

ALMA DIVIDIDA

Búsqueda de una identidad pérdida en la novela *Reptil en el tiempo*

Trabajo de grado para optar al título de licenciado en literatura y lengua castellana

Jerson Daniel Ramírez Rojas

Director: Bruno Andrés Longoni

Doctorando en Estudios lingüísticos, literarios y culturales

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de idiomas

Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana

Bucaramanga

2023

Agradecimientos

A mis padres, apoyo y sustento durante todo este tiempo

A mi hermana, compañía y encuentro con una voz cercana

Al amor que mantuvo con la discusión la búsqueda y encuentro con aquello que me

apasionaba

A mi maestro y tutor, Bruno Longoni, figura intelectual a la que tienden mis aspiraciones

A aquellos a quienes alejé y a quienes de mí se alejaron, pues la distancia supuso el

encuentro conmigo mismo

Y a las posibilidades pérdidas de aquello que pude ser y no fui, pues su comprensión supuso

mi pasión y pretexto para escribir.

Tabla de contenido

Introducción.....	6
1. Encuentros con la palabra ajena: una revisión crítica de la crítica a Reptil en el tiempo.....	8
2. Las fronteras del yo en Reptil en el tiempo.....	18
3. Persona de Ingmar Bergman.....	22
4. Escritura y verdad: sedimentación del yo en Reptil en el tiempo.....	26
5. Dios: la sublimación del yo en Reptil en el tiempo.....	32
Referencias Bibliográficas.....	42

Resumen

Título: Alma dividida: Búsqueda de una identidad pérdida en la novela *Reptil en el Tiempo*

Autor: Jerson Daniel Ramírez Rojas ¹²

Palabras clave: Identidad, alma, yo, Reptil en el Tiempo, María Helena, remordimiento, Fernando Gonzalez.

Descripción:

El deseo por escribir sobre *Reptil en el tiempo* era uno: reconocer las imágenes del yo y recorrer, junto con sus personajes, el tránsito desde el desconocimiento del sí mismo hasta la verdad, cualquiera que esta sea. No obstante, al intentar buscarle un rostro al alma, al buscar con la palabra su silueta, nos parábamos al borde de un abismo que, sin previo aviso, nos devolvía su mirada. Al buscar un sentido a su yo, la escritora —personaje de la novela— encontró en su abismo el rostro de Dios y quiso negarlo. En esta negación se volcó en la escritura, pero a cada paso que daba la sombra divina la seguía a la par. Así, al buscarse a sí misma, siempre encontraba vestigios en ella de una esencia divina, de un yo eterno que moraba en su finitud.

En el momento de la interpretación de la obra, se propuso esta desde un corte filosófico: si el deseo que movía la búsqueda era el de encontrar la esencialidad del yo y poder asirla —al menos desde una silueta ensombrecida por la palabra— se debía contemplar la idea de hablar del yo desde el misticismo con el que nace el positivismo lógico del Círculo de Viena, hasta el panteísmo spinozista, pasando por visiones románticas como la de Schelling y herederos de su pensamiento fundamentados en la hermenéutica y la fenomenología como lo sería Heidegger, entre otros. Se buscó también camino en la filosofía por su afinidad con la verdad (verdad que recorre desde su sentido ético y moral hasta su coincidencia con el sentido de belleza que de ella nace y que, sin ella, solo sería ornamentación).

¹ Trabajo de grado

² Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Idiomas. Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana. Director: Bruno Andrés Longoni. Doctorando en Estudios lingüísticos, literarios y culturales.

Abstract

Title: Divided soul: Search for a lost identity in the novel Reptile in Time.

Author: Jerson Daniel Ramírez Rojas ³

Keywords: Identity, soul, self, Reptil en el tiempo, Maria Helena, remorse, Fernando Gonzalez.

Description:

The desire to write about Reptile in Time was one: to recognize the images of the self and to travel, together with its characters, the transit from the ignorance of the self to the truth, whatever it may be. However, in trying to find a face for the soul, in searching for its silhouette with words, we stood on the edge of an abyss that, without warning, returned its gaze to us. In searching for a meaning to her self, the writer -character of the novel- found in her abyss the face of God and wanted to deny it. In this denial she turned to writing, but at every step she took the divine shadow followed her at her side. Thus, in searching for herself, she always found traces in herself of a divine essence, of an eternal self dwelling in her finitude.

At the moment of the interpretation of the work, it was proposed from a philosophical point of view: if the desire that moved the search was to find the essentiality of the self and to be able to grasp it - at least from a silhouette overshadowed by the word - the idea of speaking of the self should be contemplated from the mysticism with which the logical positivism of the Vienna Circle was born, to the pantheism of Spinozism, passing through romantic visions such as that of Schelling and heirs of his thought based on hermeneutics and phenomenology such as Heidegger, among others. A path was also sought in philosophy for its affinity with truth (truth that runs from its ethical and moral sense to its coincidence with the sense of beauty that is born from it and that, without it, would only be ornamentation).

³ Faculty of Human Sciences. School of Languages. Bachelor's Degree in Literature and Spanish Language. Literature and Spanish Language. Director: Bruno Andrés Longoni, PhD Candidate in Linguistic, Literary and Cultural Studies.

Introducción

La escritura siempre supone la búsqueda de senderos por donde transite el pensamiento, siempre el mismo, siempre mutable: cuando empezamos a escribir, creemos tener un ápice de verdad y sentido frente a lo indeterminado que salta y revolotea en nuestra mente. Sin embargo, al sentarnos frente al teclado, podemos ver cómo las imágenes se robustecen, las ideas cambian, los horizontes que antes nos movían desaparecen y aparecen nuevos caminos, nuevas formas de ver lo mismo desde una perspectiva inédita.

