



EL ESPACIO EN *EL DÍA DEL ODIO*

DE J. A. OSORIO LIZARAZO

Mauricio Vélez Upegui*

Universidad Eafit

Et via vix tandem voci laxata dolore est

Virgilio

Exordio

Representación verbal de realidades simuladas cuya matriz de base es la realidad no verbal, el relato literario —o lo que llamamos también el texto narrativo— puede ser definido, al hilo de un fundamento semiótico,¹ como una encrucijada de códigos signados por relaciones de dependencia recíproca. Tanta fortuna ha acarreado este *terminus a quo* que muchos estudiosos se han dado a la tarea de intentar consolidar los rudimentos conceptuales de ciertos códigos, normalmente estimados ancilares respecto de la teoría general del relato. Angelo Marchese, por ejemplo, ha demorado sus reflexiones en torno de la importancia que, para efectos de intelegibilidad de la narración, comporta lo que ha denominado código *topológico*. Código tanto o más importante que el mismo código *proairético* —o de las acciones—, que ha sido precisamente el código en que otros más se han detenido.²

Así conceptualizado, pretendemos, en los párrafos que siguen, exponer, de un lado, los elementos teóricos que el autor mencionado acuña a propósito del código topológico y, de otro, operacionalizarlos en la novela *El día del odio*, del escritor bogotano J. A. Osorio Lizarazo. Operacionalización que, en última instancia, está

* Magister en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia. Este artículo pertenece a su trabajo de investigación *Novelas y no-velaciones. (Ensayos sobre algunos textos narrativos colombianos)*, con el que optó el título.

1. A pesar de que, hoy por hoy, la disciplina semiótica del relato, más recientemente conocida con el nombre de narratología, distingue dos orientaciones básicas, — la narratología de la expresión, capitaneada, por así decirlo, por los trabajos de Genette, y la narratología del contenido, capitaneada, por así decirlo, por los trabajos de Greimas—, es común a ambas reconocer el carácter codificado de esa macroproposición denominada relato.

2. No huelga advertir que tanto los trabajos de V. Propp relativos a la morfología del cuento, como los de los estructuralistas franceses relativos a la intriga del relato, han enfatizado el componente sintagmático de la narración. Al respecto, Cfr. Gothot-Merche, Claudine. "El análisis estructural de la narración" en: *La narratología hoy*. Selección y presentación de Renato Prada Oropeza. La Habana: Arte y Literatura, 1989, p. 90 ss.

animada por el deseo de probar que, dicho sentenciosamente, el espacio habla o, mejor, que el espacio, como eje sobre el cual giran las distintas acciones del relato, es, como el tiempo, un elemento portador de profunda significación. Así mismo, queremos llevar a cabo, como elemento complementario del código topológico, el análisis de la *situación cronotópica* de la novela: situación que, así lo estimamos, se presenta durante el desenlace, cuando el narrador no marcado –u omnisciente–relata los desórdenes ciudadanos desencadenados por la noticia de la muerte del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán y que dan origen a lo que en la historia de Colombia se conoce como *período de la violencia*.³

El espacio como categoría semiótica

En consecuencia, ¿cómo podríamos caracterizar dicho código? ¿Cómo ensayar una tentativa de abordaje? Pues bien, a juicio de Marchese,⁴ si, mediante la acción discursiva del narrador, se postula el relato como una transformación lógica que se sitúa entre dos estados narrativos permanentes o, dicho con otras palabras, si, architextualmente hablando, todo relato, conforme al hacer del narrador, está compuesto de tres situaciones de base –una inicial de equilibrio, otra medial de desequilibrio y una final de restablecimiento o no restablecimiento del equilibrio inicial–, entonces es posible particularizar, en el seno de él, dos espacios básicos: un espacio (a), *tópico*, y un espacio (b), *heterotópico*.

El espacio tópico es el espacio englobante del relato. Se ubica a caballo de lo real veraz y de lo verosímil literario. Normalmente funciona como telón de fondo referencial respecto del cual se convalidan los demás significantes espaciales del relato. En tanto telón de fondo acarrea, extratextualmente considerado, una estructura axiológica regida por significados convencionales. Así, si su configuración entitativa hace preponderar lo *exterior*, induce una lectura donde

3 Desalienta –por lo dispar– la abundante bibliografía que sobre el tópico de la violencia –y de la narrativa de la violencia– se ha producido en Colombia. No obstante –y a riesgo de parecer reduccionistas–, uno de los artículos que, a nuestro juicio, mejor se ocupa de tratar el fenómeno es el de Augusto Escobar Mesa, titulado “Reflexiones acerca de la literatura sobre la violencia”. En efecto, dicho autor, fundamentado en fuentes literarias y no literarias, realiza un distingo esencial: una cosa es la literatura de la violencia y otra es la literatura sobre la violencia. El cambio de preposición resulta revelador y aclara, con argumentos persuasivos y convincentes, muchos malentendidos que hasta ahora se venían cometiendo. Entre muchas otras razones que el autor despliega, la principal es ésta: a las novelas que forman parte del primer grupo les interesa el qué, no el cómo; a las segundas, al revés. Somos de los que creemos que la novela *El día del odio* participa lo mismo de un grupo que del otro. Más específicamente: estimamos que la novela de Osorio Lizarazo se encuentra a caballo entre las novelas del primer grupo y las novelas del segundo. Por supuesto, una afirmación como ésta amerita una argumentación probatoria. No es éste el lugar para hacerlo. Sólo confiamos en que el análisis que vamos a emprender sea el principio de dicha argumentación. Cfr. Escobar Mesa, Augusto. “Reflexiones acerca de la literatura sobre la violencia” en: *Lingüística y Literatura*. Medellín, Universidad de Antioquia, No. 17 enero-junio, 1990, p. 92-125.

4 Marchese, Angelo. “Las estructuras espaciales del relato” en: Prada o, Renato, *La narratología hoy*, Op. cit., p. 311-345.

sobresalen valores semánticos tales como *inseguridad, sociabilidad, publicidad*, etc.; si, por el contrario, hace preponderar lo *interior*, induce valores tales como *seguridad, individualidad, intimidad*, etc. Induce, pues, en cada caso, valores establecidos, no universales pero sí generalizados en la mayor parte de las culturas. En una palabra, es un espacio-límite a mitad de camino entre la intención literaria del autor real y la ejecución literaria del sujeto ficticio.⁵

El espacio heterotópico es el espacio englobado del relato. Cubre la totalidad del hacer discursivo del narrador y de las acciones significativas de la intriga. Representa, en una palabra, la jurisdicción topológica de la narración, *los mojones* respecto de los cuales se ubican las situaciones inicial y final del relato. Su recreación por parte del narrador es de dos clases: *explícita*, si se lo designa lexemáticamente y se lo caracteriza descriptivamente. Esta caracterización descriptiva sigue una ley textual que puede ser expuesta como sigue: dado un significante espacial determinado, el narrador propone un tema introductorio (ti), un núcleo formado por una nomenclatura o por una enumeración (n), y unos predicados (pr) conformados por precisiones complementarias que se apuntalan en la categoría gramatical del adjetivo.⁶ Es *implícita*, si se lo sugiere por presuposición enciclopédica y se lo caracteriza por medio de alusiones marginales. En cualquiera de los dos casos, el espacio heterotópico cumple todas o algunas de las siguientes funciones: *decorativa*, si su papel es meramente ornamental; *dilatatoria*, si retarda alguno de los elementos de la diégesis; *demarcativa*, si señala y mide "el ritmo de la historia, abriendo o cerrando, por ejemplo, una secuencia o un episodio"; e *indicial*, si connota sutilmente la psicología de alguno de los personajes.

