelamente a la del hegelianismo, aunque con algunos años de atraso. Y tanto así que vemos a los ‘radicales’, que pertenecen a la generación realista y no a la idealista, recibir y aceptar con entusiasmo la influencia de los llamados hegelianos de izquierda o nuevos hegelianos, agrupados alrededor de Ludwig Feuerbach, al tiempo que la de los materialistas y de los empiristas ingleses, Stuart Mill, Spencer, Darwin, etc...” (Falcionelli, 1954, pág. 67).

La novela *¿Qué hacer?* se escribe en el marco coyuntural en el que Rusia esperaba el apoyo de Europa occidental para la expansión económica, pero, esta se niega a tal ayuda por el rechazo que siente ante el colosal sistema retrogrado agrario en el que estaba sumido el cuerpo social ruso. Europa estaba superando la monarquía a fuerza de guillotina, pero, es bajo el discurso del socialismo que toma fuerza el derramamiento de sangre y pone, a fin de cuentas, los criterios por los cuales se establece un nuevo orden político que abandona la servidumbre del latifundio.

Sin embargo, a pesar de ser Dostoievski un defensor de las *almas* oprimidas, todo esto importa en tanto que la novela *Memorias* cuestiona los cimientos de la empresa revolucionaria que le dará al pueblo ruso la emancipación y con emancipación debe entenderse un espectro conceptual más amplio, pues el asunto de la servidumbre también tiene implicaciones de orden moral.

Como ya se ha dicho, la religión<sup>39</sup> tiene un papel importante, no obstante, lo que pone a dilucidar Dostoievski (como casi todo lo que escribió) es una condición que, verbigracia de las políticas sociales apenas emergentes, atañe al individuo tomado en su forma más cotidiana o rutinaria.

---

<sup>39</sup>La intelectualidad rusa estaba dividida en campos ideológicos en los que era notoria la influencia extranjera. Dostoievski, al igual que Turgueniev, entre otros, fueron tomados por eslavófilos dada su influencia en el pensamiento del filósofo alemán Schelling. Idealismo para este caso implica relacionar la actividad intelectual bajo la influencia de filósofos alemanes. Por un lado, está Hegel, quien influencia directamente a los Occidentalistas y Schelling sobre los Eslavófilos, siendo Schelling un ícono del romanticismo alemán y que, por verbigracia de la tradición religiosa rusa, más allá de la institucionalidad del cristianismo ortodoxo, ve en Schelling un exponente de la mística en la naturaleza.

Por lo tanto, lo que visualiza con mayor fuerza es la condición de desamparo moral a la que está obligado el sujeto que ve en el desarrollo de la técnica y el pensamiento positivista el camino imperativo que debe seguir la humanidad.

Lo que hace Chernishevski en su novela no es otra cosa que mostrar la nueva categoría de hombre que, por medio de una historia de enredos amorosos, levanta un discurso incendiario en toda su expansión simbólica. Lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo están cuestionados y a su vez dinamitados. Detrás de la liberación de los siervos en la Rusia zarista, estaba presente un cambio ontológico. Todo tiende a reducirse en términos de *renovación* del alma rusa, que consistía en la fuerza de la praxis:

Chernishevski y Dobrolyubov, como ya se dijo, habían dirigido una continua campaña durante finales de los cincuenta, tendientes a ridiculizar el prestigio de los tipo patricio liberales. Además, habían atacado la reverencia al arte tan característica de la vieja generación, y tratado de reemplazar todos los pomposos principios morales del pasado por una ética sobria y sencilla –demasiado sencilla– basada en el egoísmo racional (Frank, 1993, pág. 213).

Esto del *egoísmo racional* es el asunto que más percibió Dostoievski al momento de leer y cuestionar el carácter de la novela, pues vio que Chernishevski presentaba a un héroe sin conciencia, pero a la vez libre en su totalidad, sin un orden que lo trascendiera. Por tanto, asumir que tal empresa penetrase en el *espíritu ruso*, significaría entrar en la era del vacío. En este caso, nada podría contener las fuerzas del querer humano, incluyendo las fuerzas que propenden al mal<sup>40</sup>. El egoísmo se presenta como principio rector del nuevo querer humano, el cual habla a través del personaje de Lopujov, el héroe ideológico de la novela *¿Qué hacer?*

Si Lopujov examinara su actuación como teórico en esa conversación, con satisfacción anotaría: “Mira, con todo es correcta la teoría: el egoísmo mueve al hombre... Lo principal lo silenció. Supondré que ese hombre está contento con su situación. Es que aquí había que decir: Alexander, tu suposición no es correcta, y yo lo silenció, porque para mí no era ventajoso decirlo. Es agradable al hombre, como teórico, observar las jugadas que hace el egoísmo en la práctica. Renuncias al asunto porque el asunto está perdido para ti, y el egoísmo dirige tus gestos de tal modo que atormentas al hombre que está realizando una hazaña noble (Chernishevski, 1863, pág. 216).

---

<sup>40</sup> Mal, en este caso, debe entenderse en los términos en los que Kant define mal como mal moral. En su texto tardío, *La religión dentro de los límites de la mera razón*, Kant se adentra a examinar la naturaleza del mal en el hombre. Allí da cuenta de que el mal no puede ser sino producto de la libertad humana, esto es, de que el sujeto (hombre) tiene plena conciencia tanto de sus actos como de la forma pura de ellos. Hace la distinción entre mal físico, como mal natural y mal moral como un mal que está sujeto al uso de la libertad humana. Por ello, el mal moral tiene una característica principal en cuanto a su definición: es la admisión del principio del amor propio (egoísmo) como motivo impulsor en su máxima de acción. Es decir, el hombre ha admitido el principio del amor propio como fundamento que determina la voluntad. “[...] la libertad del albedrío tiene la calidad totalmente peculiar de que éste no puede ser determinado a una acción por ningún motivo impulsor si *no es en tanto que el hombre ha admitido tal motivo impulsor en su máxima* (ha hecho de ello para sí una regla universal según la cual él quiere comportarse); sólo así puede un motivo impulsor, sea el que sea, sostenerse junto con la absoluta espontaneidad del albedrío (la libertad) [...] Ahora bien, si la ley no determina el albedrío de alguien con respecto a una acción que se refiere a ella, entonces tiene que tener influencia sobre ella un motivo impulsor opuesto a la ley, y dado que esto, en virtud de lo que hemos supuesto, sólo puede acontecer por cuanto el hombre admite este motivo impulsor [...] en su máxima (y en este caso el hombre es malo), su intención respecto a la ley moral no es nunca indiferente (Kant, 2007, pág. 41).



Ante este hecho, pronunciado por Chernishevski en el año 1863, Dostoievski interpela a través de la voz compungida del *hombre del subsuelo*, quien, claro está, ve que en el cuerpo se manifiestan funciones a la vez que emociones. Aquí es la fuerza de las emociones lo que sostiene la narración, más allá de lo que puede o podría ser la *acción*. Tal vez el quietismo del personaje y en sí de la novela misma es el manifiesto que declara la negación del egoísmo pragmático del que el *hombre nuevo* sería portavoz:

En lo que concierne a mi opinión personal, creo que amar sólo el bienestar es hasta algo indecente. Será malo, será bueno, pero a veces romper algo es también muy agradable [...] El sufrimiento, ¡pero si es la única causa de la conciencia! Y aunque al comienzo haya declarado que en mi opinión la conciencia es una desgracia enorme para el hombre, sé que el hombre la ama y no la cambiará por ninguna satisfacción. La conciencia, por ejemplo, es infinitamente superior a eso de dos por dos. Después de dos por dos, se entiende, no solo no quedará nada por hacer, sino tampoco por conocer. Sólo habría que cancelar los cinco sentidos y sumirse en la contemplación. Con la conciencia se llega al mismo resultado, es decir que tampoco habrá nada por hacer, pero al menos será posible azotarse un poco a veces, lo que de todos modos reanima. Aunque esto sea retrógrado es mejor que nada (Dostoievsky, 2011, pág. 37).

Esto último marca el objeto sentido de la novela puesto en la voz del *hombre del subsuelo*. Esta voz revela a su vez una voz originaria que, lejos de la ironía y la vacilación, lejos de las máscaras retóricas y de los cuerpos que asume, encarna la preocupación y el desamparo de un hombre ante el abismo de la *certeza*. Este es el orden sin trascendencia al que está llamado el *hombre nuevo*.

## El nihilismo estético

*Porque para comenzar hay que estar antes completamente tranquilo y no tener ninguna duda. Pero yo, por ejemplo, ¿cómo hago para tranquilizarme? ¿Dónde hallaré causas primarias en las que apoyarme? ¿Dónde hallaré fundamentos? ¿De dónde los sacaré? Yo ejerzo el pensamiento, por consiguiente cada una de las causas primarias arrastra consigo de inmediato otra aún más primaria, y así hasta el infinito.*

*Fiodor Dostoievsky,  
Memorias del subsuelo*

Si concebimos el nihilismo como movimiento ideológico de la Rusia *pre* y revolucionaria, se sabe de antemano las consignas que le siguen: el derrocamiento del orden. Sin embargo, los nihilistas rusos, en medio de las proclamas por el derribo del orden del mundo y el deseo de libertad, sin quererlo, hicieron evidente un fenómeno que se escondía tras el discurso de la *renovación*. Ellos hablaron de libertad, pero solo de manera instrumental y mecánica. Pensaron la liberación del cuerpo en un sentido mutilado, es decir, separado de la conciencia. Tan solo vieron que los principales opresores del hombre (del hombre ruso en particular), eran Dios y el Zar. Liberados del primero fácilmente podían llegar a ser libres del segundo.

Si bien, tal empresa es loable en sentido humanista, no se tuvo en consideración que la instrumentalización de la razón y del cuerpo traería consecuencias devastadoras para el hombre. Lo complejo del nihilismo en este caso (reclamo expreso en palabras del *hombre del subsuelo*), tiene que ver con el hecho que vincula al hombre a un sentir o a un devenir trascendente, esto es, la conciencia. Liberar al hombre de la conciencia implica constatar que este es solo cuerpo, el cual está determinado según un orden igualmente material. Este fue el error en el que incurrió la ideología del *hombre nuevo*: separar la unidad dual del hombre, aniquilando su naturaleza nouménica y por lo tanto infinita, a la vez que levantar el culto de un tipo de cuerpo cercenado, el cual da la apariencia de funcionalidad.

El nihilismo, en la novela *Memorias del subsuelo*, se presenta de dos formas. La primera corresponde al agenciamiento de la ideología del *hombre nuevo*, es decir, a la manera en la que se pretende instalar la renovación de las costumbres rusas, como parte de la misión revolucionaria, dejando a un lado la religión, la moral, incluso los afectos, para imponerse la ideología del *hacer* en función de la ciencia que busca la liberación del pensamiento, pero no del cuerpo porque en esta estructura de pensamiento, el cuerpo solo es fuerza de trabajo, sea material o cognitivo. Esto significa que el cuerpo es un mero instrumento para una determinada función.

La segunda, por mor de la primera, padece las consecuencias. Lo uno es el *agente*, lo otro es el *paciente*. Tal parece que el *hombre del subsuelo* es el paciente, dado que sobre su *desmedida conciencia* descansa la angustia sentida de la *nada*. Él se ha condenado al exilio, se ha negado a sí mismo una vida cómoda, porque quizá creyó que el *hacer*, tal cual como expresa su queja respecto al *hombre nuevo*, no tenía sentido, que ninguna fórmula matemática y científica podría ofrecerle un significado vital:



Y quién sabe (es imposible fiarse) si acaso el único objetivo en el mundo al que tiende la humanidad consista solamente en el incesante esfuerzo por llegar, o dicho de otro modo, en la vida misma y no en el objetivo, el cual, claro está, no deber ser otro que dos por dos son cuatro, es decir, una fórmula; pero dos por dos son cuatro ya no es la vida, señores, sino el comienzo de la muerte. En todo caso, el hombre siempre temió de algún modo este dos por dos son cuatro, y también yo ahora le temo (Dostoievsky, 2011, pág. 36).

El nihilismo expresa un restablecimiento del valor supremo por un valor de uso, esto es, de praxis, según Vattimo (1987, pág. 38) lo deduce así a la luz del concepto de nihilismo que despliega Nietzsche ante la muerte de Dios<sup>41</sup> como muerte de toda metafísica.

---

<sup>41</sup> El famoso fragmento o poema 125 de *La gaya ciencia*, titulado “El loco”, es el fragmento, más bien, es el texto base para la comprensión del nihilismo como fenómeno inseparable de modernidad. Allí se presenta la leyenda del loco que a pleno medio día irrumpe para declarar la muerte de Dios, y tal parece, él es el único que es movido por el desconcierto y la angustia de lo que supone vivir sin trascendencia: “—¿Dónde está Dios? —exclamó, ¡se los voy a decir! ¡Nosotros lo hemos matado, ustedes y yo! ¡Todos somos unos asesinos! Pero, ¿cómo lo hemos hecho? ¿Cómo hemos podido vaciar el mar? ¿Quién nos ha dado la esponja para borrar completamente el horizonte? ¿Qué hemos hecho para desencadenar a esta tierra de su sol? ¿Hacia dónde rueda ésta ahora? ¿Hacia qué nos lleva su movimiento? ¿Lejos de todo sol? ¿No nos precipitamos en una constante caída, hacia atrás, de costado, hacia delante, en todas direcciones? ¿Sigue habiendo un arriba y un abajo? ¿No erramos como a través de una nada infinita? ¿No sentimos el aliento del vacío? ¿No hace ya frío? ¿No anochece continuamente y se hace cada vez más oscuro? ¿No hay que encender las linternas desde la mañana? ¿No seguimos oyendo el ruido de los sepultureros que han enterrado a Dios? ¿No seguimos oliendo la putrefacción divina? ¡Los dioses también se corrompen! ¡Dios ha muerto! ¡Dios está muerto! ¡Y lo hemos matado nosotros! ¿Cómo vamos a consolarnos los asesinos de los asesinos? Lo que en el mundo había hasta ahora de más sagrado y más poderoso ha perdido su sangre bajo nuestros cuchillos, y ¿quién nos quitará esta sangre de las manos? ¿Qué agua podrá purificarnos?” (Nietzsche, 2001).

Este es el nihilismo consumado, el mismo que siente la tragedia luego de reconocer que el mundo interior ha sido dinamitado. Posterior a este evento o acontecimiento (como lo llamó Heidegger para designar el movimiento de disolución entre el hombre y el ser (nihilismo)), el mundo se convierte en *fábula*, en engaño y ficción.