El deseo por escribir sobre *Reptil en el tiempo* era uno: reconocer las imágenes del yo y recorrer, junto con sus personajes, el tránsito desde el desconocimiento del sí mismo hasta la verdad, cualquiera que esta sea. No obstante, al intentar buscarle un rostro al alma, al buscar con la palabra su silueta, nos parábamos al borde de un abismo que, sin previo aviso, nos devolvía su mirada. Al buscar un sentido a su yo, la escritora —personaje de la novela— encontró en su abismo el rostro de Dios y quiso negarlo. En esta negación se volcó en la escritura, pero a cada paso que daba la sombra divina la seguía a la par. Así, al buscarse a sí misma, siempre encontraba vestigios en ella de una esencia divina, de un yo eterno que moraba en su finitud.

Al tratar de buscar los esbozos del yo en la novela, se intentó —con mayor o menor éxito— ver en las lecturas sobre *Reptil en el tiempo* los aciertos, desencuentros y tergiversaciones de las distintas interpretaciones de su obra, a fin de encontrar un terreno firme en el cual establecernos para poder hablar de ella. Asimismo, se establecieron tres instancias interpretativas del yo, cada una abogando tres momentos clave de este en la novela: la difuminación y el desencuentro con la propia identidad (la pérdida del yo), la búsqueda del yo a través de la escritura y, al final, el encuentro del yo con su naturaleza

divina y/o trascendente: Dios. Con esto, se intentaba dar un orden a la sobreabundancia pronominal y el caos que suponía buscar una identidad diluida en tantos rostros como nombres, así como establecer y fundar los elementos esenciales para la comprensión del yo.

En el momento de la interpretación de la obra, se propuso esta desde un corte filosófico: si el deseo que movía la búsqueda era el de encontrar la esencialidad del yo y poder asirla —al menos desde una silueta ensombrecida por la palabra— se debía contemplar la idea de hablar del yo desde el misticismo con el que nace el positivismo lógico del Círculo de Viena, hasta el panteísmo spinozista, pasando por visiones románticas como la de Schelling y herederos de su pensamiento fundamentados en la hermenéutica y la fenomenología como lo sería Heidegger, entre otros. Se buscó también camino en la filosofía por su afinidad con la verdad (verdad que recorre desde su sentido ético y moral hasta su coincidencia con el sentido de belleza que de ella nace y que, sin ella, solo sería ornamentación).

Ahora bien, se pretendía también en la escritura de este trabajo la consonancia con la novela y las intencionalidades de cada acápite: en la disolución del yo en el lenguaje y la visión del sí mismo a partir de una tercera persona, la escritura del primer capítulo supuso un alejamiento, una mirada del yo desde la lejanía, atravesado por una no-poseción de la identidad y, por tanto, enajenamiento. Este estar alejada de sí misma fue comparado con otra obra que posee el mismo hilo argumental y con el que se hicieron contrapuntos respecto al yo y su pérdida: *Persona* de Ingmar Berman (1966).

En el segundo capítulo —reservado a la búsqueda en la escritura— se intentó mezclar la voz del investigador con la de la escritora, a fin de buscar con ella, en sus palabras, una suerte de camino que le indicara a dónde ir, qué camino recorrer para encontrarse consigo misma, así sea a través de la creación de otros rostros que suponían en ellos la imagen de la escritora, yo trascendente en su ficción. Para terminar, el tercer capítulo buscó una

sublimación conceptual a partir del encuentro del yo con la divinidad, lo que suponía un alejamiento del yo de la escritora para encontrar en Dios una nueva naturaleza, mezcla de lo finito e infinito —de lo indefinido y lo eterno— donde, a su vez, el yo encontraba su morada, como una lejana cercanía del yo consigo mismo, reflejo del individuo en el inmenso absoluto de la naturaleza.

1. Encuentros con la palabra ajena: una revisión crítica de la crítica a *Reptil en el tiempo*

Reptil en el tiempo es una novela que se presenta a sí misma como un “ensayo de una novela del alma”. El motivo del uso del doble genitivo es claro: la novela se nos muestra como un ensayo en sus formas, un juego y experimentación técnica deliberada que busca, a su vez, representar una búsqueda de la naturaleza del yo [alma] a partir de la indeterminación de los personajes y de los niveles de realidad en que perviven.

Desde un primer instante, podemos ver los juegos técnicos presentes en la novela: una primera persona (la escritora) encerrada entre paréntesis que habla en tiempo presente desde su doble cautiverio (cuerpo y alma) —es plausible que el uso de paréntesis en la primera persona o la expresión de su voz en cursiva quiera significar una especie de encierro, como representando su verdad y realidad de manera dudosa—; y una tercera persona (Martina María) que remite los hechos a un pasado del cual fue parte pues, como nos deja saber la obra, es la mujer asesinada por la primera persona. La novela deja de manera indeterminada la identidad de estos dos personajes: por momentos parecieran ser la misma persona⁴; en otros se distancian y presentan como dos individuos distintos⁵. A su vez, la autora inserta otro

⁴ “Con una mirada descubrieron a la otra mujer que había en mí, (*¿yo?*)” (Uribe de Estrada, 1989, p. d).

⁵ “Cuando publicaron mi muerte, no se acercó a mi casa por temor a gritar: (*yo la maté*)” (p. c).

personaje en segunda persona que interpela a la primera representando la voz de Dios en ella⁶.