5 En atención a la significación de los prefijos de corte helénico con los cuales se troquelan las designaciones de estas clases abstractas de espacio, proponemos realizar una sutil modificación a la terminología elaborada por Marchese. A lo que él denomina espacio tópico nosotros proponemos llamarlo heterotópico y viceversa. Las razones que nos animan en este atrevimiento son dos: a) Asumimos el radical hetero en dos sentidos: primero, como manifestación de lo múltiple, no de lo unitario idéntico a sí mismo (eso explicaría porque, en seguida, hablaremos de él como el lugar de aparición de otras manifestaciones espaciales. Él es, pues, el lugar de aparición de un principio de recursividad: englobado, respecto del espacio tópico, y englobante, respecto de los espacios paratópico y utópico); y segundo, como manifestación de lo transformado dinámico, no de lo estático abstracto (eso explicaría que, respecto del espacio tópico – por lo demás lugar de asiento de virtualidades miméticas –, el heterotópico representa una realización concreta); y b) no empleamos aquí el radical homo para referirnos al espacio tópico, puesto que reservamos dicho prefijo para designar otra modalidad de funcionamiento que más adelante explicaremos.

6 Es posible encontrar ilustraciones concretas del modo de funcionar de esta ley descriptiva en Dorra, Raúl. "La descripción" en: Prada O., Renato, *La narratología hoy*, Op. cit., p. 229-244. Parecidamente, Bal afirma que las descripciones se componen de un tema, que sería el objeto descrito, y de unos subtemas, que serían los componentes del objeto descrito. El conjunto de los subtemas conforma lo que ella denomina la nomenclatura, la misma que a su vez se compone de predicados calificativos, en los casos en que indican un rasgo del objeto, y de predicados funcionales, en los casos en que indican el uso o función de él. En consecuencia, dos relaciones retórica-descriptivas es posible plantear entre el tema y los subtemas: de inclusión (sinécdoque) y de contigüidad (metonimia). Cfr. Bal, Mieke. "Descripción" en: *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1987, p. 134-140.

En una palabra, el espacio heterotópico es ese espacio en cuyo interior se actualizan, por parte del narrador, las transformaciones de los estados permanentes, el espacio que faculta la dinámica de las acciones –del *código proairético*– y posibilita el comienzo de la configuración sintáctica –actancial, psicológica y ontológica– de los actores comprometidos en la historia. Por lo tanto, en un relato, este espacio, usualmente, como en el anterior, puede ser desglosado en dos vectores: exterior e interior. Y como en el anterior, es el narrador quien va definiendo, de conformidad con el entramado de las acciones, los valores semánticos pertinentes.

Ahora bien, el espacio heterotópico se abre en dos espacios constitutivos: un espacio (c), *paratópico*, y un espacio (d), *utópico*. Espacio paratópico quiere decir espacio de mediación –espacio de prueba, espacio de umbral, espacio representante de un mundo conocido, espacio configurante de un campo *semántico A*– entre el espacio heterotópico y el espacio utópico –espacio de ejecución positiva de la prueba, espacio representante de un mundo desconocido, espacio configurante de un *campo semántico B*–. Dicho más claramente: el relato, por intermedio de un narrador que dirige su discurso a un narratario, define un espacio heterotópico determinado y a partir de él constituye una serie de transformaciones accionales que, salvando diferentes espacios paratópicos, tienden a desembocar en la ocupación y apropiación de un espacio utópico, precisamente el espacio del deseo que motiva la sintaxis accional del personaje hegemónico del relato. El tránsito desde el espacio paratópico hacia el espacio utópico implica una participación definitiva, por parte del personaje, de los contenidos configuradores del segundo espacio, una suerte de mutación existencial que, o bien determina su acción de retorno –llevando consigo lo conquistado–, o bien su acción de permanencia e integridad.

Es importante anotar que estas consideraciones acerca de la dimensión espacial del relato, tal y como son adelantadas por Marchese, corresponden sólo a aquellos casos en que un personaje no reúne la doble condición de narrador y de actor, es decir, a aquellos casos en que el discurso, desde un *yo* invisible –no marcado o implícito–, remite a un *él* representado que define su esfera de actividad en el interior de una dimensión espacial reconocible. Con todo, ello no anula nuestra idea de que es igualmente operacionable en aquellos casos en que el relato exhibe una instancia de enunciación caracterizada por tener un narrador que, al mismo tiempo, satisface los requerimientos diegéticos propios del actor. El asunto consiste en no perder de vista la identificación, en las secuencias de la historia, de los roles correspondientes: ya el sujeto ficticio obrando en calidad de narrador, ya obrando en calidad de actor. Y en calidad de uno y otro, *al mismo tiempo y en el mismo lugar*, a condición de que, como lectores, aceptemos el contrato mimético que se nos propone.⁷

7. Contrato en virtud del cual se impone acotar un sutil complemento teórico: – no vislumbrado por Marchese y sí previsto por Serrano–: El espacio heterotópico, en aquellos relatos que muestran asimilación del narrador con el actor, puede ser de dos tipos: heterotópico propiamente dicho, si el espacio de la enunciación donde presumimos ubicado al narrador no guarda identidad con el espacio de la acción donde presumimos

En síntesis, creemos que este elemento de análisis semiótico se torna altamente significativo cuando no sólo es tratado descriptivamente por la voz enunciativa, sino además cuando ésta deja que el personaje hegemónico hable, casi como si se tratara de un constituyente autónomo y autosuficiente. El siguiente cuadro esquematiza lo expuesto e incorpora el componente de la cronotopía, noción cuya exposición y análisis dejaremos para el final.

Aperturas espaciales

Antes de emprender el análisis espacial de la novela de Osorio Lizarazo, permítasenos reproducir el paratexto con el cual se inicia aquélla:

El más hermoso y perfecto de los mandamientos, al cual he procurado ceñir los actos de mi vida, es éste: amar al pueblo sobre todas las cosas.