Vattimo (1987) pone en diálogo el nihilismo de Nietzsche y Heidegger. Por un lado, Nietzsche presenta la fabulación del mundo como ‘*desrealización*’ (pág. 30) tras el anuncio de la Muerte de Dios. Por otro, Heidegger entiende (igualmente) que la pérdida de este valor metafísico está mediada por la técnica, entendida no desde *thekné*, como lo concibió el mundo helénico, sino como el desarrollo de la técnica, del hacer, a un nivel industrial y por lo tanto meramente funcional. No obstante, este acontecimiento que muestra al mundo y a la realidad desdibujada, no solo es transposición de los ‘valores supremos’, sino la posibilidad de atacar la unidad de lo simbólico y dejarla vaciada.

Todos esos elementos podrían interpretarse como una permanente transcripción, en términos de lo imaginario, de las nuevas posibilidades de lo simbólico puestas a disposición de la técnica, de la secularización, del “debilitamiento” de la realidad que caracteriza a la sociedad moderna tardía (Vattimo, 1987, pág. 30).

El momento en el que se instaura la técnica como mediación entre el hombre y el ser, supone una reconfiguración ontológica. El nihilismo en cuanto negación siempre ha estado presente en la historia del pensamiento occidental (por ejemplo, desde Parménides), sin embargo, finalizando el siglo XIX y a lo largo del siglo XX, la pregunta por el ser vuelve otra vez a tomar fuerza a medida que la vida de las sociedades humanas fue homogenizándose por efecto de la técnica. Esta comienza a ocupar el espacio que originariamente le pertenecía a la subjetividad, esto es, al ser.

También la técnica es fábula, es saga, mensaje transmitido; verla en esta relación la despoja de sus pretensiones (imaginarias) de constituirse en una nueva realidad "fuerte" que se pueda aceptar como evidente o glorificar como el *ontos on* platónico. El mito de la técnica deshumanizante y también la "realidad" de este mito en las sociedades de la organización total son entumecimientos metafísicos que continúan interpretando la fábula como "verdad". El nihilismo acabado, como el *Ab-grund* heideggeriano, nos llama a vivir una experiencia fabulizada de la realidad, experiencia que es también nuestra única posibilidad de libertad (Vattimo, 1987, pág. 35).

Mientras más adentro se esté del vórtice de la incertidumbre, se entiende que más próximo se está del vacío. De este modo el *hombre del subsuelo* pasa veinte años de su vida los fragores de una pesada conciencia. Ahora, la importancia que tiene leer la novela Memorias del subsuelo no es solo presentar conceptos que la hagan pieza clave para una investigación de largo aliento, sino que el asunto del nihilismo (que el lector puede rastrear fácilmente), está caracterizado en el personaje. Todo lo que se pueda pensar acerca de la angustia pánica en la que vive el hombre moderno está expuesto en forma de cuerpo enfermo, en forma de sótano, en forma de ventana que mira a una calle sucia. El *hombre del subsuelo* muestra qué es vivir en el *subsuelo*, qué es vivir la miseria del dinero, del trabajo, del *hacer* sin finalidad y cómo es sobrevivir a la muerte de la conciencia:

Lo principal es que, por más vueltas que le diera al asunto, siempre resultaba ser yo el culpable de todo y, lo que es más humillante, era culpable sin culpa o, por así decir, era culpable por las leyes de la naturaleza (Dostoievsky, 2011, pág. 9).

Del nihilismo llama la atención que es un acontecimiento constatable por todo y por todos, pues a lo largo de la historia, la vida de cada hombre (de alguna forma) lo ha encarnado. Por esto, resulta difícil definirlo pues se padecen, casi en un sentido patológico, sus consecuencias. Pero, representarse la nada o el vacío es para el espíritu un imposible. Tan solo se puede *percibir* la representación. No obstante, todos, en algún momento, hemos vivido enfermos en un *sótano*. Todos (seguramente) hemos rezado sin rezar y, también, visto el vacío infinito en el cielo estrellado.

Jünger también toma percepciones por señales de nihilismo, vengan estas del cuerpo o de la mente:

Entre esas señales se cuenta además la desaparición de lo maravilloso, y con él se volatizan no solo las formas de la veneración, sino también del asombro como fuente de la ciencia. [...] Lo inconmensurable aparecerá, pues en cada dirección –forma la correspondencia para con las ciencias exactas y finalmente reducidas al puro arte de medir–. El vértigo ante el abismo cósmico es un aspecto nihilista. Puede llegar a lo sublime, como en *Eureka* de E.A. Poe, pero siempre estará unido al miedo especial y referido a la Nada (Jünger, 1994, pág. 25)

En últimas, el *hombre del subsuelo* representa las formas mencionadas en las que el nihilismo se experimenta. Padece a la vez que reclama una salida a este hundimiento. Y como es sabido, del nihilismo siempre se busca una salida, pero antes habría que recobrar la categoría de humano, pues perdido el sentido y la finalidad de lo humano (de lo humano en busca de lo trascendente), se pierde a su vez toda condición simbólica de este.





El *hombre del subsuelo*, a pesar de asumir el espíritu de la negación, se le escapa, entre la vocinglería del discurso, el anhelo de retorno a un estado original, pero antes debe padecer el aislamiento, la disolución del yo, y el sufrimiento manifiesto en el cuerpo y en la conciencia. Aunque sepa que este descenso al infierno es lo único que tiene y lo contiene y, por lo tanto, lo único real: “*Pronto inventaremos el modo de nacer de una idea. Pero basta; no quiero escribir más desde el Subsuelo*” (pág. 135).

El hombre nuevo, tal como se ha expuesto, representa el ideal al que la humanidad debería aspirar. Y para esto, lo primero que debe hacer el hombre es liberarse de la moral y, en consecuencia, de la religión, de la espiritualidad. Este hombre nuevo solo encarna los ideales que, si bien revolucionarios, son los ideales de la Europa culta y progresista, por no decir hipócrita, dado que las consignas de *libertad, igualdad y fraternidad*, tan solo podrían servirle al esclavista pueblo centro europeo. Dostoiévski comprendió quizá el error de los intelectuales rusos, y no es la liberación de los siervos (que desde el principio es una empresa loable y justa), sino la creencia ciega en la ciencia y en sus progresos, y lo que se puede llegar a convertir el hombre si se somete a su funcionamiento.

Así, el hombre del subsuelo muestra lo que la realidad ha hecho de él. Desde el principio, desde el tiempo que fue *funcionario*, advirtió el fracaso de la realidad, y no solo la suya, sino la de todos. Por esto la reclusión significa la confrontación con esos ideales del nuevo hombre, del que premedita, calcula, pero no siente compasión. Él decidió romper el engranaje que lo mantenía en la sociedad y el confinamiento a pesar de ser su renuncia y su expiación, prefiere eso a la reducción matemática de la fórmula *dospordosescuatro*.

### ***Observaciones a las polifonías del sufrimiento***

Una polifonía del sufrimiento solo podría comenzar desde la génesis de las voces que acompañan la singularidad de la vida. Dostoiévski pide al lector que él mismo logre disociarse, desdoblarse o multiplicarse porque solo de ese modo las dimensiones del espíritu, humano o no-humano, se dejan percibir. En *Memorias del subsuelo* es más claro este mensaje para el lector, porque no solo el personaje habla con él (en caso de que haya un lector) sino que la estructura narrativa, el discurso y la tonalidad de voces no pueden ser tangibles para él si antes no ha sido poseído por ellas, en especial cuando sufren.

¿Qué da origen a estas voces, a esta polifonía? Respuesta: la angustia de encontrarnos solos, ajenos y paralizados ante la unidad desarticulada del yo. El hombre del subsuelo presenta la tragedia del hombre moderno en el que las líneas que dividen la espacialidad han sido borradas por la materialización de una razón instrumental. Este es el hecho, este es el acontecimiento que divide la historia de los hombres, entre los que estaban cercanos, y por lo tanto próximos a la eternidad, y a los que les resulta lejana y por lo tanto ficticia esa eternidad.

El nihilismo derribó el edificio cósmico, lo cercenó y clavó sobre él cruces, ladrillos y fórmulas matemáticas para mostrarnos que ya el hombre total no resistió el tiempo infinito y decidió morir sin sentido. Ante este hecho, el *hombre del subsuelo* es tan solo un pequeño ejemplo consecuente de lo que dejó el ejercicio del egoísmo racional. Muchas pueden ser las causas que dan origen a la aparición del nihilismo, pero, lo que posibilita Dostoiévski con las memorias del hombre muerto es la apertura de una reflexión directa de lo que significa el hombre histórico y su pretenciosa idea de progreso.

Presenta el error abismal de esta idea, porque, como se evidenció en el segundo apartado, los ideales del progreso unido a los del hombre nuevo, necesitan más de la fuerza de la razón que de la fuerza de las afecciones. Por esto, Dostoievski ve la imposibilidad de que algo así como un *hombre nuevo* se desarrolle en términos de un real beneficio, porque los discursos previos a la Gran Revolución entendían tales beneficios en términos cuantificables excluyendo el movimiento del cuerpo en relación con los afectos.

El análisis de la novela me arrojó a la incertidumbre, esto es, al gobierno de las emociones, del sentir del sufrimiento. Por esto, la necesidad de ubicarlo (el sentir) en una espacialidad. El espacio es lo que posibilita el movimiento de los acontecimientos, de los fenómenos y del cuerpo. De tal manera, el cuerpo, como espacio sentido, es el elemento cuya fuerza sobrepasa los límites de la conciencia y también porque el cuerpo es el medio por donde los movimientos de la conciencia se manifiestan.

La enfermedad corresponde al peso de la incertidumbre que esta conciencia ha generado. El cuerpo enfrenta la fatiga del pensamiento y, por esto, no intenta tan siquiera levantarse del suelo, más bien del subsuelo donde se halla. Ya no quiere padecer en el mundo de afuera, el mundo del hacer, en el mundo de los hechos. El subsuelo entendido como no-lugar es el único espacio donde pueden habitar las memorias del sufrimiento, las memorias del cuerpo enfermo, del cuerpo que agoniza, del cuerpo violentado, del cuerpo sometido, incluso, del cuerpo olvidado.

El cuerpo es la medida de todas las cosas, no la razón como se ha creído. El cuerpo mide el mundo no con fórmulas matemáticas, sino tan solo padeciéndolo. La conciencia se hace carne con el sufrimiento. Por esto, el dolor grita, el dolor se hace palabra.

Dostoievski entendió así la mística y reunió todo posible malestar en su antihéroe por antonomasia: el *hombre del subsuelo*, lo entregó para el que lector (en este caso yo) sintiera las partes de un cuerpo llamado *hombre del subsuelo* y viera en él el vacío de una existencia sin trascendencia. Yo vi a ese hombre, lo vi agonizar, pero sus memorias, es decir, su sufrimiento, lo traen vivo... así sea a pedazos.



## Referencias

Bajtín, M. (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.

Berdiaeff, N. (1935). *El Credo de Dostoyevski*. Madrid.

Blanchot, M. (1969). *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Blanchot, M. (2008). *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros.

Chernishevski, N. (s.f.). *¿Qué hacer?* Primo.

Correa, S. (2017). *Representación del nihilismo en la literatura de Dostoievski*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

Deleuze, G. (1975). *Spinoza y el problema de expresión*. Barcelona: Muchnik Editores.

Dostoievski, F. M. (2010). *Diario de un escritor*. (E. B. Elisa de Beaumont Alcalde, Trad.) Madrid: Página de espuma.

Dostoievski, F. M. (2011). *Memorias del Subsuelo*. Buenos Aires: Colihue.

Falcionelli, A. (1954). *Historia de la Rusia contemporánea*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Foucault, M. (1984). *Los Espacios Otros. Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5, octubre de 1984, pp. 5, págs. 44-49. Túnez: s.d.

Frank, J. (1993). *La secuela de la liberación 1860-1865*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Givione, S. (2001). *Historia de la nada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Jünger, E. (1994). *Sobre la línea*. Barcelona: Paidós.

Kant, I. (2007). *La religión dentro de los límites de la mera razón*. Madrid: Alianza Editorial.

Lukács, G. (1958). *Significación actual del realismo crítico*. México: ERA.

Nietzsche, F. (1996). *Crepúsculo de los ídolos*. (A. S. Pascual, Trad.) Madrid: Alianza.

Nietzsche, F. (2001). *La gaya ciencia*. Barcelona: Akal.

Pardo, J. L. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-textos.

Vattimo, G. (1987). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.



## **La onomástica. Una propuesta metodológica para analizar y escribir hipertextos literarios**

*Autores: Laura Penélope Sánchez Noreña,  
Juan Carlos Atehortúa Sampedro y  
Óscar Hincapié Grisales<sup>42</sup>*

La onomástica se encarga de analizar en un contexto determinado el nombre propio de una persona, una montaña, un animal, una planta, una estrella, un árbol, un río, un país, una ciudad, entre otros sustantivos. Nacida en distintos momentos de la historia antigua, la onomástica llegó a ser un importante insumo teórico a partir de finales del siglo XVIII, concretamente cuando las nascentes disciplinas, apoyadas en las observaciones de los viajeros, requirieron nombrar sus objetos de estudio mediante toponimias (nombres de lugares), antroponimias (nombres de personas), zoonimias (nombres de animales), oronimias (nombres de montañas), hidronimias (nombres de ríos), asteronimias (nombres de estrellas), entomonimias (nombres de insectos), etnonimias (nombres de etnias), etc.

En América Latina la onomástica ha servido para especular sobre las raíces culturales de algunas sociedades. En Colombia, durante los años veinte del siglo XX, tuvo lugar una enconada discusión acerca del origen del pueblo antioqueño.

---

<sup>42</sup>Este capítulo es un producto adscrito al proyecto de investigación: Didáctica de las lenguas clásicas: aprendizaje y enseñanza en la formación universitaria. Radicado ante el CIDI de la Universidad Pontificia Bolivariana con el número: 137C-05/18-42.



El escritor Eduardo Zuleta empezó este debate a través de un ensayo titulado “El semitismo en Antioquia” que apareció el 4 de noviembre de 1926 en el *Suplemento Literario Ilustrado* del periódico *El Espectador*. Zuleta reconoce en su escrito la ascendencia judía de los habitantes de aquel departamento.

Esta hipótesis se basó en varios argumentos, uno de los cuales señala “la tendencia de estos (los paisas) a utilizar nombres bíblicos o, al menos, orientales, para personas y lugares.” (Santa, 1982, p. 24). Esta prueba surge, según Zuleta, después de listar los nombres de sitios habitados o colonizados por familias de estirpe antioqueña: “Armenia, Jericó, Támesis, La Tebaida, Jordania, Palestina, Mesopotamia, Tauro, La Moka, Jordán, Dabeiba, Líbano, Betulia...” (p. 24).