La obra se expone, en un comienzo, como una novela de carácter testimonial pues, pareciera ser, la tercera persona confiesa desde su muerte los hechos sucedidos al esposo de la primera persona⁷. Este juego de realidades se empieza a complicar una vez el personaje en primera persona empieza a escribir su propia novela, “Estos pies nuestros”, para buscar su verdad en la palabra. Esta novela dentro de la novela se presenta en hojas de diferente color y numeradas de manera tradicional (las páginas blancas están ordenadas desde una sucesión de letras).

De esta manera, la lectura se siente como una inmersión en un mar insondable de voces, cada una matizando y entrando, en su soledad, en los oscuros rincones de una voz

⁶ La ambigüedad se hace patente a la hora de desligar como personajes distintos a Martina María, la escritora (personaje en primera persona) y a Dios pues, como mostraré a continuación, la expresión de Dios se confunde a veces con la identidad de la escritora y esta, como ya pudimos ver, con la de Martina María:

“LA INTELIGENCIA COMPRENDIÓ QUE NO PODÍA EXISTIR SOLA. LA IMAGINACIÓN CREÓ EL MITO. LUEGO TE MOSTRASTE TÚ, SEÑOR” (p. x) “(y me hallo sola, como si alguien estuviera ausente. Tengo sabor de primavera ajena). Mar, eres agua y llanura, montañas y valle. Somos pequeñez que se mece y se hunde en tus olas [...] SIEMPRE NUEVO, SIEMPRE ANTIGUO”. Destructor, constructor. Guerra. Paz. (*Salado. Amargo. Y yo, ¿soy un pez?, ¿soy anfibio?*). criatura de ese mar, A CUYA SAL HA DE INTEGRARSE” (pp. at, au).

Podemos advertir que la primera expresión nos habla de Dios (Señor) como una tercera persona, a su vez que la segunda cita nos muestra como las voces se van fundiendo poco a poco hasta, al final, convenir en una sola —tal vez la más fuerte, la más segura— sembrando un coro.

⁷ Existen muchos fragmentos de la novela que apoyan esta hipótesis, aquí algunos:

“Le conversan mientras come. Preguntan por los niños, por ti; que si le hacen falta tú y ellos; que tú qué haces, que en qué trabajas, que nuestros gustos de antes, que los tuyos de hoy; y no sabe contestar, pero inventa” (p. p); “Pidió a una hermana que te encargue tres máquinas de escribir, doscientas cintas, y papel [...] —No volveré a molestarlo. Para toda una vida es nada lo que pido” (p. q); “Pasó las horas aguardando, odiando al sol; pensando en la priora, en los niños, en ti” (p. w);

“Arrastra los ojos para buscarte, y aparece tu mirada en todos los rincones. Golpea las paredes hasta que saltan tus recuerdos, espolvoreados de cal. (*No habría venido si yo estuviera ausente, luego estamos juntos los dos*). El uno en la otra, como el alma en el cuerpo. Eres su alma, eso es. (*No, pobre él con mi alma*)” (p. z); “Quiere irse contigo aunque nunca vuelvas a darle de comer. Se acuesta pensando en ti para soñar contigo, pero es más fácil llevar los sueños a la realidad de un instante, que disfrutar de una vida en una sola noche” (pp. am, an).

indeterminada que busca para sí una identidad en los ecos que dispersa su palabra. Cada expresión será un simulacro de sí misma en los otros, experimentando de manera heteróclita distintas formas de relación con Dios.

A pesar del desarrollo de sus personajes y belleza literaria, la crítica ha sido parca a la hora de ahondar en la obra, ya sea por estar a la sombra de Fernando González o por la parva —no por ello irrelevante— producción literaria de María Helena Uribe de Estrada. A este respecto, parece interesante resaltar el trabajo de algunos autores a la hora de abordar la novela. Escobar (2003) realiza el esbozo de una búsqueda de esencialidad en la escritura a partir del tratamiento de los adverbios locativos. En él, pasamos de un mundo exterior dibujado por imágenes y reminiscencias del pasado, a un nivel intrasubjetivo donde subsisten y conviven una conciencia (yo); un yo supraconsciente, normativo y moral (Dios); y un yo que es rebeldía ante sí mismo. Esta interpretación, a partir de la abverbialidad locativa, resulta en una representación típica del psicoanálisis freudiano: pareciera que el Yo, El Superyó y el Ello se caracterizaran en tres personajes distintos que buscan, cada uno a su manera, llegar a tomar posesión de la verdad, siendo esta una identidad unívoca. Otro aspecto también a destacar respecto a esta mirada es la relación existente entre el yo y el ello, tanto en la novela como en la teoría psicoanalítica de Freud: según el psicoanálisis, no existe una oposición natural entre estos dos, pues el yo domina al ello “[...] cuando el yo se encuentra plenamente organizado y dispone de toda su capacidad funcional, teniendo acceso a todas las partes del ello y pudiendo ejercer su influjo sobre ellas” (1993, p. 40). Asimismo, la separación entre el yo y el ello se da por medio de la represión de una pulsión debido al miedo de revivir un trauma [neurosis]. Si se quisiera dar una interpretación de la novela a partir del psicoanálisis, la lucha entre la primera y tercera persona se daría por esta separación, donde el yo no es capaz de relacionarse plenamente con sus deseos y, por ello, se exilia del mundo y crea una especie de trastorno disociativo de la personalidad, camino por

el que va Ramírez (1987) al describir la mente de la protagonista como una mente “esquizofrénica” y “loca”⁸.