Y no amarlo con intención utilitarista, para especular con su fe ni para exigirle recompensas. Amarlo sincera y profundamente, aun cuando se obstine en crucificar a sus apóstoles y en exaltar a quienes le humillan o le engañan. Amarlo intensa y deliberadamente, aunque lleve en la mano las piedras con que ha de lapidarnos, porque es el pueblo, porque es el resumen del hombre escarnecido, despojado, laborioso y puro; porque es el constructor de toda riqueza y el autor de todo progreso, cuyos frutos acaparan unos cuantos privilegiados, los cuales le mantienen hundido en la abyección, aplastado por la miseria, cubierto de llagas, víctima de la injusticia y del egoísmo social. Y amarlo especialmente porque siempre, en el fondo de su corazón, se agita una fuerza prodigiosa de odio vindicativo, cuya explosión hará al fin encender antorchas de justicia y de reivindicación capaces de iluminar al mundo.

Bajo la inspiración de ese inmarcesible mandamiento de amar se ha escrito esta novela.⁸

Pronto es posible notar en él —en el pretexto que hace las veces de paratexto— una alusión paródica al texto de la *Biblia*. En efecto, merced a una expedita sustitución de enunciados—“amar al pueblo sobre todas las cosas” en lugar de “amar a Dios sobre todas las cosas—, el contenido del mandamiento mosaico —y que resuena, por obra de la alusión, de un modo intertextual— queda profundamente alterado. La razón obedece a una toma de partido por parte del autor: frente a un determinismo de carácter naturalista, que haría de la incapacidad e ineptitud congénitas el fundamento de la *animalización* del pueblo —y cuya argumentación probatoria bien podría emprender una sociología al servicio del capitalismo

ubicado al actor; y homotópico, si cabe establecer relación de identidad entre el espacio donde se colocaría el narrador y el espacio donde lo haría el actor —o donde lo harían ambos en caso de ser el mismo sujeto, aun cuando encarnando funciones diferentes—

8 Osorio Lizarazo, J.A. *El día del odio*. Bogotá: Carlos Valencia, 1979. 239 p. En adelante todas las citas se harán conforme a esta edición.

enmascarado-, Osorio Lizarazo esgrime un determinismo de carácter social: son justamente las atávicas prebendas y privilegios de las clases favorecidas por la fortuna las que han conducido a dicha bestialización. Por eso a lo largo de la novela alternará el destino infausto del personaje hegemónico, Tránsito –síntesis envilecida de esa entidad vaga y abstracta a la que los sociólogos denominan pueblo– con la reflexión que se propone develar –y de ahí, tal vez, la presencia de locuciones de espíritu modalizador como “hundido”, “aplastado”, “cubierto”, “fondo” y “bajo–, gracias a una mirada escrutadora –y de amplia focalización marginal–, los motivos que gravitan sobre la consolidación irredenta de esa vieja condición antihumana que padece el pueblo.

Y para ello Osorio Lizarazo se sirve –se servirá– de una visión doble: regulada y reguladora. Regulada, puesto que, dadas las implicaciones religiosas que contiene la misma alusión intertextual –y que en el curso de la novela mostrarán su eficacia de tesis–, ella sigue una dirección que podríamos describir como de *abajo hacia arriba* –la Biblia – los mandamientos – Dios–. Expresado más claramente: ante la situación de infamia, ignominia, incompreensión e indolencia sociales que habrán de soportar los actores de la novela, el autor es claro en desatender una opción de salida que provenga de los púlpitos religiosos. Eso implica el hecho de que nunca, en el desarrollo de la acción novelesca, el filón de lo religioso aparezca ni siquiera como telón de fondo sugerido. Sin embargo, lo que sí va a estar presente es una especie de *punto de visión* que calcaría, no una aspiración de trascendencia divina, sino una aspiración de explosión social: del *abajo* de impenitente miseria y abyección al *arriba* de un odio vengativo y volcánico. Y reguladora, puesto que, dada la declaración de amor que el autor confiesa para con el contenido del mandamiento parodiado, lo que la visión novelesca intentará captar es el viaje de Tránsito por las márgenes de una ciudad –Bogotá–, en sus recurrentes intentos abortados, no por escalar la pirámide social –que esto no forma parte de la pobre conciencia social de la que son tributarios los distintos actores–, sino por avanzar un paso, un sólo paso –pero de abajo hacia arriba– respecto de la bajeza subterránea en que ha caído por un expedito *destino disciplinario*. Acuñaamos esta expresión –*destino disciplinario*– para sugerir lo siguiente: a poco de internarse en los vericuetos de la acción novelesca, el lector puede inferir *una ley de repetición* –pero es una ley que no representa un descuido compositivo, sino, antes bien, un efecto psicológico de vasto “rendimiento–. Palabras más, palabras menos, opera así: una vez Tránsito es arrojada a las calles, las andanzas que realiza por ellas no duran mucho. Pronto es atrapada por un policía –no importan las razones aducidas para la captura– e internada en un centro de encierro. El centro de encierro es la Central o el Centro de Inspección Sanitaria o la Casa de Correccionales. Diríase que ellos son centros institucionales, pero, en rigor, todos los espacios de la novela, sin excepción, son, para Tránsito, centros de encierro. El encierro se fundamenta en un imaginario, ya real, ya

simbólico: el de la vigilancia. Y ambos, la institución y el efecto —la vigilancia— definen un tipo de sociedad: *disciplinaria*. En este tipo de sociedad, por lo demás propias de las ciudades que —como Bogotá de los años 50— todavía están en proceso de conformación, lo que interesa es el *control*. Y la forma típica de control es la ficha, el ser fichado. Ser fichado equivale a ser controlado, ser vigilado, ser disciplinado. ¿Por quién? Por un ojo real —la policía— y por un ojo imaginario —el Panóptico—. Por eso Tránsito —y los demás personajes—, así no sea capturada, se sabe vigilada. Y esto inhibe la esfera de su acción. He ahí uno de los logros artísticos de esta novela. A sabiendas o sin saberlo, Osorio Lizarazo ya empezaba a entrever el destino disciplinario que aguarda a todo ciudadano, sea de la condición y clase que sea.⁹

Entonces, al tenor de la teoría expuesta, ¿cómo produce sentido esa visión que hemos llamado regulada y reguladora? Veamos: en la novela de marras es claro que si bien el campo —“Lenguazaque”— es el primer referente espacial que se menciona lexemática y semánticamente— “sobre su infancia se abría el cielo sin límites ni excepciones, y sobre su vida gravitaba una bucólica rutina”—,¹⁰ no constituye con todo el espacio tópico del texto. Entre otras razones, porque conforme va avanzando el despliegue argumental de la novela, el narrador hegemónico —exodieético, desde el punto de vista de la participación narrativa, y omnisciente, desde el punto de vista del saber narrativo— nos hace saber que el campo es, ni más ni menos, el espacio utópico al cual quiere regresar Tránsito luego de soportar cada una de sus iterativas andanzas. Espacio utópico, sin embargo, no muy diferente, en sus contenidos proairéticos, de los demás espacios que la novela plantea, pues incluye el hacer de menudos oficios —“cuidar de las gallinas y vigilarles la reproducción, alimentar a tiempo el cerdo negro que engordaba su indolencia en el chiquero, ahuyentar la pajarería que abatía su ruido de alas sobre el grano recién sembrado”—,¹¹ que, merced a un procedimiento de anticipación irónica, son los mismos que hará la adolescente cuando empiece su recorrido por las márgenes de una ciudad para ella totalmente desconocida. Ciertamente el campo, en relación con la ciudad, pone en marcha los dispositivos accionales que violan, por así decirlo, la inercia de la situación de partida. No en vano, vemos a madre e hija abandonar la placidez del terruño que cultivan y desplazarse hasta el mercado de un centro urbano del que apenas conocen algo más que el propio mercado. Con todo, como la acción presupone el regreso a la casa campesina, y, pasado un tiempo, el desplazamiento recurrente a la ciudad, no conviene considerar estas acciones recursivas como las constituyentes del espacio tópico de la novela. La fina tensión de dicha recursividad sólo se romperá cuando Tránsito sea traída a la ciudad por su madre para ser entregada como empleada a cualquier persona que así lo solicite.