En otras palabras, la onomástica está esparcida en diferentes discursos. En este capítulo el enfoque no será tan extenso. Aquí, más bien, el objeto de estudio se circunscribe a la búsqueda de relaciones entre la literatura y el nombre propio de sus personajes. El hallazgo de esta correspondencia permitió a los investigadores plantear los siguientes objetivos: primero, indagar en los albores de la literatura occidental, concretamente en la *Odisea* homérica, la aparición de señales de onomástica, bien en un estado elaborado, bien en una forma arcaica<sup>43</sup> Segundo, rastrear en una muestra de artículos tomada al azar y compuesta por dieciocho documentos, si la relación entre la literatura y la onomástica ha sido estudiada desde algún marco teórico.

---

<sup>43</sup>Ciertas formas de onomástica también pueden ser rastreadas en obras americanas como el *Popul Vuh* de la cultura maya Quiché. En el capítulo VIII de la segunda parte, Hunahpú e Ixbalanqué evitaron ser vencidos por los señores de Xibalbá porque, mediante una treta, lograron saber el nombre propio de estos últimos. Los señores de Xibalbá, según el texto, no “deseaban que [Hunahpú e Ixbalanqué] descubrieran sus nombres”. Cfr. la traducción del *Popul Vuh* de Adrián Recinos, publicada por el Fondo de Cultura Económica, p. 82

Tercero, plantear un ejemplo de producción literaria en el que la etimología y/o la semántica del nombre propio de un personaje influye en su destino y su conducta. Este tercer objetivo pretende mostrar, además, cómo el origen de un nombre (etimología) y el sentido de este (semántica) pueden ser los hipotextos que soportan la construcción de un hipertexto literario, es decir, de un escrito con pretensiones artísticas que, a su vez, está orientado por insumos epistémicos de carácter lingüístico. Cuarto, construir un modelo de análisis que pueda ser aplicado no solo a los hipertextos onomásticos de la actualidad (producidos, por ejemplo, en una comunidad educativa o por un escritor profesional) sino, también, a las obras literarias clásicas, medievales o modernas que evidencien o sugieran usos onomásticos, por ejemplo, el libro de *El Génesis (o Bereshit)*, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, *Cien años de soledad* o los poemas de Porfirio Barba-Jacob.

### Los orígenes del problema: Odiseo, el hombre que no quiso llamarse gambrós sino “Nadie”

Los poemas homéricos se transmitían originalmente de manera oral. Luego, ocho siglos antes de la era cristiana, un grupo de escribas comenzó a ponerlos por escrito. Tanto en la primera etapa como en la segunda, estas obras constituyen los inicios de la historia de la literatura occidental (Vallejo, 2011, p. 9). Por esto, cuando un investigador señala un determinado asunto en, por ejemplo, la *Odisea*, realmente lo que hace es abrir una ventana para ver cómo se desarrolló dicho tema no solo en los orígenes de la literatura sino, también, en los comienzos de una de las culturas que ayudó a forjar el pensamiento en Occidente, la griega.

La onomástica es un objeto de estudio que puede ser rastreado, si bien de forma incipiente, en la citada epopeya homérica. Además, es un término que, etimológicamente, está compuesto por dos palabras de origen ático: *ónoma* (*ὄνομα*), que traduce “nombre”, y *estikós* (*στικός*), que traduce “relativo a”. Estos datos sugieren que la onomástica es un saber cuya nominación surge en el mundo griego; y, como se verá a continuación, su literatura es una prueba de ello. Sin embargo, no hay que desconocer la presencia de la onomástica en otras culturas antiguas como la egipcia, la mesopotámica, la hebrea y la maya, entre otras.

Pese a que los primeros cantos de la *Odisea* muestran una preocupación por la nominación de los personajes, es cierto que allí todavía no aparece la onomástica como un conocimiento plenamente configurado. Sí hay indicios que señalan cómo ciertas divinidades construyen semánticas que luego aplican a los nombres y a los epítetos de otros personajes, especialmente mortales<sup>44</sup> También hay un deseo constante, por parte de algunos actores de la obra, de encarar o

enfrentarse a otros personajes a través de un nombre real o ficticio. En los cantos uno, tres y cuatro, algunos miembros de la nobleza se visitan entre sí. Al hacerlo, aplican un código llamado la *xenia* (del griego *ξενία*, que traduce huéspedes). Este código contiene varios pasos: en primer lugar, el dueño de casa recibe con amabilidad al visitante. Luego da la orden para que un heraldo o una sierva le lave sus manos o lo bañe.



---

<sup>44</sup>Este capítulo propone, entre otras cuestiones, la siguiente hipótesis: con el paso de los siglos, los epítetos (visibles sobre todo en los personajes de la literatura épica) llegaron a ser la base para la construcción de muchos apellidos de hoy.

Después lo invita a comer y beber para que reponga las fuerzas perdidas por el viaje y, por último, le pregunta de dónde viene, cuál es el propósito de su visita, hacia dónde va y quién es. Cualquier lector de la *Odisea* nota que el código del huésped se compone de más elementos. Sin embargo, para los intereses del presente capítulo basta con señalar estos cuatro y ampliar, eso sí, un aspecto del último, esto es, la pregunta relacionada con la identidad del visitante.

En el canto primero Telémaco recibe al rey Mentos, quien después de haber saciado el hambre y la sed se prepara, de acuerdo con el verso 170, para responder las consabidas preguntas del anfitrión. Telémaco, entonces, le pregunta: *tis póthen eís andrón?* (*τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν;*). Estas palabras pueden ser traducidas de dos modos: ¿Quién eres entre los hombres? ¿De cuál de los hombres provienes?<sup>45</sup> Nótese que la palabra *ónoma* (del sustantivo griego *ὄνομα*), de la que, como ya se advirtió, proviene el término onomástica, no aparece en el citado pasaje. Esto sugiere que todavía no se ha incorporado dicho vocablo en la fórmula de presentación de las personas. Sin embargo, esto no impide que Mentos le responda utilizando una construcción nominal en la que pueden ser hallados rastros de onomástica: *Méntes Ankiáloio daiífronos éujomai éinai huiós* (*Μέντης Ἀγκιάλοιο δαιίφρονος εὔχομαι εἶναι υἱός*).

Esta respuesta puede ser traducida de la siguiente forma: Soy Mentos y me ufano de ser hijo de Ankiálo, el discreto e ingenioso. Tales palabras insinúan que en el texto literario homérico ya había una preocupación por los nombres propios como señales de identidad (¿Quién eres entre los hombres? ¿De cuál de los hombres provienes?). Los epítetos (o apellidos) agregados como términos pospuestos a la palabra *Mentos* corresponden al nombre del padre, Ankiálo (*Ankiáloio / Ἀγκιάλοιο*), y al adjetivo de este, es decir, el discreto e ingenioso (*daiífronos / δαιίφρονος*).

Lo interesante de este episodio radica en que el nombre de Mentos es ficticio o, si se quiere, falso. Este personaje, en realidad, es la diosa Atenea que se ha disfrazado de humano para visitar a Telémaco, a quien, desde el inicio de la obra, los dioses del Olimpo, excepto Poseidón, prometieron ayudar. ¿Por qué este personaje acompaña su disfraz con ese nombre (*Mentos*) y con esos epítetos-apellidos (*Ankiálo daiífronos*)? ¿De dónde los tomó prestados? ¿Tienen alguna significación (semántica) o un origen (etimológico) que enaltece su actuación para hacerla más creíble a los ojos del joven Telémaco? Las respuestas a estas preguntas constituyen una interpretación que está relacionada con un fenómeno presente en la obra: los niveles de la ficción.

Mentos es un personaje que ha sido inventado no por el narrador principal de la *Odisea* (quien también es una ficción) sino por uno de los personajes de la obra, Atenea. O sea que las palabras de Mentos (así como su vestuario, sus gestos, etc.) constituyen una ficción construida por esta diosa, quien, a su vez, hace parte de una ficción inventada por el narrador de la *Odisea* quien, al mismo tiempo, es una voz fabricada por un supuesto poeta llamado Homero. En este juego formulado de ficciones, la diosa Atenea construye, a través del personaje llamado Mentos, el tercer nivel de la ficción en este episodio de la *Odisea*. La divinidad, a su vez, es un producto del segundo nivel de la ficción. El narrador, que se encuentra en el primer nivel, es un invento de Homero. Por lo tanto, es viable y coherente suponer que, en medio de este juego meta-ficcional, la diosa Atenea construyó la nominación de su personaje a partir de la onomástica.

---

<sup>45</sup>La traducción fue hecha por los autores del presente capítulo. Cabe anotar lo siguiente: para facilitar la lectura de los textos, los autores han puesto, antes del texto griego, la transliteración fonética con caracteres latinos.

Al buscar el sentido de estos nombres en el *Diccionario Manual Griego. Griego clásico-español* de 1967, elaborado por José Manuel Pabón, uno de los traductores contemporáneos de la *Odisea*, se advierte que la diosa Atenea (cuya función en este episodio consiste en hacerle creer a Telémaco que su progenitor Odiseo, ausente desde hace veinte años, se encuentra muy cerca) pudo haber usado con doble intención esas nominaciones. *Ankiálo*, por ejemplo, proviene del adjetivo *ankiálos* (*Ἀγκιάλος*), que traduce “el que está en un mar cercano”; y *daifronos*, del epíteto *daifron* (*δαΐφρων*), que traduce “prudente, discreto, ingenioso, hábil, bueno en la guerra, valeroso, valiente”.

Estas definiciones coinciden con los epítetos que el narrador y otros personajes utilizan para referirse a Odiseo a lo largo de toda la obra (Cfr. *Odisea* I, v. 1; I, v. 83; VII, v. 1; VIII, v.v. 159-160). *Mentes*, por su parte, es un término asociado a dos posibilidades semánticas. La primera es el adverbio *méntoi* (*μέντοι*), cuyo significado es “ciertamente, realmente, sin duda, en verdad”. La segunda es el verbo *méno* (*μένω*), que traduce “permanecer, mantenerse firme en el combate, esperar, aguantar”.

En otras palabras, cuando Atenea se disfraza de *Mentes* para presentarse ante Telémaco (quien acaba de manifestar con dolor que su padre lleva casi veinte años desaparecido y que, quizás, ya esté muerto en el mar), en realidad está haciendo un ejercicio actoral de espejo, es decir, está aplicando una estrategia mimética mediante la cual desea insuflarle valor al joven príncipe.

Al presentar sus credenciales, Atenea no anuncia al personaje que acaba de inventar, sino que, más bien, insinúa a Telémaco a través de un subtexto -oculto en el nombre propio del actor- las siguientes palabras: “Verdaderamente, hay un padre que está en un mar cercano; ese padre es prudente, discreto, ingenioso y valiente en la guerra”.

Telémaco, que desde niño ha escuchado a su nodriza y su madre contar historias sobre su progenitor perdido, quizás pudo asociar el significado de los nombres del personaje llamado “*Mentes Ankiálo daifronos*” con las palabras que aquellas suelen usar para referirse a su padre. Sea correcta o no la interpretación, este episodio expone un juego con los nombres propios. Por tal motivo es una de las primeras elaboraciones onomásticas en la literatura occidental.

En la *Odisea* hay otros pasajes que demuestran la presencia de este saber. Entre los versos 240 y 297 del canto séptimo, el narrador cesa su función narrativa y permite a un desconocido naufrago, que acaba de ser rescatado, contar en primera persona una serie de aventuras que, según su relato, él mismo protagonizó. En primer lugar, este forastero cuenta que, después de naufragar y aferrado únicamente a la quilla de su barco, llegó hasta a la isla de Ogigia. Allí una diosa llamada Calipso lo rescata y, posteriormente, lo retiene contra su voluntad.

Pasados siete años, según los versos 151, 152 y 153 del canto V, “no acababa de secarse en sus ojos el llanto [porque] se le iba la vida en gemir por su hogar” (Trad. 1993, p. 174). Después de este tiempo, el forastero salió de Ogigia en una balsa, vivió un nuevo naufragio y llegó por fin a la isla de Esqueria. Allí el rey Alcínoo y su esposa, la reina Areta, lo acogen y escuchan con beneplácito. Son estos nobles, de hecho, a quienes el misterioso personaje les narró aquellas aventuras. Después de oírlo, Alcínoo, entre los versos 311 y 315 del canto VII, dice:

Y ojalá, ¡oh padre Zeus, Atena y Apolo!, que siendo tal cual eres y acorde también tu sentir con el mío, a mi hija tomases de esposa y con nombre de yerno a mi lado quedaras: daríate una casa y haciendas, si ello fuese tu gusto. (p. 205)



En estas palabras el rey está sugiriendo una nueva posibilidad para el estudio de las nominaciones. Es decir, si la onomástica abarca las funciones subtextuales de los apelativos (como se acaba de anotar en el caso de Atenea y su disfraz de Mentos), también es un estudio que permite comprender si la etimología y/o la semántica del nombre de un personaje de una obra literaria afecta su destino y/o configura su personalidad. Como ya se advirtió, quizás en un texto tan antiguo como la *Odisea* aún no se halle totalmente desarrollada la onomástica. Sin embargo, cabe subrayar que el lector puede encontrar en ella rudimentos de este concepto. Para verificar su presencia, se analizará el anterior discurso del rey Alcínoo en griego clásico, discurso que ha sido tomado de los versos 311 y 315 del canto VII de la versión griega de A. T. Murray de 1945. Para facilitar su lectura, en la primera columna aparece la transliteración fonética en caracteres latinos:

<i>Ai gar, Zéu te páter kai Athenáie kai Ápolon,</i>	<i>αἱ γάρ, Ζεῦ τε πάτερ καὶ Ἀθηναίῃ καὶ Ἄπολλον,</i>
<i>tóios eón hoiós essi, tá te fronéon ha t'egó per,</i>	<i>τοιῶς ἐὼν οἷός ἐσσι, τά τε φρονέων ἅ τ' ἐγὼ περ,</i>
<i>paída t'emén ejémen kai emós gambrós kalésthai</i>	<i>παῖδά τ' ἐμὴν ἐχέμεν καὶ ἐμὸς γαμβρὸς καλέεσθαι</i>
<i>Aúthi ménon: oíkon de k'egó kai ktémata doíen,</i>	<i>αὐθι μένων: οἶκον δέ κ' ἐγὼ καὶ κτήματα δοίην,</i>

Los lectores de la *Odisea* saben que Alcínoo pronunció estas palabras cuando ni él ni su esposa conocían el nombre de aquel misterioso huésped. Pese al buen trato que ellos le prodigaban, este aún no había querido revelarles que, en realidad, su nombre es Odiseo, el héroe famoso, conocido en aquella isla porque, desde la guerra de Troya, todos hablaban de él. Por eso llegó a ser uno de los protagonistas de las canciones que el propio Demódoco, aedo del rey, entonaba durante los festejos (Cfr. VII, v.v. 487-521). Para el monarca Alcínoo, sin embargo, ignorar el nombre de aquel extranjero no suponía ningún problema. Aún más, al escuchar la forma en que narró sus aventuras, decidió vincularlo inmediatamente a la familia real, por eso le ofreció el “nombre de yerno” y los bienes que, de aceptar, harían parte de su nuevo destino: “una casa y haciendas”.