En un texto corto pero global, Bruno Longoni (2022) hace un repaso por la literatura escrita sobre *Reptil en el tiempo* a fin de “recuperar la figura capital del filósofo de Otraparte, Fernando González, en tanto mentor moral e intelectual de la utopía estoica de corte teológico contenida en las páginas de *Reptil en el tiempo*” (p. 18). A su paso, el autor realiza una crítica de la crítica que se ha hecho de la novela pues, según su criterio, esta “se ha dividido, con contadas excepciones, entre la tergiversación y el silencio”⁹. Me parece interesante hacer revisión de la literatura crítica de la novela a la luz de este ensayo, a fin de plantear algunas aclaraciones y ampliar ciertas posiciones que propone el autor.

En un comienzo, Longoni formula la pregunta de la visión de la novela como una novela existencialista e, inmediatamente, niega tal suposición argumentando que desatienden “la incongruencia de emparentar la tesis moral-ascética del “ensayo de una novela del alma” (subtítulo de *Reptil en el tiempo*) con una línea de pensamiento secular, atea y materialista como la encarnada por Sartre y sus epígonos” (p. 21), atendiendo, sin duda, a Bòrso (1994) quien plantea en la novela una especie de “carencia existencial de comunicación” (p. 198), o a la tesis doctoral de Vivas (2012), donde la autora aborda los conceptos de libertad y otredad a partir de la filosofía sartreana para, según ella, tratar los temas de la culpabilidad, libertad y responsabilidad.

Es preciso resaltar que María Helena era una ávida lectora de autores franceses, entre quienes destacaré a Albert Camus y Simone de Beauvoir¹⁰, relacionados histórica y

⁸ Longoni, B. A. (2022). De tergiversaciones y remordimientos: *Reptil en el tiempo* de Uribe de Estrada. *Folios*, (56), 17-30.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Existen dos fuentes que respaldan estas lecturas. La primera de ellas —de dominio público— la hace Rocío del Pilar Rincón (2019) en una breve biografía de la autora para el Banco de la República donde rescata las lecturas de la autora de los escritores Camus y Beauvoir. El otro —no tan público— viene de la voz de Beatriz Estrada

socialmente con Jean Paul-Sartre. A su vez, como resalta Vivas, en la novela hay una referencia —aunque no sé qué tan directa— a uno de los famosos libros del filósofo francés:

—Todos tenemos alma sacerdotal; tú malgastas la tuya. Eres un sacerdote retirado y cobarde. Estás llena de frivolidad.

—Te equivocas, vivo meditando.

—¿En qué? ¿En el ministerio de una madre que conecta *la nada con el ser*¹¹?
(Uribe, 1986, p. bp).

Asimismo, *Reptil en el tiempo* se sitúa en el punto liminal de toda afirmación o negación: la duda. A lo largo de la novela, a través de los personajes dentro de la novela de la novela (“Estos pies nuestros”) se afirma y se niega constantemente la imagen de Dios, pues esta duda, esta lucha entre el Sí y el No se encuentra presente en las cavilaciones de la escritora, personaje anónimo en busca de una verdad trascendente que la dote de sentido. El carácter existencial de la obra no reside, pues, en la secularización de la fe, sino en la duda que la misma fe trae consigo. Si bien, como plantea Longoni, cabe más emparentar la novela en cuestión con narrativas modernas como las de Dostoievski o Unamuno —crisis que puede plantearse desde lecturas no tan modernas como las *Confesiones* de San Agustín o desde la misma biblia a partir de la vida de Job— el sentido existencialista de la misma no se limita solo a su última representación encarnada en la visión atea de Sartre¹², sino en la búsqueda de sentido a la propia existencia, sea en la ausencia (ateísmo) o presencia (gnosticismo) de Dios.

de Nova, hija de María Helena, con quien Bruno Longoni tuvo el placer de escribirse por correo. En este epistolario, Beatriz cuenta a Longoni:

“Iba anotando en un cuaderno cada libro que leía. Todos los clásicos de la literatura. Existencialistas, leyó a Simone de Beauvoir (feminismo materialista, sin Dios) y Sartre (nihilismo, el vacío, la nada), pero no fueron sus referentes”.

Si bien rescata que “no fueron sus referentes”, no significa que no hayan estado presentes al momento de constituir algunas de las múltiples posturas adoptadas en la obra frente a la imagen de Dios.

¹¹ Subrayado propio.

¹² No trato aquí a Heidegger pues, si bien lo han tildado de existencialista, su filosofía dista de esta corriente, entrando más en una especie de “reforma” de la ontología clásica. Asimismo, el autor no afirma ni niega la existencia de Dios ya que, para él, incluso Dios, si existiera, estaría inmerso dentro de la noción del Ser, cuya esencia sólo puede ser dada a partir del conocimiento de la verdad del ser (*Cartas sobre el humanismo*, Heidegger, 2013).

A este respecto y como previendo ciertas vicisitudes que puede llegar a tener la afirmación del carácter existencial de *Reptil en tiempo*, se hace mención a algunas de aquellas cuestiones que la discuten: Si la pregunta por el sentido de la existencia es propia de toda filosofía (es la esencia de toda filosofía, sea existencialista o no), ¿para qué, entonces, diferenciar a una filosofía existencialista de otras?