9 Foucault, Michel. “La disciplina” en: *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI, 1984. p. 139-230.

10 Osorio Lizarazo, *Op. cit.*, p.9.

En consecuencia, el espacio tópico de la novela es la ciudad misma, Bogotá. Sólo que no es, si así cabe decir, una ciudad de cuerpo entero la que va a ser recreada. Es decir, contrario a la ciudad naturalista de un Zola, que pretendía capturar hasta el último repliegue del París decimonónico, pero a expensas de la verosímil caracterología de sus distintos personajes —por exceso de estimación del mundo exterior, Zola “no supo construir un solo personaje conforme a las leyes de la fisiología o de lo que por tal cosa entendiera”—,¹² la ciudad de Osorio Lizarazo o, más bien, la ciudad que interesa al narrador de la novela no es la ciudad que se organiza en torno de un núcleo urbano definido —y a partir del cual se va develando el tejido social correspondiente—, sino mejor la ciudad no vista por los detentadores del poder; la ciudad marginal y escamoteada, vivida y “creada” por los desheredados del poder; la ciudad de los alrededores que, a modo de antiguo *peripoloi*, dota a quienes viven en ella de una carta de ciudadanía ambigua: se está y no se está en la ciudad, se es y no se es de la ciudad. En cuanto ciudad presentada en las márgenes, a través de un mecanismo de focalización de estrecha cobertura, Bogotá permanece ausente o, cuando menos, desprovista de constituyentes que podríamos llamar centrales —en sentido urbano—. Los actores, por esa carta de ciudadanía ambigua de la que hablamos, no transitan nunca, excepción hecha del último capítulo, hacia el centro de la ciudad. No “habiendo” centro, los recorridos no pueden ser radiales; de ahí que devengan contingentes y tangenciales. Sin embargo, el carácter tangencial de las andanzas que emprenden los personajes no carece de significación. Para ellos, la ciudad que horadan, la que de todos modos recorren, en una duratividad temporal que prefiere lo nocturno, representa, casi sin falta, la inminencia de una captura policiaca. Más temprano que tarde, en los personajes brota una tímida y primitiva conciencia de que la ciudad es el espacio donde prepondera la inseguridad, lo social insolidario y la publicidad delatora. Los agentes que encarnan semejantes valores semánticos no son otros que los que están al servicio del control y de la vigilancia urbanos. Entonces, estos agentes, garantes de lo urbano, paradójicamente, son los que inhiben, en los personajes, la emergencia de la conciencia urbana. Así, en la novela, la ciudad se yergue en contra de sus mismos ciudadanos. Baste el siguiente ejemplo:¹³

La ciudad miraba con desprecio al Paseo Bolívar y a sus habitantes, y la policía se encargaba de expresar la recatada repugnancia colectiva. Sus agentes, inspirados por el apostólico celo de tranquilizar a los contribuyentes, recorrían los vericuetos, se metían en las hondanadas de los cerros, ambulaban, amenazantes y feroces, por los alrededores de las casas de madera o de las

11. *Idem*, p. 9.

12. Volkening, Ernesto. *Literatura y gran ciudad en: Eco*. Bogotá, Nos. 143-144, marzo-abril, 1972, p. 330.

13. Osorio Lizarazo. *Op. cit.*, p. 154-155.

cuevas escondidas donde se fermentaba la chicha o se ocultaban los productos del latrocinio, y arrastraban hasta los calabozos de la Permanencia al personal más andrajoso del Paseo".

Ahora bien, en tanto que espacio tópico, esta Bogotá marginal, siempre recostada sobre la base de los cerros orientales –Montserrat y Guadalupe– y arrinconada hacia el sur cardinal, es contraída por el narrador a una suerte de cuadrícula cartesiana –acaso cinco calles y cinco carreras a la redonda, en un reducido perímetro que comprende “barrios” tales como La Perseverancia, La Esmeralda y El Carmen, si descontamos el barrio Alfonso López donde vive la señora Alicia–, en cuyos segmentos acaece –¿discurre?, ¿transcurre?– la historia contada. Dicho en una palabra: la ciudad que es objeto de focalización por parte del narrador –usualmente siguiendo una dirección de visión que va de abajo hacia arriba– no es más que un apéndice reticular, que no rizomático, de la Bogotá de mediados de siglo. Apéndice, por lo demás, refractario a toda clase de visión policromada. De ahí su tonalidad monocroma: plomiza, diluida en matices de claroscuro, como si el único color fuera, al mismo tiempo, trasunto fidedigno de la retícula urbana recreada y, por extensión, calco sutil de la apostura exterior e interior de los distintos personajes. Una Bogotá con un mínimo de espacio, precisamente aquel en que la acción, la poca acción novelesca, va a ser narrada.¹⁴

Diríase de este espacio tópico, además, que es lo mismo explícito que implícito. Explícito puesto que engloba espacios heterotópicos recurrentes: casas en cuyo interior, a su vez, los espacios se distribuyen –se territorializan– en atención a las funciones, sobre todo, en atención a las funciones que implican lo fisiológico orgánico del ser humano: comer, dormir, copular; remedos de piezas en cuyo interior, a su vez, los espacios se distribuyen para anular los espacios, de modo que, por inversión de los signos de contenido espaciales, lo interior se vuelve exterior, lo privado –sema configurante del lexema “pieza”– se vuelve público, y así vemos dormir, en gesto de inconsútil promiscuidad, racimos de seres humanos que no se conocen; calles donde la ilusión de mediana libertad se torna vocación de segura reclusión, pues por una especie de determinismo policíaco –y esto sí que configura un curiosísimo “naturalismo urbano”– se sale a la calle para en