En el verso inicial de la cita se aprecia cómo el rey Alcínoo compromete su oferta invocando, en primer lugar, a tres de los más importantes dioses del panteón ático: Zeus, Atena (también conocida como Atenea) y Apolo. Luego de esta invocación, ofrece su hija en matrimonio mediante una fórmula en la que, según el verso 313 del canto VII de la versión griega de A. T. Murray, aparece como “niña mía” (*paidá t' emén / παιδά τ' ἐμήν*).

El rey, como ya se indicó, también le propone a su huésped un nuevo nombre, *gambrós* (*γαμβρός*), si bien lo hace a través de una oración cuyo verbo se encuentra en modo subjuntivo: “desearía que mi yerno te llamas” (*emós gambrós kaléesthai / ἐμὸς γαμβρὸς καλέεσθαι*). A continuación, le expone un futuro centrado en la vida familiar que puede construir a partir de dos regalos que piensa hacerle: primero, una casa (*oikon de kegó / οἶκον δέ κ' ἐγὼ*) y, segundo, una propiedad privada que algunas versiones traducen como hacienda (*kai ktémata dóien / καὶ κτήματα δοίην*).

Odiseo no se compromete con este destino, es decir, no acepta por ningún tesoro ser llamado el *gambrós* del rey Alcínoo. Él sabe que su camino, o sea el proyecto onomástico trazado desde el principio, está determinado por el sentido del nombre con que fue “bautizado” en los poemas homéricos, *Odúséus* (*Ὀδυσσεύς*). Esta palabra está asociada a la raíz del verbo *odiūromai* (*ὀδύρομαι*), que traduce, de acuerdo con el *Diccionario manual griego* de Pabón, “lamentarse, llorar por alguien, echar de menos, añorar”. Estos verbos, además de concordar con los episodios vividos por Odiseo a lo largo de toda la epopeya, se relacionan con las palabras que él mismo utilizó para presentarse ante la reina Areta en los versos 241 y 242 del canto VII: “Es difícil, ¡oh reina!, contar por menudo los duelos que por miles me han dado los dioses olímpicos” (Homero, trad. 1993, p. 202). Estos duelos concuerdan con el sentido de su nombre. Además, son los mismos que el narrador de la *Odisea* resume cuando se refiere a este héroe entre los versos 151 y 153 del canto V:

[...] no acababa de secarse en sus ojos el llanto, se le iba la vida en gemir por su hogar [...]. Iba, en cambio, a sentarse de día en la playa o las rocas destrozando su alma en dolores, gemidos y en lloro que caía de sus ojos. (pág. 174)

En el canto IX, Odiseo narra otro episodio en el que emerge de nuevo la onomástica. Se trata de una aventura que él dice haber protagonizado en la isla del cíclope Polifemo, hijo del dios Poseidón. Sucedió, concretamente, en la caverna donde este personaje, caracterizado por ser un gigante y tener un solo ojo, moraba con un hato de gruesas ovejas y cabras. Acompañado por doce hombres, Odiseo llegó hasta la gruta para explorarla y saber qué tipo de persona vivía allí, y al no encontrar ningún habitante decidió esperar.



Al atardecer y después de pastorear sus animales, Polifemo regresó a su cueva donde descubrió al héroe y sus compañeros. Acto seguido, y sin aplicar completamente la fórmula del huésped que, como ya se indicó, los aqueos y dánaos denominaron *xenia* (ξενία), el cíclope empezó a devorarlos de dos en dos.

La narración de este comportamiento, que incluye de manera tácita el consumo de carne cruda, indica la existencia de personajes carentes de la civilidad homérica, o sea de individuos que no poseen la conducta que la *Odisea* quiere enseñar a sus lectores o escuchas. Los cíclopes, de acuerdo con la narración de Odiseo, presentan algunos indicios de cultura como, por ejemplo, el manejo del fuego al momento de encender el hogar (IX, v. 251 / IX, v. 308), la fabricación del vino, aunque de forma rudimentaria (v. IX, 356), y la elaboración del queso mediante la acción de cuajar la leche (IX, v. 246). Pese a esto, los cíclopes son, fundamentalmente, “unos seres sin ley. [...] nada siembran ni plantan, no labran los campos, [...] no tratan en juntas ni saben de normas de justicia; [...] cada cual da la ley a su esposa y sus hijos sin más y no piensa en los otros.” (IX, v. 112).

En este contexto de incivilidad aparecen nuevos rastros de la onomástica en la literatura. De hecho, como se verá a continuación, en este pasaje aparece el término ónoma, que, además, surge asociado a una situación de extrema violencia por parte del cíclope y de enormes deseos de supervivencia por parte del héroe. Así que, para salvar su vida y la de sus hombres, Odiseo elaboró un plan de cuatro pasos: primero, adormecer a Polifemo con vino; segundo, cambiar su nombre de Odiseo a Nadie/Ninguno; tercero, clavar una estaca ardiente en el ojo del gigante; y cuarto, escapar de la cueva, camuflados entre la ovejas, una vez que Polifemo, borracho y ciego, haya retirado la enorme piedra que cubre la entrada. Vale la pena, entonces, ampliar el paso referido al cambio del nombre.



Después de beber el vino que Odiseo y sus hombres llevaban, Polifemo le hizo al primero una demanda: “sepa yo al punto tu nombre” (IX, v. 355). En griego clásico, esta petición contiene la palabra ónoma en una forma jónica bastante antigua: *kái moi teón oínoma eipé* (καί μοι τεὸν οἴνομα εἶπε). Odiseo, una vez que el ciclope entró en estado de embriaguez, le contesta: “Preguntaste, ciclope, cuál era mi nombre glorioso y a decírtelo voy [...]: ese nombre es Ninguno. Ninguno mi padre y mi madre me llamaron de siempre” (IX, v.v. 364-367). La respuesta del héroe incluye dos veces la palabra *ónoma*, curiosamente ya no en forma jónica sino ática, por lo tanto más moderna que la usada por Polifemo:

<i>Kúklops, eirotás m' ónoma klutón, autár egó toi ekseréo</i>	<i>Κύκλωψ, εἰρωτᾷς μ' ὄνομα κλυτόν, αὐτὰρ ἐγὼ τοι ἐξερέω: [...]</i>
<i>Óutis emói y' ónoma: Óutin dé me kikléskousi</i>	<i>Οὔτις ἐμοί γ' ὄνομα: Οὔτιν δέ με κικλήσκουσι</i>
<i>Méter edé patér ed' álloi pántes etáiroi</i>	<i>μήτηρ ἠδὲ πατήρ ἠδ' ἄλλοι πάντες ἐταῖροι.</i>

Como se puede observar, en este episodio de la *Odisea* ya se encuentra configurado el término base de la onomástica y no aparece como un concepto solitario sino como parte de una estrategia por la cual la civilidad homérica, representada en la figura de *Odiseo*, vence la incivildad del Polifemo. La onomástica, en este caso, surge entonces como un discurso propio de una sociedad contraria a la de los cíclopes. Estos, de hecho, no saben descifrar el sentido del nombre propio del personaje de ficción “Ninguno”, que Odiseo inventó para su escena. Cuando este y sus hombres empiezan a ejecutar el plan de escape, Polifemo, ciego y adolorido, solicita la ayuda de los otros cíclopes, quienes, habiendo preguntado por la causa de sus gritos, escuchan la siguiente respuesta: “Ninguno me mata [...]” (Homero, trad. 1993, p. 239). Ante esta respuesta, aquellos se retiran. El monstruo, desesperado, quita la roca de la entrada y, por eso, el héroe y sus amigos logran escapar.

Ponerse un nombre irreal como estrategia para salvar la vida, es una acción racional que revela, en parte, la dimensión cultural (y lúdica) del saber onomástico que, de acuerdo con el texto, solo los “civilizados”, solo los formados a la manera homérica saben jugar. De alguna manera, esto concuerda con las palabras de la investigadora Vila-Belda de la Indiana University. Según ella, “la literatura clásica concedió importancia a los nombres de los personajes literarios, consciente de la misión que pueden desempeñar dentro del texto.” (p. 207).

También señala que este acto de conciencia fue recuperado por la literatura del Barroco o, como dicen otros, del Siglo de Oro español. Para formular esta sentencia, Vila-Belda se apoyó en su propio trabajo sobre el nombre de los gatos en la obra de Lope de Vega y en una afirmación de Julio Baena de 1994 según la cual “Los nombres de los personajes creados por Cervantes –Alonso Quijano, Sancho Panza o Dulcinea– reflejan [...] las intenciones de un autor consciente de las connotaciones que brinda el nombre propio” (p. 207). El origen de la conciencia de los nombres propios en una obra literaria puede ser rastreada, inicialmente, en la *Odisea* de Homero.



### Estado del arte: un trazo aleatorio entre la semántica y la etimología

La onomástica, entendida como un saber y una práctica de investigación en torno a los nombres propios, ha sido objeto de reflexión de varios artículos académicos. El presente acápite tiene dos objetivos: Primero, presentar una bibliografía sobre la onomástica que fue hallada en las siguientes bases de datos: Google académico, *Humanities International Complete*, *Education Research Complete*, Scopus y *Taylor And Francis*. Segundo, exponer cómo estos artículos presentan dos conceptos que no solo hacen parte de la onomástica, sino que constituyen la base sobre la cual se levanta una propuesta de escritura literaria que aparece en el cuarto acápite. Dichos conceptos son la etimología y la semántica. Ambos, sin embargo, no serán desarrollados como términos independientes, sino, más bien, como elementos constitutivos de este saber denominado la onomástica.

Las entradas o combinaciones de palabras que permitieron rastrear estos conceptos en las citadas bases de datos fueron: estudios sobre el nombre; onomástica; etimología y onomástica; semántica y onomástica; y, por supuesto, onomástica y literatura. Cabe anotar que estos términos hacen parte de una plantilla de búsqueda que intenta dar respuesta a las siguientes preguntas de investigación: ¿Qué es la onomástica literaria? ¿Cómo se define y se presenta la etimología de un nombre propio en un texto literario? ¿Cómo se define y se presenta la semántica de un nombre propio en un texto literario? ¿Hay puntos de convergencia entre la etimología y la semántica del nombre propio en una obra de ficción literaria?

Los siguientes son los artículos que fueron analizados: “*Onomástica castellana y onomástica catalana en tierras fronterizas durante la edad media*” (2002), escrito por Pilar Díez de Revenga Torres y Miguel Ángel Puche Lorenzo; “*Onomástica y humor en la gatomaquia de Lope de Vega*” (2003), escrito por Reyes Vila-Belda; “*Esas Marías de la literatura costarricense (De la virgen María a María Amoretti)*” (2006), escrito por Sonia Jones León; “*Nombres viejos y nombres nuevos. Sobre la onomástica moderna*” (2008), escrito por Ana Zabalza Seguí; “*La onomástica y la toponimia como señales en el proceso de conformación de identidad de “Agua Fria”, en la novela Temblor de Rosa Montero*” (2009), escrito por Larissa Castillo Rodríguez; “*Onomástica y sociedad en la epigrafía latina antigua de la Comunidad Autónoma de Madrid*” (2010), de María del Mar Royo Martínez; “*Onomástica Juanviñense*” (2010), de María Quesada Vargas; “*Denominación, alternancia onomástica y red denominación de animales domésticos*” (2013), de Ricardo Morant Manco; “*La onomástica histórica en la camisa de Margarita*” (2013), de José Manuel Hidalgo; “*El rol del lenguaje en la oferta turística: Gastronomía y onomástica de restaurantes en Playa Jacó (Pacífico Central de Costa Rica)*” (2014), de Giselle Chang Vargas; “*Los príncipes del Ponto. La política onomástica de Mitridates Eupátor como factor de propaganda dinástica*” (2015), escrito por Luis Ballesteros Pastor; “*Salir del nombre. Identidad y reconocimiento de Julio Cortázar*” (2015), de Daniel Mesa Gancedo; “*Aproximaciones a la onomástica indígena del Austro lojano*” (2016), escrito por Jorge Gómez Rendón; “*Onomástica Muzocolima en Cundinamarca y Boyacá*” (2016), de María Luisa Rodríguez de Montes; “*Onomástica Laparoceriana*” (2016), de Antonio Machado Carrillo; “*Los alfareros de terra sigillata hispánica<sup>46</sup> con nombre indígena*” (2016), de Ignacio Simón Cornago; “*Romanización augustea y onomástica personal en la Meseta norte<sup>47</sup>; El nomen Iulius*” (2017), escrito por Hernán Gallego Franco; “*Objeto y materia de la lingüística. A propósito de la toponimia y sus métodos*” (2017), escrito por Luis Fernando Rubio.



---

46Terra sigillata (TS) es una expresión latina que significa tierra sellada, o cerámica sellada y se refiere a un tipo de cerámica romana de color rojo brillante. Normalmente, se divide en tipo de producciones por zona de procedencia: itálica, sudgálica e hispánica. Esta última se refiere a las producciones realizadas principalmente en los talleres del valle de Najerilla en La Rioja y Andújar, territorios de la península ibérica.

47La Meseta Norte es la parte norteña de la Meseta Central, unidad de relieve que ocupa la mayor parte de la península ibérica. Limita al norte con la Cordillera Cantábrica, al este con la Cordillera Ibérica, al sur con el Sistema Central que hace parte de la Meseta Central, y al oeste con el Macizo Galaico-Leonés. Esta zona estuvo bajo dominio del Imperio Romano.

## La onomástica: una herramienta para escribir textos literarios

### *Hallazgos: investigación hipertextual a partir de la onomástica*

De la muestra seleccionada para construir el estado del arte, esto es, dieciocho artículos que cubren el tema de la onomástica desde puntos de vista diferentes, se obtuvo una serie de hallazgos que servirá como insumo para identificar las posibilidades que ofrece el nombre propio al momento de construir un personaje en una creación vinculada a un género literario cualquiera.

En el análisis de los artículos se identificaron las siguientes temáticas: el uso del nombre como marcador de ideología en sociedades determinadas; la evolución de las formas de llamar a las personas en un territorio particular, así como el origen de los nombres y apellidos de sus pobladores; la denominación y red denominación de los nombres de perros y gatos, así como el nombre de algunos insectos; el nombre como una muestra de prestigio, como una propaganda política y como un factor determinante en el turismo.