Frente a esta interpelación respecto al tema se podría decir lo siguiente: el decir que una filosofía o pensamiento es de carácter existencial viene dado, primero, por el contexto mismo de la obra o de dicho pensamiento, más bien determinado por una conciencia de la historia de la filosofía que por la autodeterminación de una corriente de pensamiento. No es plausible que San Agustín haya pensado en ser el primer filósofo existencial al intentar plantear el sentido de su propia existencia en relación con Dios, ni se ha visto en Kierkegaard una apelación al carácter existencial de su filosofía (las nominalizaciones de las corrientes de pensamiento vienen dadas, por lo general, *a posteriori*). Muy a pesar de que el centro de todo existencialismo no es el de desentrañar una ontología, sino plantear como fundamento del hombre una ética de la que derivará, posteriormente, una ontología; es decir, no responde a la pregunta de qué es el mundo *a priori*, sino de cómo me relaciono yo con el mundo y la crisis de sentido que me lleva a significarlo (si bien Sartre plantea una ontología al principio del *Ser y la Nada*, no es más que subsidiaria a la ética que desglosa más adelante y que será el tópico central de su obra).

Asimismo, frente a la diatriba que pudiera negar la lectura de *Reptil en el tiempo* en clave existencialista planteando la distinción, harto ya conocida, entre existencialismo y esencialismo, en donde no podría hablarse de alma pues supondría en la lectura una suerte de esencia —contrario al existencialismo, que supone que “la existencia precede a la esencia”—, podría decirse que este punto de vista, a saber, el de la distinción existencia-esencia, sólo supone una parte de esta corriente filosófica. El pensamiento existencialista germinal deduce,

entre otras cosas, una postura del individuo frente a lo infinito, una suerte de relación con Dios que crea y formula un estadio de existencia religiosa, donde los valores éticos y morales quedan de lado en función de una reestructuración de los mismos a partir de la experiencia vital individual que sublima todo valor preestablecido¹³. Dicho esto, y puestos a discusión con una corriente existencialista más cercana, el paso de “alma” a “conciencia” supone el cambio nominal de un mismo fenómeno: el alma está en relación trascendente con Dios, pues supone en él su sentido y existencia. La conciencia, por el contrario, no supone una relación trascendente con Dios, mas sí con aquello que lo rodea y consigo misma: por su opacidad, la conciencia tiende a tomar la forma de aquello que percibe, trascendiendo al objeto para poder aprehenderlo, guardar en sí su sentido o crearlo a partir de la relación conciencia-objeto¹⁴. A su vez, supone darle al ser un valor transfenoménico, lo que figura un ir más allá del fenómeno, algo que entrañe el sentido del ser y que, por su naturaleza, trasciende al objeto. Con esto, cabría preguntarnos, ¿dónde reside, pues, dicha estancia transfenoménica del ser? Y si es en la misma conciencia, como supone Sartre, ¿el dejar de lado a Dios y poner el estado de trascendencia en la conciencia no supone situar en el hombre cierto estado de divinidad dada por su capacidad de crear o encontrar un sentido trascendente de aquello que percibe?

¹³ Kierkegaard ejemplifica este estadio religioso con la historia de Abraham e Isaac yendo al monte Moriah. La fe de Abraham, pues, transforma el asesinato de Isaac en un sacrificio a Dios, y por su fe en lo absurdo la imposibilidad se hizo posible:

“Si la fe no puede transformar en un acto sagrado la intención de dar muerte a su hijo, Abraham deberá ser juzgado de idéntico modo que cualquier otra persona [...] Desde un punto de vista ético, podemos expresar lo que hizo Abraham diciendo que quiso matar a Isaac, y desde un punto de vista religioso, que quiso ofrecerlo en sacrificio. Se presenta, pues, una contradicción, y es en ella precisamente donde reside una angustia capaz de condenar a una persona al insomnio perpetuo [...] creyó que Dios no le exigiría a Isaac, pero al mismo tiempo se hallaba dispuesto a sacrificárselo, si así estaba dispuesto. Creyó en virtud del absurdo, pues no había lugar para humanas conjeturas, y era absurdo pensar que si Dios le exigía semejante acto, pudiera, momentos después, volverse atrás” (2014, pp. 96, 97, 106).

¹⁴ Sartre, J.P. (2013). *El ser y la Nada*. Editorial Losada.

El autor prosigue planteando la pregunta de si podemos afirmar que la novela, *Reptil en el tiempo*, puede ser considerada o no una *Bildungsroman*. Para ello, apela a la falta de juventud del personaje principal de la novela cuya historia comienza *in media res*, a diferencia de los clásicos del género cuyo rasgo característico, como afirma Longoni, es el de relatar la vida del protagonista desde su juventud hasta su madurez. Continúa, en contrapartida a la tesis de Arango (2010), negando la posibilidad de dividir las novelas de formación entre masculinas y femeninas, dando a entender que la *Bildungsroman*, desde sus inicios, ha propiciado y alternado sus formas sin distinción del género del protagonista, siendo esta distinción, a mi juicio, más de naturaleza ideológica que sustancial a la hora de hablar de la novela de formación.

Aun cuando los argumentos de Arango no son del todo sólidos a la hora de afirmar que *Reptil en el tiempo* sea una novela “femenina” de formación, y alejados del hecho de que la *Bildungsroman* pueda o deba diferenciarse por el género o la identidad sexual del protagonista, cabría decir, empero, que *Reptil en el tiempo* sí podría albergar la formación, mas sin ser esta obra una novela de formación propiamente dicha. La palabra *bildung* [formación] de la que deriva *Bildungsroman*, guarda su origen en la mística medieval y pervive en la mística del barroco como una forma o un medio de ascenso de la humanidad. La formación [*bildung*] designa, pues, el modo esencialmente humano de esbozar la silueta de las disposiciones y capacidades naturales del hombre¹⁵. Vemos en la palabra una relación con el concepto de cultura, pero en un sentido mucho más elevado donde, como plantea Humboldt, la formación es más bien un “[...] modo de percibir que procede del conocimiento y del sentimiento de toda la vida espiritual y ética, y se derrama armoniosamente sobre la sensibilidad y el carácter” (Humboldt citado por Gadamer, 1992, p. 39).