14 Abundantes –por no escribir iterativos– son los pasajes espaciales que en la novela portan el rasgo cromático típico de los ambientes sórdidos. Salvo en el último capítulo, en el que el narrador amplía la gama de los adjetivos relativos a la coloratura de los referentes descritos –y esto por razones obvias, ya que se trata de focalizar la situación incendiaria a la que se ve abocada Bogotá una vez se comunica la noticia de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán–, en los demás se tornan dominantes la sensación de enclaustramiento que generan los espacios habitados, así como los tonos y matices de cerrazón que coadyuvan a producir aquella sensación. Vayan algunas ilustraciones: “la luz grisácea del amanecer destiñó la sombra” (p. 33); “el grupo penetró sin protesta bajo una bóveda sombría” (p. 39); “Tránsito vaciló, atemorizada por la oscuridad del antro” (p. 51); “salían como ratas los efímeros inquilinos de la sórdida pocilga” (p. 87); “en el interior del bodegón un denso vapor ensombrecía la tarde...” (p. 111); “había pasado su infancia entre aquellos vericuetos, huyendo siempre, y avanzaba entre la tiniebla con paso seguro...” (p. 151), etc.

seguida ser guardado en uno de los tantos resguardos oficiales; patios de reclusorio en cuyo ordenamiento interior lo extensivo espacial se vuelve temporalidad intensiva—pues la percepción de duración temporal siempre se aguza en el momento en que los personajes son condenados a la espera—; en fin, todos estos microespacios heterotópicos, que dan la impresión de girar sobre sí mismos, esto es, que se disponen para conculcar la posibilidad de movilidad accional y, por ende, para “contestar” el significado inmerso en la palabra “tránsito”, generan una dialéctica significativa en virtud de la cual las valencias convencionales del “adentro” y del “afuera” invierten permanentemente sus certezas ideológicas. Así, por ejemplo, la casa, atávicamente lugar de refugio y seguridad, se transforma en espacio de inseguridad y sinsentido existencial—cuando menos para Tránsito—; así, por ejemplo, la calle, usualmente lugar de inseguridad, en determinados momentos—aquellos en que los mismos personajes no toleran las “emanaciones nefíticas” que desprenden los cuerpos arracimados—se torna espacio que promueve la consecución de un nuevo hábito vital.

Es implícito puesto que, por oposición a esa mirada de topo que actualiza el narrador dentro de las covachas, caletas, piezas de latrocinio, bodegones, chicherías y cuevas empotradas en las faldas de los cerros capitalinos—mirada que sólo devuelve la anonimidad, que no la identidad, de todos sus moradores, “bestezuelas irredentas” que conforman la capa más baja de la sociedad—, se yergue otra mirada, menos aguda en sus descripciones pero igualmente acechante, cuyo objeto es sugerir la existencia de otra ciudad, la ciudad compuesta de casas de fachadas dignas y pulcras que se alinean, en corredor, desde el sur hasta el norte pasando por la plaza Bolívar, y la misma que, por llevar una existencia indiferente e hipócrita, no amerita de parte del narrador más que una contemplación rápida pero suficiente para señalar su condición de arquetipo de medianía social. Es como si, en la tentativa de tomarle el pulso a Bogotá, el narrador quisiera dejar en claro que sólo se puede conocer verdaderamente la ciudad si se empieza por reconocer aquello que quiere ser ignorado—aquello mismo que sociólogos y antropólogos quieren ignorar—.¹⁵

Sea como fuere, este espacio tópico, que así exponemos, engloba los demás espacios textuales, espacios que hemos convenido en red denominar como heterotópicos. Y no es insignificante que el primer espacio englobado sea el mercado. El mismo que al principio, en el capítulo primero, es solo mentado y en el capítulo VIII descrito con exhaustivo detenimiento. Si juzga con atención, el lector a poco descubre que sus dos apariciones en la novela obedecen a razones

15. Al respecto, repárese en una digresión sociológica del autor: “Los mismos sociólogos y antropólogos cuya ciencia se funda en el prejuicio social, descubren en los individuos que forman la chusma taras y signos de evidente degeneración. Denuncian sus actos como los efectos de una regresión... Encubren malignamente el hecho de que ese hombre plebeyo, de insensibilidad moral, suele ser el resultado de siglos de abominación consuetudinaria; y suelen falsear sus conclusiones estudiando sujetos después de que la miseria y la persecución social los ha desfigurado, de que la inanición les ha depauperado la fisiología, de que el alcohol oficial los ha degenerado”. Ídem. p. 106-107.

diferentes. En el capítulo I, el mercado sirve de escenario, no a una transacción de alimentos, sino a una transacción humana. En efecto, Tránsito, como si fuera uno más de los objetos que su madre pone a la venta, es literalmente vendida a la señora Alicia. Tanto que se la repara como si se tratara de una mercancía: "Como su madre, envolvíase en un pañolón y cubríase con un absurdo sombrero de fieltro. Una desconocida ascendencia rubia le había clarificado la sangre indígena, y la piel tostada escondía un fondo de blanca que se atenuaba en las piernas amoratadas..."¹⁶ Se trata, pues, de un comercio singular en el seno de un espacio apenas referido. Por el contrario, en el capítulo VIII el narrador, sirviéndose de la ley textual que indicábamos al comienzo a propósito del acto descriptivo, ilustra el paradigma que interrumpe el *continuum* narrativo: define el Ti (el mercado), los N –al sur, la Casa de la Central; al oriente, la antigua Torre de Santa Inés; al norte, los comerciantes de baratijas; y al occidente, el grupo de los parias– y los Pr (la Casa de La Central, "sitio de concentración de rateros y maleantes..."; la Torre de Santa Inés, "algunos comercios de oxidada quincallería, que confieren al lugar un aspecto de zoco"; al norte, "categoría inferior de comerciantes"; y al occidente, "donde residen los exhombres y las exmujeres"–. No más que aquí, en esta especie de descripción cartográfica, nada se indica acerca de comercios singulares, sino más bien generales; y comercios más de objetos que de personas. Así las cosas, de entrada y hasta el final de la novela, el narrador remarca el carácter de reificación humana en el seno de una sociedad capitalista, así como el carácter de valor de cambio a que queda reducida la condición humana y su consiguiente estatuto de "circulante" sin finalidad definida –como no sea la del odio adquirido, no instintivo, que se acumula en la masa amorfa y tentacular–. En síntesis, el espacio heterotópico del mercado, tal como es descrito en este capítulo, cumple una función indicativa y dilatoria, pero no demarcativa ni ornamental.¹⁷

16 Ídem, p. 11.