También, la toponimia y la antroponimia como rastros de alguna lengua perdida o de un territorio indígena; la onomástica y la toponimia como resultados, primero, de las normas lingüísticas de algún territorio o, segundo, de la composición social de una población; finalmente, la nominación como un recurso de los escritores para la creación de personajes literarios cuyo destino está marcado por el origen y el significado del nombre.

Estas trece son las principales temáticas presentadas en los trabajos de investigación que componen el estado del arte y que dan cuenta de la importancia del nombre, así como de lo poco que se ha estudiado, especialmente, en el campo de las obras literarias.

Muestra de esto es la observación recurrente respecto a la escasez o vaguedad de la información sobre la onomástica. Si bien en esta muestra de artículos se enuncian las fuentes en las que cada autor “buscó” los datos requeridos (como obras literarias, directorios telefónicos, documentos notariales, folletos, sellos, epígrafes, inscripciones, monografías, entre otras), ello no quiere decir que haya sido fácil acceder a las mismas.

En unos casos las fuentes están destruidas; en otros, la información está desactualizada o incompleta. En todo caso, esto sugiere que la onomástica es un tema al que no se le ha prestado la debida atención. Por otra parte, se encuentra que el uso del término onomástica se ha empleado como una realidad ya comprendida que no requiere explicitación.

De dieciocho artículos analizados, solo ocho (44,4%) proponen una definición superficial sobre la onomástica. “Estudio del nombre” es la denotación que circula en los textos. Este enfoque deja de lado las potencialidades que el empleo de la onomástica puede proveer al ejercicio analítico y creativo.

De igual forma, herramientas subsidiarias de los estudios onomásticos como la etimología y la semántica son escasamente explicadas, ya que el *corpus* de artículos presenta una reducida aproximación a lo que significan. Así, solo en tres textos (16,6%) aparece una definición de etimología; y en dos (11,1%), de semántica.

Las definiciones presentadas son escuetas y carecen de un análisis teórico que dé cuenta de las aplicaciones y posibilidades de estas herramientas, especialmente al momento de analizar y/o producir obras literarias.

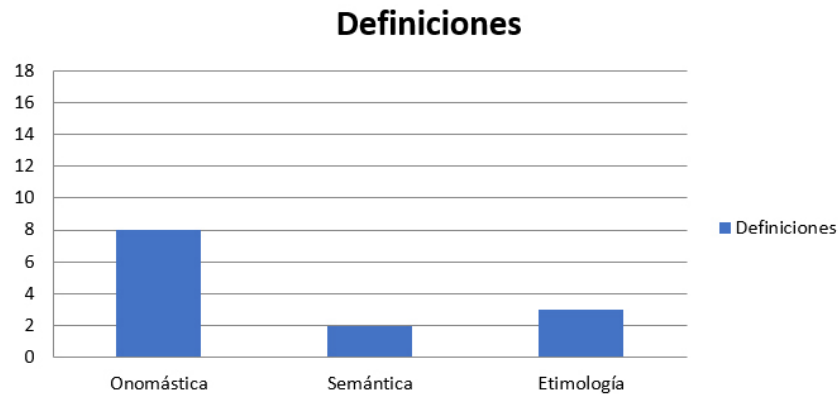


Tabla 1

La articulación entre la etimología y la semántica con relación a la onomástica es una constante en estos artículos. Dicha relación se presenta en trece de los dieciocho textos (72,2%). El mayor índice de relacionamiento se da entre la onomástica y la semántica (33,3%), y da cuenta de un interés por profundizar en los significados, sentidos y connotaciones que los nombres transmiten.

Luego, aparece la conexión entre onomástica y etimología (22,2%). Aquí, el interés de los estudios se inclina por explorar los orígenes de los nombres, así como por rastrear su procedencia y pervivencia. Con igual figuración que la relación anterior, la combinación de los tres elementos (22,2%) se refleja en los hallazgos. En estos trabajos, el propósito consiste en estudiar las significaciones de los nombres con relación a su origen, presentar las variables de sentido que estos transmiten y analizar las razones del acto de nominar.

Se aprecia, que los componentes de esta propuesta metodológica han sido considerados en otros escenarios, pero con fines distintos a los que este capítulo de investigación pretende. La implementación de estos elementos, conjuntamente, es en la mayoría de los casos la condición de posibilidad para los análisis del nombre. Por tanto, se constata un vínculo que ha sido empleado para describir o examinar fenómenos nominales.

**Relación de términos  
Onomástica (O); semántica (S); etimología (E)  
en los artículos de la muestra**

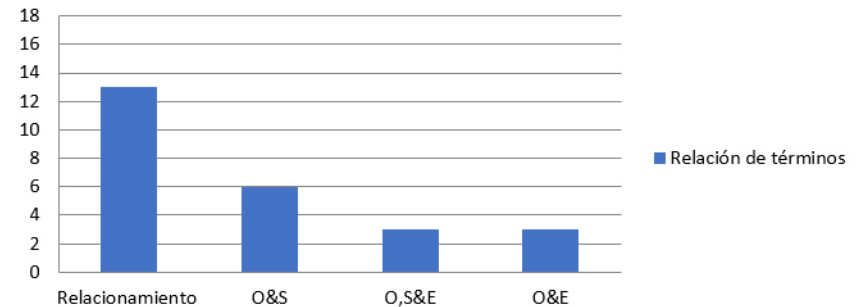


Tabla 2

En cuanto a las metodologías utilizadas, la mayoría de los artículos son resultado de enfoques descriptivos (83,3%) y cualitativos (66,6%) (ver Tabla 3). Es decir, el interés por los estudios onomásticos en este *corpus* ha estado encaminado a presentar las características del nombre y postular categorías para su estudio. Por otra parte, la atención al nombre y sus fenómenos viene de diversos campos del saber, pasando de la antropología a la zoología, de la lingüística a la sociología, o de la historia a la psicología.



La literatura no está ausente de esta inclinación por los fenómenos nominales, sin embargo, es poco representativa (27,7%) con relación a la muestra. Solo cinco de los artículos parten del conocimiento literario para proveer análisis y proponer categorías de estudio con relación a la onomástica. En el mismo sentido, el recurso de materiales literarios como fuente para los estudios onomásticos es bajo. Solo en seis artículos (33,3%), en los cuales el estudio se aplica a la literatura, se emplean fuentes literarias. Así, la literatura no es considerada el principal campo del saber y de aplicabilidad para las investigaciones en torno al nombre.

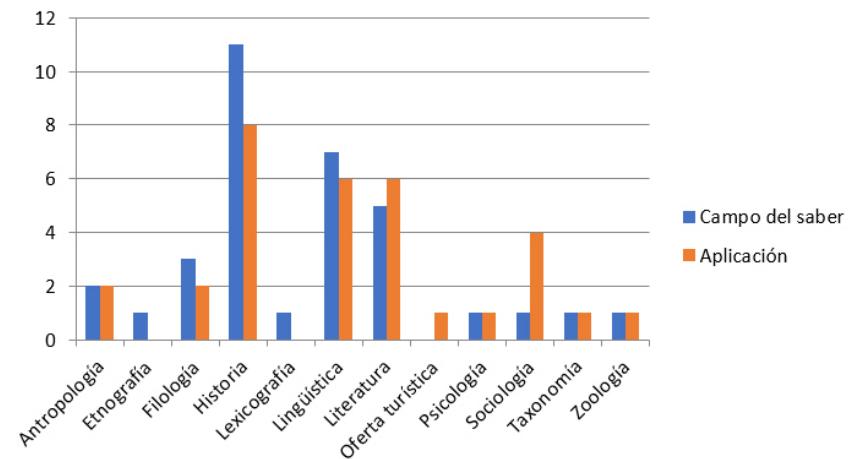


Tabla 4

### Metodologías de investigación halladas en los artículos de la muestra

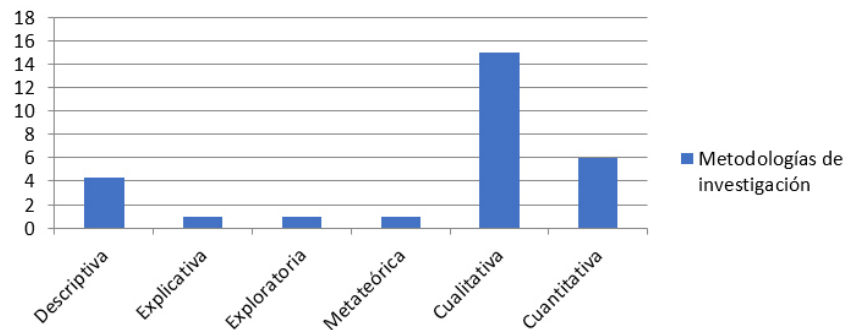


Tabla 3

Adicionalmente, se hallaron en la muestra otros temas y conceptos relacionados con la onomástica que no se estudian en profundidad, pero que podrían ser objeto de futuras investigaciones, así como de análisis y escritura de textos literarios. Entre estos temas se resaltan la identidad de los personajes, la función clasificatoria del nombre, los procesos de individualización, el nombre como indicador de cambios a lo largo del tiempo, la minusvaloración de la onomástica, la onomástica como puente a la historia y la leyenda, la alternancia onomástica y la red denominación, el nombre como reflejo de características sociales, la zoonimia, el nombre como factor de influencia política y de propaganda, el nombre como privilegio dotado de poder, la multiplicidad de nombres en una sociedad determinada, la evolución del sobrenombre en la historia, el nombre como disfraz, el significado de los nombres en determinado contexto, los nombres con significado arcaico o cuyo origen y significado no reposa en ningún diccionario, el nombre como motivación del hablante, el nombre

como reflejo del influjo de otras culturas, la onomástica histórica, las elecciones onomásticas de los autores para la creación de personajes literarios, la onomástica en diferentes sectores sociales: turístico, ecológico, arquitectónico, arqueológico, etnológico, artístico, religioso, etc. Todo esto muestra las múltiples disciplinas en que puede encuadrarse la onomástica y sus posibilidades de aplicación.



### ***Modelo de producción textual a partir de la onomástica de los nombres propios***

Para hablar de onomástica es necesario remitirse al mundo romano pues fue allí donde se desarrolló la retórica, dentro de la cual hay toda una lista de figuras literarias que se siguen utilizando hoy en día y entre las que se encuentra la onomástica, aquella que estudia los nombres desde el punto de vista de la etimología y la semántica. Cuando se usaba la onomástica como figura retórica, se utilizaba un nombre y se le daba un significado idiomático. Para profundizar en esta propuesta y comprender esta figura es preciso señalar qué se entiende por etimología y semántica.

En cuanto a la noción de etimología, existe la posibilidad de ser empleada como una herramienta para conocer la historia de las palabras. Esta historia que se abre paso mediante el uso de la etimología conduce a un tipo de conocimiento que da cuenta de la naturaleza de las cosas. En el panorama cronológico que ofrece Iannotti (2017) del término etimología, se constata que su objetivo era la búsqueda por el verdadero significado, o sea, la esencia y la naturaleza de lo que se designaba a través de la palabra (p. 13). Consecuentemente, como mencionó Varrón, son las causas y el origen de la palabra la razón de ser del saber etimológico.

En el mismo sentido, García (2015) define la etimología, como una búsqueda de la motivación detrás del contenido y la forma de las palabras (p. 2). Así, el estudio de la etimología no implica únicamente una indagación por un momento histórico en el que una palabra surge. No se trata de responder solamente a las preguntas dónde o de dónde procede un término, sino que también se consideran las razones de su surgimiento, las circunstancias que determinaron y configuraron su aparición.

Citando las palabras de Flórez (2005), se busca “re-descubrir, volver a desocultar lo que el ser había revelado antes y que ahora se ha ocultado para develar otra cosa diferente” (p. 112). Con este objetivo y razonamiento en mente, se asocian la etimología y la semántica. Ambas se complementan y articulan para que el estudio del nombre no reste como una actividad banal, sino que se pueda presentar y desplegar como un modelo de análisis y producción literaria. Por tanto, se propone la etimología como un ejercicio genealógico a partir del cual el origen se puede analizar desde diferentes aspectos, y de esta manera dar cuenta del acervo que portan las palabras y los nombres, ya que, como señala Riemer (2010), “[...] no solo las frases portan significados. Incluso las palabras cotidianas más pequeñas [...] contribuyen con algo específico al significado de los enunciados [...]” (p. 4).

La semántica, por su parte, tiene por objeto el estudio de los significados y sentidos de una palabra, en este caso, del nombre. Estos se refieren a las ideas o conceptos que son asociados a las palabras, a los nombres. Dichos significados, como plantea la semántica distribucional siguiendo los aportes de Wittgestein (Herbelot, 2014), son resultado del uso. Así, los nombres que se asignan se desprenden de una construcción, de una práctica humana, de una pragmática (Eco, 2018). El significado representa los acuerdos que los usuarios de una lengua han forjado e implementado en relación con un referente (Riemer, 2010). A través de la palabra se denotan las cosas en el mundo.

Mediante esta, el referente entra en el escenario del lenguaje. La palabra es tanto el signo que señala una presencia como el vehículo de sus significados. De esto se desprende que el significado cumpla con dos características, la primera, indicar una realidad y, la segunda, presentar las convenciones a las que una comunidad llega con relación a la realidad indicada (Anscombe, 1994).

La semántica, entonces, no es algo dado, sino una elaboración. En palabras de Herbelot (2014), “no es algo que los textos tienen, sino algo que las personas hacen con los textos” (p. 15). El significado es una construcción humana, y el sentido es el indicador de las variaciones que esta construcción ha tenido a lo largo del tiempo y el espacio. Es decir, el sentido verifica los modos en que el significado de una palabra ha sido transmitido, aprehendido y recibido. Si se entiende la semántica con estas características, se puede llevar a cabo lo que Eco (2018) describe como ciencia semántica: “conocer los signos quería decir bien conocer las cosas a las que se referían, bien conocer las ideas que hacía venir a la mente o las definiciones que de común acuerdo se daban...” (p. 14-15).

La literatura española del Siglo de Oro también usó la onomástica para construir nombres de personajes literarios a partir de las culturas judía sefardita, mozárabe y árabe musulmana. Uno de los teóricos que hizo este rastreo fue Américo Castro, quien sugirió un método etimológico y semántico para adentrarse en estas obras literarias, método que le permitió una serie de descubrimientos. Las herramientas de la semántica y la etimología traídas a los siglos XX y XXI hacen parte de la llamada nueva retórica.

En virtud de ésta, Chaïm Perelman<sup>48</sup> escribe un manual en el que actualiza las figuras retóricas para que puedan servir como estrategias al momento de escribir textos literarios en los que se pueda poner a sus personajes a actuar, pensar, hablar, vestir y escribir de acuerdo con cualquiera de las características de la onomástica de su nombre.

---

<sup>48</sup>Retórico, lógico y filósofo del derecho belga de origen polaco. Creó la nueva retórica, una de las principales teorías sobre argumentación del siglo XX.