¹⁵ Sobre el origen y la historia del concepto *bildung* véase:

Gadamer, H. G., & Olasagasti, M. (1992). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.

Si bien en *Reptil en el tiempo* el personaje principal ya es un personaje “entrado en años”, esto no la exime de estar en un estado de espiritualidad germinal. La formación en la novela no es la de un adolescente que aprende a vivir —como en *Bildungsroman* tales como *Lazarillo de Tormes*—, sino la de una mujer que busca un sentido a la imagen que ella guarda de Dios, donde la palabra formación “[...] despierta más bien la vieja tradición mística según la cual el hombre lleva en su alma la imagen de Dios conforme la cual fue creado, y debe reconstruirla en sí”¹⁶.

Frente a la novela en relación al feminismo, Longoni acierta en rebatir las posturas de Cardona (2016), Bòrso (1994), Ospina (2017) y Vivas (2012) de manera magistral, bien porque la autora se alejara de ese tipo de pensamiento en su obra¹⁷, bien porque reducir el tópico de la novela a la discusión feminista limita la interpretación de la obra. Si bien hay pasajes que invitan a reflexionar sobre el papel de la mujer en el ámbito social¹⁸, la obra sobrepasa esta discusión llevándola al campo de la culpa y el remordimiento. Esta culpa no

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ En ciertos pasajes de la novela, siguiendo tal vez una concepción Kierkegaardiana de la mujer como un “ser para otro” (2014), tal vez (lo más seguro) apelando a una visión gonzaliana de la mujer como hecha para el amor (*Los negroides*, Fernando González, 2014), donde la mujer se realiza en el amor (matrimonio) y el hombre se realiza en su relación con Dios, Uribe de Estrada prefigura esta relación entre lo femenino y lo masculino, si bien que su intento (el de la protagonista) por establecer una relación con Dios a través de la escritura rompa este estigma:

“¿Qué falta en la mujer para que nunca llegue a ser hombre? Siempre me lo pregunté. Pero al conocer al hombre que hemos de amar toda la vida, algo nos dice y tranquiliza, que ahí está el error: un amor muy grande a él destinado y, para ser suya, soy mujer” (Uribe, 1986, p. o); ““La mujer sola lleva consigo el estigma de su soledad. Es un imán gastado. Ni ella misma se estima porque lo que la hace valer es el amor, es sentirse necesaria para alguien (*¿llámese gato, perro, niño, hombre?*). Estamos hechas para recibir la vibración de los que amamos, o queda la mirada que nadie comprende porque es irremisiblemente opaca” (p. db).

¹⁸ “Un reptil es hermoso, no podemos negarlo, así como tampoco podemos afirmar la belleza de nuestros semejantes, ni es agradable mirar por la ventana, hacia el patio (*pereza gigantesca*), en donde no hay una sola mujer con rostro armónico. Ostentan la marca de la cárcel, nacieron con ella, por ella las identificaron; cualquiera hubiera dicho adónde vendrían a parar cuando les llegara el momento, y acá están. Su destino lo llevan puesto sin que puedan arrancárselo” (Uribe, 1986, p. n)

deriva de su condición femenina, sino de su propia autodeterminación como ser humano. A este respecto, Longoni concluye:

La culpa engendrada no se deriva, entonces, de la coerción social ejercida mediante algún sórdido dispositivo de control foucaultiano especialmente diseñado para oprimirla y silenciarla, sino de decisiones propias tomadas en libertad. Vale aclarar que, a pesar del crimen cometido, nadie acusa a la protagonista, nadie la recluye y nadie le reprocha su determinación de vivir enclaustrada, ni siquiera su propio esposo, quien tiene la bondad de remitir sus pertenencias sin asomar por la superficie textual despertando, como consecuencia, un reproche de su esposa difícilmente compatible con los fundamentos del feminismo de tercera ola: “Por eso no ha venido. Se escuda en que no quiero recibirlo. Si me deseara, habría atravesado puertas, portones, rejas, vidrios. Me habría abrazado contra cualquier voluntad. Contra la mía, incluso. Me gusta ser forzada, subyugada, abatida (p. 224)” (2022, p.24).

Frente a estas lecturas que se han planteado sobre la obra, muy pocas se han parado en la relación existente entre la obra de María Helena y la filosofía de Fernando González. Apenas Escobar (2001) había esbozado esta relación y Longoni (2022) había planteado esta carencia como un camino al error a la hora de interpretar la obra capital de la escritora paísa, hasta que Gómez (2021) fundó su tesis de pregrado en establecer de manera sucinta pero sustancial esta relación entre el filósofo de Otraparte y una ferviente lectora suya que derivaría su obra del pensamiento gonzaliano.

La discusión aquí expuesta es, pues, un breve esbozo de las intenciones interpretativas del presente texto: se busca emparentar la obra con una corriente de pensamiento que le había sido vedada por la crítica, a su vez que se pretende relacionar esta con una crisis de identidad nacida de la angustia que aguarda buscar una verdad en Dios, cuya imagen es una verdad imperceptible a los ojos del personaje principal, quien desencadenará en su novela distintas posibilidades de relación con Dios, nacidas todas en relación a la duda de su existencia y de la angustia frente a su desconcertante silueta.

Así, se pretende dar paso a la interpretación de la obra desde la caracterización del yo que plantea la autora, pasando por el lenguaje hasta que, a través de este, se intuya el sentido en la imagen de Dios.