17 La perspectiva de focalización adoptada por el narrador para describir el mercado es un complejo ejemplo de punto de vista panorámico y sincrónico. Sin duda, el lector percibe que las cosas son vistas desde arriba; pero igual percibe que, como si el tiempo se hubiera detenido, las cosas se describen desde abajo. Lo primero trae consigo el efecto de una composición de lugar que termina por representar, de modo unificado, las aristas cardinales que componen la cartografía de la Bogotá recreada; lo segundo genera una especie de cuadro en retablo en el que quedan plasmados los abigarrados y dispersos motivos que componen cada una de las envilecidas porciones de humanidad de que está configurado el tejido social de la ciudad. El primer –elemento el de las aristas cardinales– no es forzosamente demarcativo, aunque así lo parezca. No obstante, respecto de la economía general del relato, cumple, para el lector, una función de didascalia: le ayuda a seguir medianamente los desplazamientos recursivos –de idas y venidas– que llevan a cabo algunos de los personajes. A su vez, el segundo elemento –cuadros en retablo– tampoco es por fuerza ornamental, aunque así lo parezca. Diríamos más bien que su función es motivacional: motiva –al hilo de un realismo descarnado– la semblanza biográfica del compañero de Tránsito, el Alacrán. Sobre la noción de cuadro en retablo, que a nuestro juicio puede estar intervenida por el principio de "testigo ocular" –eyewitness principle–, léase Gombrich, Ernst y Eribon, Didier. "La importancia de la tradición" en: *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*. Bogotá: Norma, 1993. p. 71 ss. Y sobre el concepto de motivación realista, léase Tomachevsky, Boris. "Temática" en: *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal Editores, 1982, p. 196-200.

Ahora bien, una vez Tránsito es conducida a la casa de la señora Alicia, y de ésta a la casa de la señora Enriqueta, el espacio tópico empieza a definir, por un principio de frecuencia iterativa, distintos espacios heterotópicos que, a la postre, no son más que variaciones de un espacio paratópico o de mediación. En principio, estas dos casas son, *mutatis mutandi* y por lo que toca a Tránsito, una sola casa. Salvo una descripción apresurada de las faenas domésticas que la joven adolescente debe realizar con abnegada resignación, el narrador no se detiene mucho en ellas. Tanto que, merced a una elipsis temporal, reduce el tiempo de la historia y nos hace saber que ya han pasado dos años. Dos años que transcurren sin mayor espesor transformacional para Tránsito: la misma ingenuidad, la misma candidez rubicunda, la misma impasibilidad irreflexiva ante los desmanes de su patrona y de la arrendadora. Como lector, uno siente que la historia, parafraseando a Lukács, "progresar sin avanzar jamás". Es menester, a la sazón, romper esta inercia diegética con algún incidente que desoville la historia. Viene, así, el episodio de la cadenita, casualmente inmotivado pero eficaz —otra cosa es si verosímil o no—. A partir de este momento, la novela insinúa su lógica de composición: de un lado, un acontecimiento menudo impredecible que rebasa la posibilidad de comprensión por parte del personaje —incomprensión que precipita al sujeto paciente en una "vorágine" inexorable—; y de otro, un doble registro discursivo, que combina la *oratio recta* del personaje con la *oratio obliqua* del narrador, quien siempre entra a explicar lo no comprendido por los mismos personajes.¹⁸

Ya en la calle, todo el valor-semántico inherente al antroponomástico de Tránsito empieza a desplegarse —aun cuando veremos que sólo en apariencia—. Dicho despliegue involucra una mirada de pequeños espacios —de espacios a los cuales se "entra" y de los cuales se sale—, regulados por la alternancia de composición. He aquí un compendio enumerativo de ellos —enumeración que bien puede unirse en parejas—: casa de doña Alicia-calle; calle-hotel; hotel-calle; calle-permanencia; permanencia-inspección de policía sanitaria; inspección-calle; calle-plaza de mercado; plaza de mercado-chichería; chichería-casa de misía Duviges; casa de misía Duviges-calle; calle-División de Policía; División de Policía-calle de La Esmeralda (prostíbulo de doña Julia); casa de doña Julia-calle; calle-casa de doña Duviges; casa de doña Duviges-chichería en La Peña; Peña-Estación de Policía; Estación de Policía-calles adyacentes al mercado; mercado-bodegón; Bodegón-barrio La Perseverancia; La Perseverancia-chichería; chichería-caleta

18 Dicho más claramente: la novela obedece a un doble régimen discursivo. De un lado, el régimen del estilo indirecto que marca la presencia de un narrador en tercera persona —régimen dominante por lo demás—; y de otro, el régimen del estilo directo o discurso mimetizado que marca la presencia de los personajes. Se nos antoja pensar que aún en este aspecto la novela es coherente. Si desde el comienzo el grado de conciencia social de los personajes es prácticamente nulo, mal haría el narrador en poner en boca de ellos parlamentos que exudan una conciencia social manifiesta. Otra cosa es decidir si dichos parlamentos —de expediente carácter doctrinario y expresados en la forma de una disertación académica— alcanzan el estatuto de ensayo apodfético, no asertivo —única forma que la novela toleraría, a juicio de Kundera—.

de Domitila; caleta-calle; calle-casa de Jacinta; casa de Jacinta-calle; calle-casa del obrero anónimo; casa de obrero-calle; calle-permanencia; permanencia-calle; calle-Hospital La Hortúa; Hospital- calle; calle-caleta del Alacrán; caleta-calle; y asesinato de Tránsito en la Plaza de Bolívar.

Como puede observarse, a un espacio cuya representación semántica corresponde al *adentro*, le sigue un espacio cuya representación semántica corresponde al *afuera*. Esos son, en últimas, los “tránsitos” de Tránsito. Por eso su discurrir no transcurre. Y si transcurre –o da la impresión de que transcurre– no es, sin duda, para generar un real avance de existencia. Y no se da tal avance por dos razones: primera, porque ninguno de los anteriores espacios cobra el matiz topológico de una auténtica mediación o umbral. Habría auténtica mediación si, tomando cualquiera de los términos espaciales citados, pongamos por caso el prostíbulo de doña Julia, el personaje asumiera el umbral como el obstáculo que debe salvar –en rigor, que debe transgredir– para conquistar, bien un saber determinado que va a posibilitar su itinerancia accional, bien un objeto genérico que va a ser las veces de especie de talismán. Pero en Tránsito nunca vemos conciencia de que en los umbrales está contenida una prohibición implícita, la misma que determina la trasgresión y su posterior redimensión actancial. Lo que vemos es un sentimiento natural –de repugnancia, cuando don Pedro inicia la *danza digital* sobre sus pechos–, desprovisto de una cabal comprensión del nuevo papel que las circunstancias le están sugiriendo que desempeñe.

Si es notorio el hecho de que en la alternancia de espacios arriba enumerados la calle ocupa un lugar preponderante, entonces la segunda razón tiene que ver precisamente con la calle; pero ahora en relación con las implicaciones que guarda el código antroponomástico utilizado por el autor. Por lo que toca a Tránsito dicho código, como ya lo hemos insinuado, se apuntala en la figura de una explícita ironía: el personaje no transita por la calle –lugar de tránsito por autonomía–; y si transita –unas cuantas cuerdas– su discurrir pronto es impedido por algún representante de la fuerza pública que, a su vez, en el informe que rinde ante su superior inmediato, la llama, irónicamente, “callejera” –o “nochera”–. De ahí que, para ella, la calle se convierta en un lugar de prueba –o así podría serlo–; y como tal, dotado de obstáculos actanciales que salvar. Con todo, los obstáculos que Tránsito debe salvar en la calle no son, con mucho, callejeros –o cuando menos los que, por convención referencial, se llamarían callejeros–: nadie intenta robarla, nadie intenta violarla, nadie intenta asesinarla. Para ella, en cambio, el único obstáculo es la policía. Sin embargo, nunca logra salvarlo, pues siempre es arrestada. De suerte que forja una inversión: si la calle es espacio público, para Tránsito es espacio privado. Y en dos sentidos: ya porque la priva de recorrerlo, de transitarlo, ya porque si lo transita la fuerza pública le despierta el imaginario de que la calle es privada –mejor, privativa de ser ambulada a condición de que exhiba los signos sociales que la policía exige para ello–.