El profesor Óscar Hincapié Grisales en sus clases de Maestría y Doctorado en Literatura y Educación, igualmente, vio la necesidad de generar un interés en sus estudiantes entre las obras literarias y la vida de cada uno de ellos. Para este fin utilizó el nombre, en tanto es un elemento fundamental en la vida de las personas puesto que es aquello que acompaña al niño desde antes de nacer y a la persona después de morir. Es algo que sobrevive en la memoria familiar y que puede quedar en los distintos soportes (registro civil, acta de nacimiento, lápida, bases de datos, estela, grafiti, etc.) que hacen parte del historial del lugar en que cada persona nació y vivió. El nombre es el único rastro que va quedando y, por lo tanto, se podría considerar como una expresión vital. Consecuentemente, una de las actividades para iniciar sus clases consistió en preguntar los nombres de sus estudiantes y pedirles que indagaran por su etimología y semántica, lo cual suscitó interés debido a la conexión entre un asunto que puede ser literario y la vida de cada estudiante. Uno de los antecedentes que indica que el nombre puede ser un asunto literario viene del Antiguo Testamento, donde se indica que cuando a alguien se le cambia el nombre, su destino ya es otro<sup>49</sup> Pero hay otras fuentes en las que el tema de la onomástica es recurrente, como las literaturas griegas y la literatura española, señalada anteriormente.

Así, la onomástica se presenta como un asunto introductorio, en tanto la persona determina que el nombre que le dieron sus padres, o cualquier otra persona, es una consigna que a la manera de un símbolo trae implícita una carga conceptual, es decir, toda una historia, no solo la de sus padres sino la historia cultural que trae consigo, y que esa información puede ser utilizada por un escritor en la construcción de sus personajes, en cualquier género literario, lo cual puede ser un factor determinante en el interés por la lectura literaria.

Teniendo en cuenta que los resultados de estas clases fueron satisfactorios y se comprobó la utilidad del ejercicio, se propone aquí un modelo de producción textual a partir de la onomástica que consiste en promover la investigación de la etimología y la semántica de los nombres propios y, a partir de esta pesquisa, la construcción de textos vinculados a cualquier género literario, los cuales podrán responder a la escritura original, la época, el idioma, la sociedad y las circunstancias en las que surgió ese nombre, así como a la semántica del mismo, esto es, los significados que ha tenido ese nombre a través de la historia. Se busca, por lo tanto, que el personaje del texto tenga relación directa con la información obtenida para, finalmente, hacer unos grafos claros y determinar cuál de los elementos, entre etimología y semántica, fue el más usado para la construcción del relato.



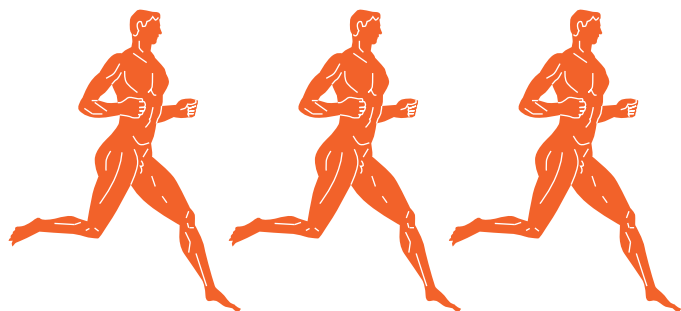
<sup>49</sup>Cfr. El libro del Génesis, capítulo 17, verso 15

## Un ejemplo de producción textual basado en la onomástica

### *Elementos teóricos y conceptuales de la producción literaria*

El ejemplo que se presentará a continuación, escrito por Juan Carlos Atehortúa Sampredo, es el producto final de la asignatura Teoría y Crítica Literaria de la Maestría en Literatura. En este texto narrativo se mostrará la aplicación de los conceptos presentados en el acápite anterior, esto es, la etimología y la semántica del nombre cuya utilización constituye una propuesta onomástica para escribir y analizar hipertextos literarios.

De esta manera, si bien el texto puede ser analizado literariamente desde otros puntos de vista (narratológico, sociocrítico, formal, ecocrítico, etc.), el objetivo específico es mostrar la naturaleza del texto a partir de la onomástica del nombre como una herramienta de la que se puede servir un escritor para construir sus personajes. Así, a partir del estudio de este tipo de estrategia, dispositivo y técnica de escritura, se evidenciará la apertura de nuevas posibilidades para la creación literaria, la comprensión de la obra y el quehacer del escritor.



## El hijo del rabino

Las lágrimas del rabino se desparramaban sobre sus mejillas, así como su pueblo se desparramó por el mundo luego de la destrucción romana de Jerusalén. Ben Yehuda era uno de los tantos judíos que había presenciado la ruina de su ciudad y que fue obligado a exiliarse tras la caída del templo de Salomón. Despojado de su tierra, emprendió el camino al sur de Hispania, hacia una región que miraba al gran mar exterior. Cádiz fue el destino asignado por el rabino Eleazar ben Zakai para que su aprendiz continuara con el estudio de la Torá, la recitación de la Mishná y fungiera como guía de la comunidad judía que se establecería allí. Cádiz había sido elegida por sus características de ciudad mercantil y marina, lo cual permitía el contacto con los demás miembros de la diáspora y proveía facilidades de escape en caso de represalias, además de ser uno de los extremos del Imperio Romano. De esta manera fue como el joven aprendiz, y posterior rabino, Ben Yehuda, arribó a tierras hispánicas, cargado de congojas, desconsuelo y añoranza por su tierra santa.

Antes de establecerse en Cádiz, Ben Yehuda fue enviado a la comunidad de Ibiza, donde un antiguo compañero del rabino Eleazar dirigía la comunidad judía de la isla. Jonathan ben Uzziel era el rabino de Ibiza junto a quien Ben Yehuda logró culminar su formación rabínica, siguiendo la secta farisea de Hilel. Durante el viaje de Ibiza a Cádiz, unos piratas cartagineses capturaron la embarcación en busca de tesoros, asesinando a la mayoría de la tripulación. La miseria de los judíos sorprendió a los cartagineses, pues recordaban a la nación de Israel como un pueblo rico y opulento. Todo elemento metálico fue sustraído de los judíos sin gran resistencia, salvo un curioso objeto de plata que aprisionaba en su puño Ben Yehuda, a la vez que contra su pecho apretaba los rollos de la Torá, regalo del rabino Eleazar.

Este objeto argénteo atrajo la atención de los cartagineses, no solo por su brillo, sino también por su forma. Los piratas no habían visto un artilugio tan particular y trataban de descifrar su uso. A simple vista lucía como una especie de varita, como un huso para retorcer y devanar el hilo formado en la rueca. Sin embargo, era de metal, de plata, no como los de madera que conocían de origen cartaginés y siciliano. Estaba ornado con un repujado en forma de serpientes que atravesaban a lo largo el objeto, entrecruzándose, confundiéndose en una espiral que desembocaba en una muñeca, el inicio de una mano. A partir de la muñeca, una mano se enarbolaba, con sus dedos recogidos, excepto el índice. Este dedo estaba rígido, tieso y petrificado. Era un volcán rodeado de islas cabizbajas que, como tortugas en su caparazón, se reconcentraban sobre sí mismas.

El índice apuntaba hacia adelante, con actitud dictatorial, señalando hacia donde la vista debía ser dirigida. Las estrellas de David que estaban sobre ambas caras del objeto proveían su nacionalidad. Maravillados, desconcertados y ávidos por la brillante vara del judío, los piratas exigieron su entrega entre empujones e improperios. Los cartagineses se exasperaron ante la negativa del judío por entregar el puntero y decidieron llevárselo con todo y rabino. De todos los pasajeros sobrevivientes, solo al rabino tomaron como prisionero los piratas, permitiendo que los demás judíos continuaran su viaje.

En las cámaras bajas de la nave cartaginesa, Ben Yehuda se topó con diversos espectros, lánguidos cascarones que habían sido vaciados de su contenido y solo dejaban una estela desaliñada y mísera de lo que habían sido. Sus rostros estaban marcados por la desesperanza y la convicción de la derrota. Sus cuerpos eran calcas de la desolación. Sus ojos, opacos cristales que no reflejaban nada ni permitían escudriñar el interior. Sentados unos junto a otros, constituían las pinceladas que pintan el cuadro de la tristeza y la miseria humana.

Estos fantasmas eran prisioneros de distintas latitudes, ofrendas que los piratas portaban consigo de regreso a su tierra para sacrificar al dios Baal Hammon. A empujones, los piratas tiraron a Ben Yehuda dentro de una cámara con varios de estos espectros. Inmóvil y frente a este tétrico espacio, el rabino recibió la invitación a sentarse junto a uno de estos fantasmas.

—Adelante, judío. Siéntese. Es mejor que se vaya acostumbrando a su nueva realidad.

La voz provenía de un extraño hombre de estatura mediana, delgado, con tez oliva, unos ojos oscuros y con una singular y atípica larga cabellera.

—¿Quién es usted? ¿A dónde nos llevan? ¿Qué nos harán? —Preguntó el rabino.

—Soy otro como usted. Un desdichado que ama los libros y que ha caído en las garras de la barbarie —dijo, mientras señalaba a los rollos que Ben Yehuda aún estrujaba contra su pecho.

—Esta es mi Torá. Regalo de mi rabino. No es un libro cualquiera —respondió Ben Yehuda.

—En efecto no lo es. Ninguno lo es. Pero no todos pueden entender y apreciar el valor de estas creaciones —dijo el compañero de cautiverio.

—¿Quién es usted? ¿A dónde nos llevan? ¿Qué nos harán? —Preguntó de nuevo el rabino, ahora con más intriga que nervios.

—Soy Ion, de Alejandría, y estamos en manos de piratas de la peor calaña, Cartagineses, la plaga del Mediterráneo. De seguro nos trasportan a su tierra, al noroeste africano donde nos venderán como esclavos, en el mejor de los casos, o donde nos entregarán al fuego de su dios caníbal. En todo caso, judío, es mejor que empieces a orar porque no nos debe quedar mucho tiempo. Aprovecha que aún conservas tu libro, porque los míos fueron destruidos. —respondió el otro preso, quien dirigió su mirada al suelo con aflicción, como signo de resignación y guardó silencio.



La desesperanza inundó el corazón del rabino que no solo había perdido el templo de piedra de Salomón, sino que ahora perdería el templo de carne que Dios le había otorgado. Mientras lloraba compungido por su suerte, Ben Yehuda sintió en su puño que algo lo lastimaba. Al abrir la mano encontró el puntero de plata que lo había metido en este aprieto. Quiso arrojarlo al mar como venganza, pero al mirarlo fijamente recordó que su función era señalar la palabra sagrada, la palabra de Dios, la verdad divina dadora de vida. Inmediatamente, Ben Yehuda se postró sobre sus rodillas, desplegó el rollo y recitó la Torá.

Los demás prisioneros se complacían con la bella recitación del rabino, sintiendo una especie de éxtasis al escuchar la melodía de la lectura. Súbitamente, un fuerte sacudón interrumpió la recitación. Luego, una gritería y algarabía se expandió en la parte superior de la embarcación. Gotas rojas caían por entre las rendijas, golpeando a los prisioneros de las cámaras bajas, sobre la quilla. Eran romanos con sus gladios, llevando a cabo una misión de patrullaje en las aguas del Mediterráneo Occidental.

Los piratas que no fueron ajusticiados por los romanos fueron hechos prisioneros. Tiempo después, los rehenes que estaban en la nao pirata fueron liberados y dejados en la provincia de Bética. Ben Yehuda, con Torá en mano, no dejaba de alabar la clemencia de Dios que lo había salvado de una muerte deshonrosa y ofrendada a un falso dios. Durante nueve días recorrió Ben Yehuda la provincia hasta llegar a Cádiz. Allí, los judíos que sobrevivieron a los piratas cartagineses se habían establecido, pero carecían de organización. La llegada del rabino trajo regocijo a la joven comunidad. Ben Yehuda se encargó de establecer los ritos y prácticas de sus padres en suelo hispánico, rememorando todo lo aprendido por sus maestros en Jerusalén e Ibiza.

Con el tiempo, la comunidad judía de Cádiz fue creciendo y el referente de esta era el rabino Ben Yehuda. El rabino estaba casado y esperaba a su quinto hijo. Ya era padre, tenía cuatro hijas, pero anhelaba la llegada de un varón que continuara su nombre y su tarea como guía del pueblo judío exiliado en Cádiz. Por esta razón, durante los ocho meses de embarazo de su esposa, Ben Yehuda iba a la pequeña sinagoga que habían construido, con su puntero de plata en la mano, para postrarse sobre sus rodillas y recitar la Torá que lo había salvado de los piratas, esperando que Dios fuese clemente como lo fue en el mar, y lo bendijera con un hijo.

En la segunda semana del octavo mes, la esposa de Ben Yehuda entró en trabajo de parto. El rabino se quedó fuera de la habitación donde las parteras asistían a la madre, orando y leyendo la Torá, esperando la benevolencia de Dios. Un llanto agudo y constante interrumpió sus plegarias. La criatura había nacido. Ben Yehuda temblaba y deambulaba frente a la puerta. Los nervios por saber el sexo de la criatura le impedían ingresar a la habitación para saludar al nuevo integrante de la familia. Estaba dubitativo, no sabía qué hacer, entrar ya o en unos minutos, esa era el interrogante que detenía su mano ante la manija de la puerta. Tocaba la fría manija, tosca, inerte; tomaba un suspiro y volvía a retomar el ímpetu para abrir la gigantona puerta. Tocía, sudaba, miraba todo a su alrededor, tocaba su cabeza, tocaba su cara, tocaba su barba.

Con sus manos empuñadas, la respiración agitada como el mar bajo fuerte viento, el rabino temía ingresar a la habitación. Por su larga barba, como la prisa de un incendio inusitado en verano, corría el sudor de sus sienes. Miró al suelo y vio allí tendida y desplegada su Torá, aquella que le diese su maestro Eleazar ben Zakai, la misma que le acompañó en el terror pirata.

Se inclinó, tomó el puntero de plata y leyó el texto del *Bereshit*, en la parte donde Dios promete a Abraham que su mujer dará a luz a un varón. Lleno de valor en la palabra, Ben Yehuda ingresó a la habitación. Había un vaho en todo el cuarto. Su mujer lucía extenuada, sudorosa y casi a punto de desfallecer. La criatura estaba en el regazo de la partera que la recibió, llorando con gran ahínco. Ben Yehuda la tomó en sus brazos, dirigió una mirada a su esposa quien le correspondió con una sonrisa, y notó que tenía un varón. Las lágrimas del rabino se desparramaron sobre sus mejillas, así como su pueblo se desparramó por el mundo luego de la destrucción de Jerusalén.