2. Las fronteras del yo en *Reptil en el tiempo*

“El origen de toda decepción reside en mí mismo, y no en los demás, en mi propia incapacidad para seguir siendo yo mismo”.

Clément Rosset, El principio de crueldad.

Al iniciar nuestra lectura, la identidad de los personajes se ve difuminada por una suerte de pronominalización excesiva (pronombres tónicos no preposicionales¹⁹ y preposicionales²⁰, reflexivos²¹, clíticos²² e indeterminados²³, entre otros) que diluye en su multitud cualquier intento por determinar la identidad de los personajes, cuya búsqueda se complejiza con la narración, pues a la narradora en tercera persona la interpela una voz en primera y, así, la confusión de voces se anuda a la pluralidad de pronombres, de cuya contraposición y disonancia se puede atribuir la polisemia de un yo al que, sin nombre y parentético, se le da valor e identidad —al menos en un primer momento— respecto a los otros.

Si bien no distinguimos de este yo más que su voz —no escuchamos nunca un nombre que la aluda o que pueda llegar a decirnos con certeza “ella es”—, es esta voz el testimonio de su existencia: ante la incapacidad de asirla, de sujetar su ser en algo que no sea

¹⁹ “Ella tenía que confesar” (p. c); “Tú estabas con ella, mamá” (p. d); “Sí, ella estaba conmigo. Bebíamos café, como siempre” (p. e), etc.

²⁰ No te lo dijo *a ti*, porque no la habrías dejado confesar” (p. c); “Nadie la culpó *a ella*. Era una mujer honrada, distinguida” (p. c); “Con una mirada descubrieron a la otra mujer que había en *mi*” (p. d), etc.

²¹ “Esto *me* conforma con mi encierro” (p. a); “Sería incapaz de atravesar el límite que *me* separa de mí misma” (p. b); “Fuimos amigas siempre, estudiamos juntas, nacieron nuestros hijos casi entremezclados; *nos* ayudábamos” (p. c); “Tras mucho hablar, inventó que no *nos* conocíamos. Nuestras voces chocaron. De pronto, pensó: (*una de las dos sobra*)” (p. e).

²² “Dijeron que el miércoles había ido a *visitarme*, pero nadie la vio entrar o salir aquel jueves” (p. c); “*Le* hablabas, *le* sonreías, ella contestaba sin sonrisas” (pp. c, d).

²³ “*Nadie* la culpó a ella” (p. c); “*Nadie* acepta la verdad. Es terrible oírlo. Cuando *alguien* la dice, golpetea sarcástica la voz” (p. e).

nube²⁴, sin una presencia [ουσια] que ponga de manifiesto una esencialidad, el yo se nos muestra [φαινεσθαι] como apariencia, dándonos indicios de una identidad que no puede mostrarse ella misma sino por medio de algo que se muestra, es decir, desde su apariencia²⁵. Ella es un alguien, sujetando el pronombre indefinido como fundamento de sí, pues la falta de nombre la remite y limita a su discurso —lo que dice y se dice de ella misma—. Esta distinción entre esencia-apariencia se ve representada en la dualidad alma-cuerpo que hace el personaje al momento de experimentar la posibilidad de su muerte:

(Primero morirán mis manos, luego el pecho, y yo [...] Me iré tal como viví. No se cambia de vida para morir; nos acabamos con el viejo traje puesto, el mismo que recibió sudores y arideces, y no podré llevármelo. Se quedará entre estas rejas, estas paredes, estos techos, como un esqueleto sin carne, como un disfraz sin dueño. (Uribe de Estrada, 1989, p. bu).

Aquí, se hace una clara diferenciación entre el yo y el cuerpo, asumiendo este último como un caparazón de algo que trasciende el cuerpo, a saber, la vida que lo habita y significa. Es interesante ver el símil yo-vida presente en el fragmento: el yo, ajeno al cuerpo, puesto como autorreferencialidad de aquel que habla, es el que se irá tal y como vivió. Este yo es el que vive, mientras que el cuerpo es tan solo “*el viejo traje puesto*” (p. bu) que lo acompaña, los residuos de esa vida que pierde sentido tras la muerte. La vida que se vive, pues, su sentido, excede los límites de la carne pero, a sí mismo, se ve limitado por ella.

²⁴ “Las rayas, sobre el papel, fueron tomando la forma de humo regado como nube (*yo en la nube*)” (p. v)

²⁵ Heidegger, en su *Ser y tiempo*, nos expone ciertas distinciones conceptuales que se nos presentan necesarias a la hora de tratar nuestro tropo: la identidad.

Para él, los antiguos concebían el ser de los entes sólo a partir de lo presente, de donde se sucedía su sentido como presencia [ουσια]. Al ser, pues, se le comprende desde un modo de tiempo preciso, a saber, el “presente”. A su vez, de esta ουσια como esencia de la totalidad de lo ente [οντα] se desprenden el fenómeno y la apariencia. Un ente puede mostrarse [φαινεσθαι] como un φαινόμενον, cuyo sentido puede ser tanto lo que se muestra en sí mismo, es decir, una determinada forma de hacer frente a algo; como un parecer ser, viéndose esta —la apariencia— como “[...] una relación de referencia dentro de lo ente mismo —y que es ella misma un ente—, de tal suerte que lo que hace referencia (lo que anuncia) sólo puede cumplir su posible función cuando se muestra en sí mismo o es fenómeno (1971, p. 41).

Esto es necesario a la luz de hacer distinción entre los fenómenos y apariencias del yo con el yo en sí mismo, si es que existe algún tipo de esencialidad en él.