Cobra tanta fuerza el imaginario de la calle como algo privado, como algo que, *en privado*, habría que limpiar de toda clase de impurezas sociales, de toda clase de desperdicios humanos, que el narrador no economiza las designaciones zoomórficas cada vez que quiere referirse a la situación de Tránsito o a la situación de los demás personajes que la acompañan en sus *recorridos intransitables*. Citemos, a modo de ilustración, un apretado mostrario de tales designaciones: "Pudo regresar y acurrucarse en el umbral como un perro castigado" (p. 22); "después de que todas salieran, se quedaron inmóviles, como un rebaño asustadizo" (p. 34); "los chapas andan encima de uno como piojos" (p. 37); "sobre Tránsito cayó una pesadumbre insoportable, que la aplastaba contra el suelo como a un gusano" (p. 45); "al fin, el martirio de sentirse como una pobre bestezuela silvestre recién capturada" (p. 75); "pero el desdichado sufría el recelo del animal acosado y después de cada una de sus rapiñas" (p. 79); "durante el día recorría las calles, husmeando el suelo en busca de algún residuo" (p. 80); "vivía acosado por la autoridad, por los compañeros huérfanos, por los mismos perros callejeros" (p. 81); "como una partida de liebres todos trataron de escapar" (p. 91), etc. Y algo similar acontece con el Alacrán, el compañero de Tránsito. Sus andanzas por la calle arrostran el signo prohibido; pero, a diferencia de lo que ocurre con Tránsito, en el Alacrán ha habido *aprendizaje de mediación*: los obstáculos callejeros son burlados –así sea episódicamente–. Tanto que, en el submundo de una ciudad que quiere ser descrita en términos cínicos –y de ahí la permanente comparación que hace el narrador con la vida de los perros–, el Alacrán se convierte –para Tránsito– en el nuevo lazarillo urbano que la guía por la márgenes citadinas de Bogotá.

Para uno y otro, en consecuencia, la calle es el lugar de residencia de toda clase de animales, el lugar privativo de lo animalesco. Lo curioso es que después de ingresar y salir de cada uno de esos espacios que pueden quedar contenidos en la designación "adentro", Tránsito, ineluctablemente, invoca, como espacio de deseo, su casa en el campo, así como la imposibilidad de reunir los dos pesos con setenta que necesita para emprender el regreso. Lo que quiero decir es que si bien la casa de campo es evocada, y evocada como *leit motiv*, no constituye por fuerza el espacio utópico de que habla la propuesta de Marchese. Este espacio sólo se constituye si y sólo si es posible avalar la existencia de espacios de prueba y transformación para el personaje. Y tales espacios no se dan, a pesar de su aparente diversidad.¹⁹

19. A partir de la mitad de la novela, la evocación –invocación, apelación– que hace Tránsito de su casa de campo –como lugar de deseo en que recobraría una parte de su antigua felicidad perdida–, se torna obsesiva. Veamos: "Tener dinero, llegar a la estación, regresar a su casa" (p. 161); "apenas reuniera lo suficiente para el pasaje hasta su pueblo lograría llegar de alguna manera a la estación, burlar a los policías y cerrar la página siniestra de su oscura biografía" (p. 166); "porque en cuanto reuniera los dos pesos con setenta centavos regresaría a la humilde casa rural y se limpiaría de aquella suciedad" (p. 168); "pero tal vez a su lado lograría por fin reunir lo del pasaje y volver a su casa" (p. 171); "dos pesos que eran la base de su

El día de los espacios

En la visión evocativa de Tránsito la casa de campo quedará, pues, en la distancia, exactamente como un espacio utópico que jamás podrá actualizarse. La razón última de este impedimento halla su explicación en el acontecimiento final de la novela. Dicho acontecimiento no es otro que el torbellino popular y violento que desencadena el asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán. Por vez primera –y última para algunos, entre los que se encuentra Tránsito–, la masa de desheredados humanos que se han pasado la vida andando por las márgenes de la ciudad, o escondiéndose del acecho policivo como ratas y perros sarnosos, se desplazan hacia el centro de Bogotá, marcado aquí por la Plaza de Bolívar. La Plaza es el centro que atrae, bajo el fragor de una fuerza colectiva irrefrenable, a hombres y mujeres anónimos –de todas las edades y de bajísima condición– dispuestos a entrelazarse en una unánime explosión de odio y venganza, acumulada por años de desatención, explotación y vejamen sociales. Esos hombres y mujeres advenidos de todos los lugares no se conocen entre sí, y no se conocerán; no han contado con oportunidades de trabajo que dignifiquen su condición humana, y no contarán con ellas; no han recibido apoyo de un estado que empieza asomar su rostro a un capitalismo naciente, y no lo obtendrán; no han recibido una cálida mirada de conmiseración sincera, y no la recibirán; son, a la sazón, el pueblo, es decir, nadie. Y ahora exhibirán, en la conjunción unitaria y potente de un mismo espacio –que es todos los espacios– y de un mismo tiempo –que es todos los tiempos–, el empuje primitivo, irreflexivo, atroz y deletéreo de la destrucción.

En verdad, esa conjunción hace del acontecimiento una *unidad cronotópica*.²⁰ En cuanto unidad, el acontecimiento cronotópico, narrado y descrito por el narrador –igualmente en una fusión unitaria–, es a la vez formal y sustantivo. Formal, por cuanto la destrucción de que va a ser objeto Bogotá, acaecerá *al mismo tiempo y en el mismo lugar*. Fundidos en un tiempo-espacio inseparables, los hombres y mujeres que provienen de las márgenes urbanas –y con ellos Tránsito y el Alacrán–, portan consigo los objetos indicadores de su vacuidad existencial: sacos vacíos para ser llenados de comida y así alcanzar en un instante de contundente desobediencia civil la ilusoria sensación de *plenitud intestinal*; gritos y clamores colectivos cuya ruidosa polifonía se adelgaza en la univocidad de una sola petición: “¡Que muera, que muera!” ¿Qué? La por años inmóvil condición de opresión y

manumisión, tasada en el valor del pasaje de ferrocarril hasta el pueblo” (p. 189); “si hubiera alcanzado a reunir los dos pesos con setenta centavos que eran la meta de su ambición” (p. 195); “¡Y tal vez lograra por fin que le ayudara a regresar a su casa rural!” (p. 211); “y añoraba su quietud campesina, tan imposible y remota, a la cual no podría regresar nunca, porque la vida se obstinaba en neutralizarle sus sencillos anhelos” (p. 228).