Ben Yehuda decidió rememorar, en el nombre de su hijo, la clemencia y benevolencia de Dios. Por esta razón nombró al pequeño Yohanan, Yohanan ben Yehuda, nombre que en hebreo significa “Dios es misericordioso”. El pequeño Yohanan fue uno de los primeros alumnos de la yeshiva de su padre, pero esto no significó que creciese aislado en la comunidad judía de Cádiz. Al ser el único hijo del primer rabino, no era extraño a los celtibéricos ni a los romanos de la ciudad. Los romanos le llamaban Joannes, mientras que los celtoibéricos, debido al desconocimiento de la pronunciación hebrea y a la mezcla con el nombre romano, terminaron llamándolo Juan. A pesar de estos cambios en su nombre, Yohanan siguió representando para el rabino Ben Yehuda la benevolencia de Dios, la gracia que le había sido concebida por el Señor, la recompensa a su fidelidad.

### ***Análisis del texto***

*El hijo del Rabino* es un texto cuya propuesta narrativa pretende enfocar el estudio de la onomástica como herramienta para la producción de textos literarios. Para esto, el estudiante Juan Carlos Atehortúa Sampedro se vale de la etimología y la semántica como recursos para construir el entramado del relato a partir del nombre Juan.

Como se mencionó al evocar a Varrón, el saber etimológico permite conocer el origen. En ese sentido, la primera oración del texto, “*Las lágrimas del rabino se desparramaban sobre sus mejillas, así como su pueblo se desparramó por el mundo luego de la destrucción romana de Jerusalén*”, ofrece un ejemplo del uso de la etimología (el origen). Por una parte, esta sitúa un espacio que permite ubicar el relato en una geografía, no solo a través de la referencia al oficio rabínico, sino al señalar el lugar de procedencia del personaje: la ciudad santa del pueblo de Israel, Jerusalén; y, por otra parte, provee la temporalidad en la que se enmarca la narración al mencionar que el rabino había huido de la destrucción de Jerusalén efectuada parte de los romanos.

Hay otras referencias etimológicas dentro de la narración que permiten visualizar las relaciones entre Ben Yehuda y el resto de los personajes y establecer nexos entre ellos, lo cual termina por explicar la elección del nombre de su hijo, Juan. Cada nombre utilizado es un referente dentro del contexto que enmarca al hijo del rabino, es aquello que lo ubica dentro de la estructura social a la que pertenece y lo que le da sentido a esta referencia durante toda la narración. Algunas de estas son: Ben Yehuda<sup>50</sup> Eleazar ben Zakai<sup>51</sup> Jonathan ben Uzziel<sup>52</sup> Hilel: el Anciano<sup>53</sup> y Baal Hammon<sup>54</sup>

---

50 Este es el apellido de Eliezer ben Yehuda, lexicógrafo y responsable del renacimiento de la lengua hebrea en la edad moderna.

51 Es una mezcla entre el nombre Eleazar ben Arach, rabino sabio del siglo I y el apellido Yochanan ben Zakai, maestro de Eleazar ben Arach, sabio judío que contribuyó a la creación de la Mishná; uno de los rabinos que escapó de la destrucción romana.

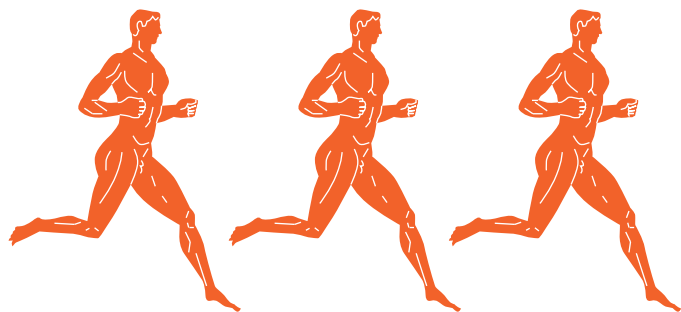
52 Fue uno de los sabios del Tanaim (en hebreo: תנאים, es la denominación de los sabios rabínicos cuyas opiniones son recordadas en la Mishná, aproximadamente en los años 1-220 d.e.c.) al que pertenecen Eleazar ben Arach y Yochanan ben Zakai, autor de un libro de la cábala y discípulo de Hilel el Anciano.

53 Fue un eminente rabino que vivió entre 110 a.e.c. y 10 d.e.c., quien sistematizó la interpretación de la Torá.

54 Los cartagineses adoraban a este dios y le hacían sacrificios humanos.

No obstante, la etimología como componente onomástico es más que una cuestión de espacialidad y temporalidad. Como se propuso en el acápite anterior, también se entiende por etimología la motivación, las razones y las circunstancias que determinan la aparición de una palabra o un nombre. Siguiendo con el análisis del texto *El hijo del rabino*, se encuentra en él una serie de razones que suscitan la adopción del nombre Juan.

En primer lugar, el rabino sobrevive a una sucesión de eventos desafortunados que se presentan como la marca de alguien que ha perdido el favor de Dios: su ciudad es destruida, su pueblo se dispersa, es víctima de piratas y no logra tener un hijo varón. No obstante, el rabino logra superar estos infortunios mediante su fidelidad a la divinidad. Así, la gracia divina, a pesar de ponerlo a prueba en todo momento, no lo abandona: Jerusalén cae, pero Ibiza y Cádiz se convierten en nuevos hogares; los judíos se dispersan, pero esta diáspora se caracteriza por su fuerte conexión, identidad y cooperación; los piratas lo secuestran, pero las tropas romanas lo liberan; tuvo cuatro hijas, pero al final recibió el anhelado varón.



Los altibajos experimentados por el rabino, cuya resolución es positiva, son entonces la causa del nombre elegido para el hijo. En el nombre Yohanan<sup>55</sup> el rabino busca materializar y plasmar la misericordia, la benevolencia y la clemencia que ha recibido de Dios, siendo esta una decisión que está lejos de ser aleatoria o intrascendente. Por medio de la utilización de la etimología se logra crear el armazón de una ficción narrativa que se puede llenar de sentidos y representar de manera literaria.

Los significados y sentidos con los que se dotan las palabras, los nombres, son objeto de la semántica. El nombre trabajado en esta propuesta literaria, Juan, está cargado de varios sentidos. Uno de ellos, o sea el significado del nombre hebreo Yohanan que se presenta en el texto, corresponde a “*Dios es misericordioso*”. La misericordia de Dios no desampara al rabino en su periplo de Jerusalén a Cádiz y constituye la idea a partir de la cual se desarrolla todo el relato. De este modo, el nombre asignado es el resultado de una construcción que el rabino realiza de su existencia, desde el colapso de su mundo hasta la conformación de su familia.

El nombre de Yohanan cumple, además, con dos de las características de la semántica: en primer lugar, no solo exterioriza a los otros personajes la realidad de Ben Yehuda y la experiencia de la travesía que debió emprender para llegar a su nueva comunidad sino que, a través de dicho nombre, también se manifiesta la compasión de Dios por el sufrimiento de su pueblo, quien, en la figura del rabino, les ayuda.

---

<sup>55</sup>Yohanan ben Yehuda, donde ben significa ‘hijo de’: hijo de Yehuda; llamado Joannes por los romanos y Juan por los celtoibéricos, debido a que los nombres suelen ajustarse a los idiomas, así, cambia su pronunciación mas no su origen. Viene del hebreo יְהוָנָן (Yohanan).

Yohanan representa, igualmente, las convenciones a las que una comunidad llega con relación a la realidad indicada. Dentro de la comunidad judaica de Cádiz, este nombre da testimonio de lo que los judíos pudieron sentir al verse privados de su tierra, su templo y sus tradiciones. De igual manera, al estar vinculados a un nuevo territorio, sin ser víctimas del ataque romano, los miembros del grupo hebraico logran experimentar la misericordia de un dios que los abandonó a las manos del enemigo y que luego les permitió rehacer sus vidas en tierra extranjera. Por esta razón, el nombre de Yohanan y su derivado Juan transmiten el acuerdo sobre la experimentación de la compasión divina o sagrada.

En cuanto a las variaciones de la construcción nominal, se encuentran en el texto varias de ellas, las cuales son de carácter sinonímico y orbitan alrededor de la idea de la misericordia divina. Para comprenderlas, es necesario considerar los diferentes episodios de la narración. El primer sentido hallado es el de la clemencia: una especie de misericordia que se define por la moderación al impartir justicia. Esta se constata en los altibajos que experimenta el rabino a lo largo de la historia. Dios permite que las calamidades arriben, pero también extiende su mano ante el llamado de su servidor.

La benevolencia es el otro sentido asociado a la misericordia presente en el nombre de Yohanan. En el texto, Dios manifiesta su afecto e indulgencia hacia el rabino al salvarlo de todos los peligros, muestra de ello son la supervivencia a la destrucción de la ciudad, la salvación de los secuestradores piratas y la bendición del hijo varón, todos finales felices que caracterizan la vida de Ben Yehuda. Esta benevolencia es otra dimensión de la misericordia que el rabino recuerda en el nombre de su hijo que termina por significar no solo compasión y auxilio, sino también afecto, indulgencia y moderación en la justicia.

De lo anterior se concluye que el modelo de producción textual basado en la onomástica, además de viable, reporta varios beneficios: el primero de estos es proveer un escenario, en términos de espacialidad y temporalidad, para el desarrollo de la narración. Esto permite al escritor ubicar sus ideas en un contexto de verosimilitud histórica y geográfica, así como determinar y establecer los móviles que incitan, condicionan y llevan a cabo la acción dentro de la narración. La onomástica, entonces, hace que el escritor pueda transmitir claramente no solo sus ideas y conceptos, sino también las variaciones del texto narrativo en un esquema lógico donde los acontecimientos se entrelazan para presentar construcciones humanas. La posibilidad de realizar tal presentación parte de los insumos informativos, conexiones y contextos que ofrece el modelo onomástico.



## Conclusiones

La onomástica es una herramienta literaria que ha sido utilizada por algunos escritores con el objetivo de determinar el destino de los personajes en sus obras. Dicho instrumento se ha visto reflejado desde la *Odisea* de Homero. En atención a esto, la propuesta de un modelo de producción literaria basado en la onomástica intenta rescatar este recurso y visibilizarlo a través de una serie de hallazgos, definiciones y ejemplos, con el fin de demostrar el gran campo de aplicabilidad con que cuenta. Se habla de visibilidad porque, al realizar una búsqueda en distintas bases de datos sobre estudios onomásticos, se encuentra que hay escasez y vaguedad en la información hallada. Muestra de ello es la ausencia de definiciones rigurosas no solo de la onomástica, sino de los elementos que, bajo la propuesta de este capítulo, la componen, esto es, la etimología y la semántica.

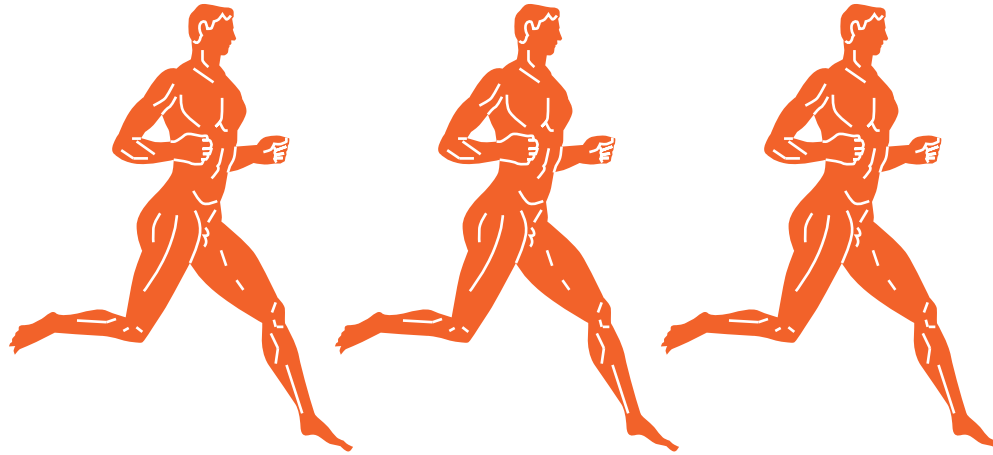
De igual manera, se encuentra que estos tres conceptos raramente se articulan y que en ninguno de los estudios hallados se propone dicha sinergia para la producción y análisis de textos. Por otra parte, si bien la literatura está presente en algunos de los artículos analizados (artículos que sugieren que el nombre del personaje determina la personalidad y el actuar), su presencia no es sobresaliente y se evidencia que, en general, no es empleada como campo del saber o de aplicación para el estudio de la onomástica.

De acuerdo con esta propuesta metodológica, diseñada para el análisis y la escritura de textos literarios, así como con el ejemplo obtenido de la aplicación de esta, se puede dar cuenta de la viabilidad del modelo y del amplio campo con que cuenta el estudio del nombre, en tanto permite construir el entramado de cualquier tipo de narración. Esto, aunado a la lista de temas adicionales que fueron mencionados en el acápite titulado hallazgos, puede ser objeto de posteriores análisis,

estudios y/o producciones artísticas, ya que en cuanto a los componentes de la onomástica, se tiene que, por una parte, el recurso etimológico provee escenarios espaciales y temporales a los relatos (o a los poemas, dramas, ensayos, novelas, fábulas, etc.), así como los motivos para la presentación y desarrollo de la acción.

Por otro lado, el saber semántico posibilita presentar, desarrollar y articular ideas y conceptos bajo diferentes variaciones que se pueden configurar en cualquier tipo de narración o género literario, lo cual amplía los tipos de disciplinas, o los campos del saber bajo los cuales se pueden enmarcar los estudios onomásticos como fuente para el análisis y la producción de textos literarios.





## Referencias

Anscombre, Jean-Claude. (1994). La sémantique au XXe siècle : de la théorie de la référence à la théorie des stéréotypés. En J.F. Corcuera, M. Dijan y A. Gaspar (eds.): *La lingüística francesa, situación y perspectivas a finales del siglo XX* (pp. 9-27). Zaragoza: Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Zaragoza.

Ballesteros, Luis. (2015). Los príncipes del Ponto. La política onomástica de Mitrídates Eupátor como factor de propaganda dinástica. *Revue des Études Anciennes*, 117(2), 425-445.

Castillo, Larissa. (2009). La onomástica y la toponimia como señales en el proceso de conformación de identidad de “Agua Fría”, en la novela Temblor de Rosa Montero. *Filología y Lingüística*, 35(1), 11-30.

Chang, Giselle. (2014). El rol del lenguaje en la oferta turística: Gastronomía y onomástica de restaurantes en Playa Jacó (Pacífico Central de Costa Rica). *Káñina, Revista de Artes y Letras*, XXXVIII, 73-87.