20 “A la intervencionalidad esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura, la llamaremos cronotopo (lo que traducido literalmente, significa tiempo-espacio”. Cfr. Bajitín, Mijaíl. “Formas de tiempo y del cronotopo en la novela. (Ensayos sobre poética histórica)” en: *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Arte y Literatura, 1986, p. 268.

desidia estatales. Y sustantiva, por cuanto, en un mismo espacio-tiempo, se han de cruzar, a la manera de un caótico enmallado, las series narrativas configuradoras de la diégesis de la novela. Justo en la Plaza de Bolívar y a la vez convergen, con imantación centrípeta, las figuras del Manoeseda, del Ignacio, de la Cachetada, de Tránsito, del Alacrán y de otros más, para reunirse y disgregarse, para comunicarse y suspender la comunicación, para robar y consumir lo robado, para asesinar y pasar por encima de los cuerpos muertos, para agredir y ser festivamente agredido, en ondas de movimiento que avanzan en todas direcciones, hacia aquí y hacia allá, sin orden ni concierto, como no sea en la concertación de una sola acción tumultuosa y vesánica que tiene por refulgente decorado el fuego iridiscente de una ciudad a la que se intenta quemar en el interior de sus más sensibles entrañas.

Bogotá, entonces, es la presa a devorar y del festín carnicero no deja de participar la misma fuerza pública, que ahora, una vez desanudados los grilletes de la normativa imaginaria, se reconoce a sí misma como aliada de la misma basura humana a la que antes tanto persiguiera. Por eso, las balas empiezan a zumbiar; las detonaciones extienden sobre el humo vano de la conflagración el hueco estertor de sus latigazos; los cuerpos caen y son pisoteados como carne en putrefacción; el tiempo parece no discurrir; el espacio cesa de ofrecer consistencia vital; y la masa enfurecida y orate crea un carnaval sangriento y mortecino. Por ende, lo interdicto se profana, se anulan las jerarquías de clase, lo central —la Plaza— se torna excéntrico, y, al final, el mundo conocido se vuelve *al revés*. Cambia la fortuna y en uno de sus reveses, Tránsito cae al suelo sacudida por el foganazo de un proyectil perdido que le lacera brutalmente el cuerpo. Comprende, en el último momento, minutos antes de haber entrevisto en la distancia la brumosa figura del Alacrán, que su vida no ha acabado y que su sueño obsesivo —retornar a la casa campesina de sus padres— se ha frustrado definitivamente. En el día de los espacios, en el espacio de los días, en suma, en la cronotopía de un acontecimiento que hubo de sacudir la historia reciente de un país carcomido por la voracidad de una clase privilegiada y abúlica, Tránsito deja de transitar luego de haber realizado el único tránsito de su corta y difícil existencia.

Colofón

En fin, que la novela de Osorio Lizarazo no cumpla a cabalidad —a pesar de las intuiciones que consignamos al comienzo de este ensayo— la propuesta de Marchese, no significa ni con mucho que aquella esté mal construida o que ésta es insuficiente. Significa no más que una y otra están allí para fecundarse en lo que sea pertinente y para distanciarse en lo que sea necesario. Por nuestra parte creemos poder explicar la no conformidad que se presenta entre el final de la novela y el final de la propuesta de Marchese. Queda claro en la propuesta utilizada que la existencia del espacio utópico viene concitada por la existencia de espacios paratópicos precedentes. Y que estos pueden ser considerados como tales a

condición de que incluyan umbrales diegéticos cuya transgresión genera una consecuente transformación en la caracterología de los personajes. Queda claro, igualmente, que en la novela, aunque hay un espacio con vocación de utopía —la casa de campo—, no constituye real espacio de deseo puesto que los espacios precedentes no se han definido en términos de transgresión transformacional para Tránsito. Y es que en la novela no podía ser de otro modo porque, si se nos permite intentar recorrer al revés el trayecto que va de la recepción a la producción textuales, en la intención del autor real lo que realmente parece importar no es la idea —y hay que hablar en estos términos, habida cuenta de que estamos ante una novela-tesis— de discurrir, de transcurrir, de transformar, sino más bien la idea de condensar, de acumular, de “revolucionar”. Por eso, tal vez, el empleo recurrente de palabras tales como “vorágine”, “torbellino”, “revuelta”, etc. Por eso, tal vez, el alegato en favor de una evolución social, pero mediante unos personajes cuyos comportamientos dan la sensación de una involución individual. Por eso, tal vez y para terminar, la necesidad de involucrar unos espacios sórdidos, cerrados en sí mismos, sobre sí mismos, donde la acción se torna inacción y, sobre todo, exacción, y en los cuales moran unos personajes designados con apelativos zoonómicos —la pulga, el alacrán, el piojo, el tigre, etc.— cuya presunta naturalización no es más que el resultado de una cultura ciega a las culpas sociales y a remordimientos de última hora. Como sea, somos de los que creen, como Marchese, que en la literatura “la diégesis misma, el código de las acciones y de las funciones, se desarrolla sobre una isotopía espacial que el análisis debe reconocer, bajo pena de empobrecimiento o, directamente, bajo pena de deformación del sentido global del mensaje”.²¹

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijail. “Formas de tiempo y del cronotopo en la novela (Ensayos sobre poética histórica)” en: *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Arte y Literatura, 1986.
- Bal, Mieke. “Descripción” en: *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Dorra, Raúl. “La descripción” en: *La narratología hoy*. Selección y presentación de Renato Prada Oropeza. La Habana: Arte y Literatura, 1989.
- Escobar Mesa, Augusto. “Reflexiones acerca de la literatura sobre la violencia” en: *Lingüística y Literatura*. Medellín, No. 17 enero-junio, 1990, p. 92-125.
- Foucault, Michel. “La disciplina” en: *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI, 1984.
- Gombrich, Ernst y Eribon, Didier. “La importancia de la tradición” en: *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*. Bogotá: Norma, 1993.

21 Marchese, A. *Op. cit.*, p. 341.

Gothot-Merche, Claudine. "El análisis estructural de la narración" en: *La narratología hoy. Selección y presentación de Renato Prada Oropeza. Op. cit.* p. 79-131.

Marchese, Angelo. "Las estructuras espaciales del relato" en: *La narratología hoy. Op. cit.* La Habana: Arte y Literatura, 1989. *Op. cit.* p. 311-345.

Osorio Lizarazo, J.A. *El día del odio*. Bogotá: Carlos Valencia, 1979. 239 p.

Tomachevsky, Boris. "Temática" en: *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal Editores, 1982.

Volkening, Ernesto. "Literatura y gran ciudad" en: *Eco*. Bogotá, 143-144, marzo-abril, 1972, p. 330 ss.