Cornago, Ignacio. (2016). Los alfareros de terra sigillata hispánica con nombre indígena. *Paleohispánica*, 16, 95-113.

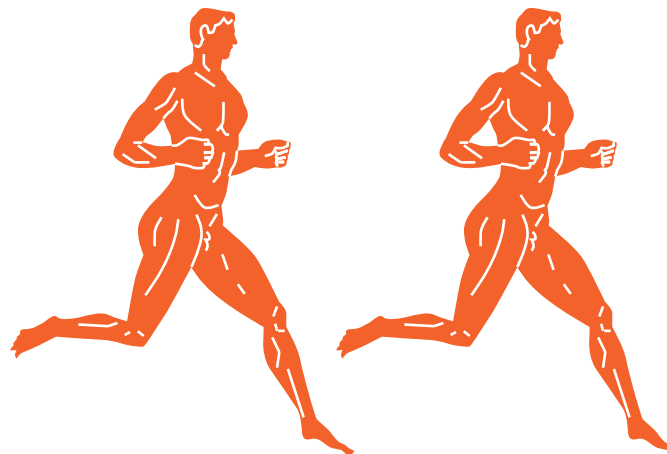
Díez de Revenga, Pilar. Puche, Miguel. (2002). Onomástica castellana y onomástica catalana en tierras fronterizas durante la edad media. *Estudios de Lingüística*, 16, 5-39.

Eco, Umberto. (2018). Cinco sentidos de semántica. *Acta poética* 39 (2), 13-33.

Flórez, Jorge. (2005). La etimología de verdad y la verdad de la etimología. El retorno de Heidegger a los orígenes del lenguaje filosófico en Grecia. *Revista Foro de educación* 3(5), 110-119.

Gallego, Hernán. (2017). Romanización augustea y onomástica personal en la Meseta norte. El nomen Iulius. *Gerión*, 35, 583-597.





García, Jairo. (2015). La etimología y la motivación de las palabras, y su proyección cultural. *Linred: Lingüística en la red* (3), 1-22.

Gómez, Jorge. (2016). Aproximaciones a la onomástica indígena del Austro lojano. *Antropología Cuadernos de Investigación*, 16, 115-129.

Herbelot, Aurélie. (2015). The semantics of poetry: a distributional reading. *Digital Scholarship in the Humanities* 30 (4), 516–531.

Hidalgo, José. (2013). La onomástica histórica en La camisa de Margarita. *Romance Notes*, 53 (1), 47-52.

Homero. (Trad. 1993). *Odisea*. Trad. Pabón, J. Madrid: Gredos.

Homer. (Trans. 1945). *The Odyssey*. With an English translation by A. T. Muttay. London: Harvard University Press.

Iannotti, Maria. (2017). *La información etimológica en los diccionarios generales de lengua del español y del italiano*. (Tesis de doctorado). Recuperada de: <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Filologia-Miannotti>

Jones, Sonia. (2001). Esas Marías de la literatura costarricense (De la virgen María a María Amoretti). *Káñina, Revista de Artes y Letras*, 30 (2), 123-128.

Machado, Antonio. (2016). Onomástica Laparoceriana. *Revista de la Academia Canaria de Ciencias*, XXVIII, 251-276.

Mesa, Daniel. (2015). Salir del nombre. Identidad y reconocimiento de Julio Cortázar. *Bulletin of Hispanic Studies*, 92 (4), 453-470.

Morant, Ricardo. (2013). Denominación, alternancia onomástica y redenominación de animales domésticos. *Rilce*, 32 (1), 201-224.



Royo, María del Mar. (2010). Onomástica y sociedad en la epigrafía latina antigua de la Comunidad Autónoma de Madrid. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 23, 369-394.

Quesada, María. (2010). Onomástica Juanviñense. *Káñina, Revista de Artes y Letras*, 24 (1), 129-145.

Revenga Torres, P. D., & Puche Lorenzo, M. Á. (2002). Onomástica castellana y onomástica catalana en tierras fronterizas durante la edad media. *Estudios de Lingüística* (16), 3-39.

Rodríguez, María Luisa. (2016). Onomástica Muzocolima en Cundinamarca y Boyacá. *Lingüística y Literatura*, 69, 193-215.

Riemer, Nick. (2010). *Introducing semantics*. New York: Cambridge University Press.

Rubio, Luis. (2017). Objeto y materia de la lingüística. A propósito de la toponimia y sus métodos. *Lexis*, XLI (2), 427-454.

Santa, E. (Noviembre-Diciembre de 1982). Un judío llamado Barba Jacob (G. Arciniegas, Ed.) *Correo de los ANDES* (18), 24-32.

Vallejo, Fernando. (1983, 2011), *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*. México: Fondo de Cultura Económica.

Vila-Belda, Reyes. (2003). Onomástica y humor en La gatomaquia de Lope de Vega. *Hispanic Research Journal*, 4(3), 207-221.

Zabalza, Ana. (2008). Nombres viejos y nombres nuevos. Sobre la onomástica moderna. *Memoria y Civilización*, II, 105-134.

## **SOBRE LOS AUTORES**

### **ALEXIS ARBEY RAMÍREZ LÓPEZ**

Licenciado en Humanidades y Lengua castellana de la Universidad de Antioquia. Magíster en Literatura de la Universidad Pontificia Bolivariana. Docente de Habilidades Comunicativas y Géneros Literarios en la facultad de artes del Instituto Tecnológico Metropolitano. Corrector de estilo en la Universidad CES. Dedicado a la enseñanza del arte, la filosofía y la cultura en diversas instituciones del departamento de Antioquia desde el año 2012 y amante y fiel creyente de que la literatura puede cambiar el mundo. [dilomx@gmail.com](mailto:dilomx@gmail.com)

### **JUAN CAMILO ORTIZ MURILLO**

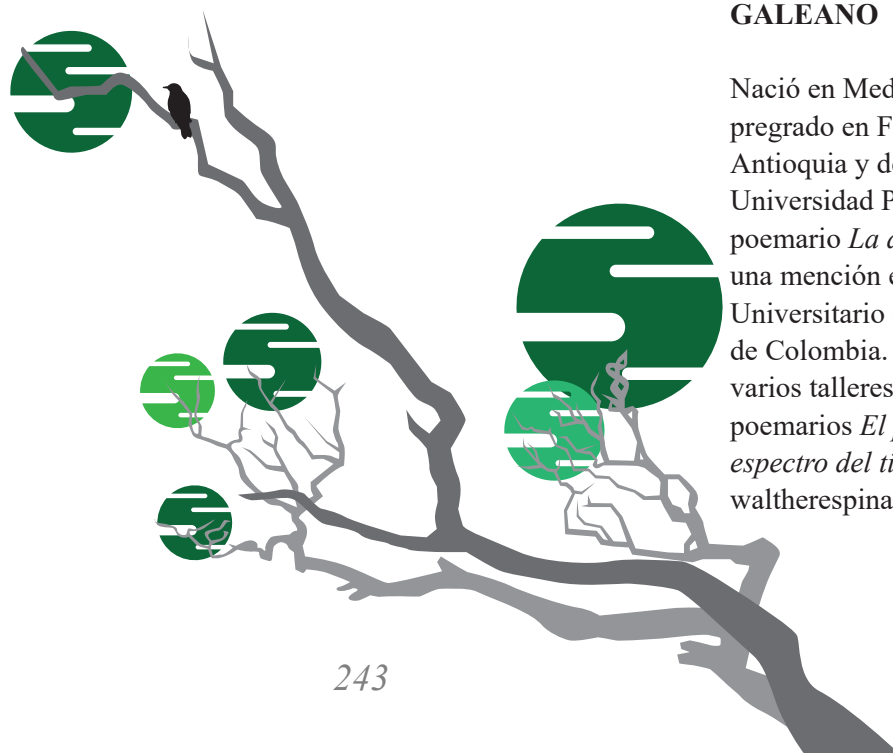
Comunicador Periodista de la Corporación Universitaria Lasallista. Creativo publicitario de Brother Argentina y Magíster en Literatura de la Universidad Pontificia Bolivariana. Docente universitario y redactor publicitario: ha trabajado más de 10 años en la creación de estrategias, conceptos creativos, narrativas y guiones comerciales para algunas de las marcas más grandes del país. Es creador del blog *AccidenteLiterario*. [comunicadorperiodista@gmail.com](mailto:comunicadorperiodista@gmail.com)

### **MARÍA LOPERA RENDÓN**

Profesora titular de la Facultad de Educación de la Universidad Pontificia Bolivariana. Directora de la Maestría en Literatura y el grupo de investigación Lengua y Cultura. Técnica en Teatro de la Escuela Popular de Arte (EPA). Licenciada en Educación Artística, Especialista en Literatura y Magíster en Educación de la Universidad Pontificia Bolivariana. Es realizadora del Programa Radial Akoustikoi Literario para Radio Bolivariana. Compositora y cantante. Entre sus más recientes publicaciones se encuentran los libros *Calle Escombros* (2018) y *Heteronimias* (2019). [maria.lopera@upb.edu.co](mailto:maria.lopera@upb.edu.co)

### **WALTHER OSWALDO ESPINAL GALEANO**

Nació en Medellín en 1980. Realizó estudios de pregrado en Filosofía en la Universidad de Antioquia y de Maestría en Literatura en la Universidad Pontificia Bolivariana. Con el poemario *La danza de Narciso* (2009) obtuvo una mención en el XX Concurso Nacional Universitario de Poesía Universidad Externado de Colombia. En su ciudad tuvo contacto con varios talleres literarios. Ha publicado los poemarios *El pirata y otros poemas* y *El espectro del tigre*. [waltherespinal@yahoo.com](mailto:waltherespinal@yahoo.com)



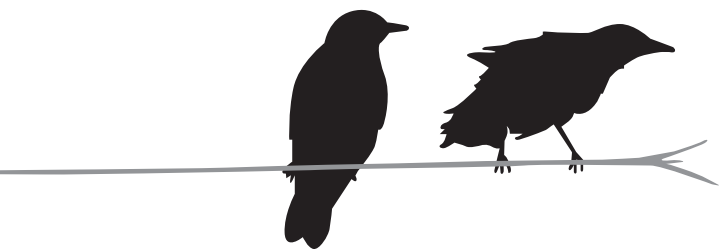
**TATIANA ANDREA ALZATE GÓMEZ**


Filósofa del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia (2017). Título de la monografía de pregrado: *Del mal radical al discurso sobre la redención en la filosofía moral de Inmanuel Kant*. Magíster en Literatura de la Universidad Pontificia Bolivariana. Cuenta con experiencia docente e investigativa en el Instituto de Filosofía Universidad de Antioquia, en los grupos de investigación de Estudios Kantianos e Investigaciones Filosóficas y Sociales sobre el Cuerpo (IFSC) del mismo instituto.

alzate.vasco@gmail.com

**ÓSCAR HINCAPIÉ GRISALES**

Doctor en Literatura y Magister en Hermenéutica Bíblica por la Universidad de Antioquia. Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana (Medellín). Profesor de las Maestrías en Literatura y en Educación y del Doctorado en Educación de la Universidad Pontificia Bolivariana. Profesor de idioma griego y Literatura griega en el pregrado de Filología hispánica de la Universidad de Antioquia. Profesor de la Maestría en Literatura de la Universidad de Antioquia. Miembro del Grupo de Investigación Lengua y Cultura de la Escuela de Educación y Pedagogía de la Universidad Pontificia Bolivariana. Ha publicado recientemente: Cuentos pintados para niños y cuentos morales para niños formales:





¿intención educativa o intención editorial? (2019), *Las formas de la anomia en la novela La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo (2018), *Teatro crítico americano* (2017). Estudio bio-bibliográfico. *La vida y la obra de Pablo Félix Cabrera* (2017), y *Ex-amen o ex-abrupto* (2015).

oscar.hincapie@upb.edu.co

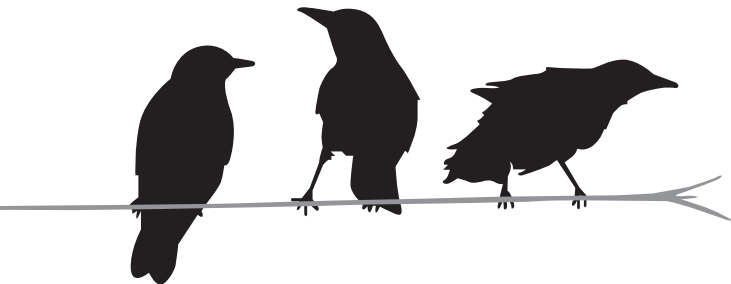
### LAURA PENÉLOPE SÁNCHEZ NOREÑA

Especialista en Literatura: Producción de textos e hipertextos de la Universidad Pontificia Bolivariana. Especialista en Derecho procesal civil de la Universidad Externado de Colombia. Abogada de la Universidad Pontificia Bolivariana. Labora como abogada contratista en el Concejo de Medellín. Actualmente adelanta estudios de la Maestría en Literatura en la Universidad Pontificia Bolivariana.  
penelopesanchezn@gmail.com

### JUAN CARLOS ATEHORTÚA SAMPEDRO

Especialista en Literatura: Producción de textos e hipertextos de la Universidad Pontificia Bolivariana. Licenciado en Lenguas extranjeras de la Universidad de Antioquia. Actualmente adelanta estudios de la Maestría en Literatura en la Universidad Pontificia Bolivariana. Docente de las áreas de Inglés en la Universidad de Antioquia, Francés en la Alianza francesa Medellín y Español como lengua extranjera en el Instituto i-Learn.

juanaths@gmail.com







# COROLARIO DE LA EXPANSIÓN HIPERTEXTUAL

Este libro es resultado del proyecto Hipertextualidad expandida del grupo de investigación Lengua y Cultura. Compila una serie de ensayos escritos por estudiantes de la Maestría en Literatura que hicieron parte de los proyectos de investigación del grupo. Cada capítulo asume alguna (o varias) estrategia(s) de la hipertextualidad literaria para integrarla(s) a la exposición de resultados específicos de la respectiva investigación: las notas al pie, las gráficas, las fotografías, los textos de creación, la disposición espacial de las ilustraciones en la obra contribuyen a la amplificación de posibilidades de lectura y de sentido. Juegos que por lo regular han estado presentes en los textos literarios, se ponen en escena aquí, de modo sutil, para expandir el uso y el concepto de hipertexto en el análisis literario (valga decir que no es una propuesta hipermedial). En la lógica del libro en sentido clásico, irrumpimos, desde lo estético, para motivar a los autores a escribir sus análisis literarios en diálogo con registros, paratextos y recursos propios de la Literatura.





**COROLARIO  
DE LA EXPANSIÓN  
HIPERTEXTUAL**