Es el yo aquel que vive la experiencia de su vida, quien dice —o no— de ella aquello que es, quien la significa. Si al yo es al que le compete decir de su vida aquello que ha sido, que es o será, si su voz vive y permea sus vivencias, y su existencia se ve acotada en los límites mismos de la vida, cabría decir que el yo es dependiente de la vida en razón de su existencia, a su vez que la vida es dependiente del yo, en tanto que de él se desprende su sentido.

Wittgenstein (2003) llega a una conclusión similar en el momento que afirma categóricamente “Yo soy mi mundo”. El mundo aquí entendido no es la existencia en cuanto a ente, es decir, la totalidad de lo ente; sino mundo en cuanto a lo que cabe decir de aquello que existe. Para él, los límites de nuestro lenguaje son los límites de nuestro mundo, por cuanto solo podemos decir del mundo aquello que podemos pensar de él, es decir, en cuanto somos, solo podemos decir del mundo aquello que ya conocemos de él, que ya preexiste en nuestro conocimiento del mundo, en nuestro lenguaje. Así, el yo vendría a ser un límite del mundo, una expresión de mundo que, en cada caso, ya somos: yo, mundo y vida vienen a ser la misma cosa.

De acá se desprenden dos suposiciones: la existencia de un sujeto metafísico del cual no podríamos nunca decir nada —de este sujeto no cabría decir qué es, sino cómo se presenta, así como no podemos decir del mundo qué es, sino cómo es—; o bien, la inexistencia del mismo, por cuanto este sujeto no pertenecería al mundo, sino que sería expresamente su límite.

Así, el yo (el mundo, la vida) entran en las cosas que el lenguaje mismo excede, es decir, lo místico. El mundo *es*, eso está claro, pero que sea o no de determinada manera desborda en toda medida a mi voluntad. El sentido del mundo es, pues, algo que pertenece al yo y que excede todo estado de cosas, de lo que se desprende el hecho bien sabido por todos de que ninguna experiencia puede llegar a ser *a priori*. No se puede, por tanto, cambiar de

vida para morir, pues con el fin de la vida cesa el fin de nuestro mundo. La muerte excede, también, toda experiencia de mundo, pues no se puede vivir la muerte (Wittgenstein, 2003). Sería absurdo, en cada caso, intentar cambiar de vida, pues esta se nos presenta, a simple vista, como una y la misma.

Sin embargo, ¿la muerte tiene el mismo sentido en todos los casos en los que de ella se enuncia algo? La muerte planteada por Wittgenstein —que vendría a ser la misma (en su sentido) que la descrita en el fragmento de la novela— sería la muerte física, el cese de toda actividad vital. Con todo, este no es el único sentido con el que se designa a la muerte en la obra.

En un comienzo, como ya hemos dicho, la historia de la novela se nos presenta como la consecuencia de un asesinato: el personaje paréntetico ha asesinado a Martina María, la narradora en tercera persona. Si bien se caracterizan como personajes distintos, cabe la posibilidad de que, como personajes distintos dentro de la novela, sean así mismo una misma persona:

Ayer murió Martina María. Estoy triste sin ella. Éramos una sola mujer que reía y lloraba en diálogo imperceptible. Hermanas, fruto del mismo grito parturiento. Juntas aprendimos a respirar, juntas comíamos. Indagábamos sobre la vida y el amor, pero nuestras incógnitas se unían en el aire y nos dejaban con la misma pregunta entre los dientes [...] Ahora somos dos, con dos rumbos opuestos. Trozos de una misma frase discontinua [...] Martina María suavizaba mis dificultades, aclaraba mis motivos, me transmitía su fuerza. Era mi buen yo, mi yo respetable, mi yo amado. Ahora no sé por dónde anda mi conciencia a estas horas (Uribe de Estrada, 1989, pp. bf, bg).

La ambigüedad de la obra no permite afirmar o negar categóricamente que Martina María y la primera persona sean una y la misma, pero sí las caracteriza como un *doppelgänger*²⁶, pudiendo ser ellas el símil del famoso caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde, cuya separación ya no es dada por una poción que disocia la personalidad de un Henry Jekyll, sino

²⁶ “El que camina al lado”.

que esta se ve en nuestra obra sustituida por la muerte²⁷. Así como Jekyll y Hyde son distintos y, a la vez, uno mismo, Martina María y la primera persona son dos personalidades distintas, pero superpuestas entre sí²⁸.

Eran una sola, “*fruto del mismo grito parturiento*”. Sin embargo, sobrevino la disonancia, el contrapeso entre ellas, cada una siguiendo una voz distinta, acaso buscando cada una su origen y, para sobrevivir, una de las dos tenía que morir. Así como en la novela, existe otra obra que tiene un tratamiento similar del tema y personajes: *Persona* de Ingmar Bergman (1966).

3. *Persona* de Ingmar Bergman

Bergman cuenta que la idea de la película le sobrevino en la enfermedad, cuando vio frente a sí a dos actrices cuyo parecido se le hacía extraño. Después, vino a su mente una imagen: “están sentadas y comparan sus manos. Era la primera imagen, sentadas, mostrando sus manos y con un gran sombrero en la cabeza”²⁹. Asimismo, cuando le comentó la idea de la película a un amigo suyo para poder poner en marcha los aspectos técnicos de la realización de la película, Bergman le dio la siguiente sinopsis: “es la historia de una persona

²⁷ “*Cuando yo estaba contenta, ella se ponía iracunda. Invalidaba mis motivos, yo los suyos. Tal vez por eso no nos comprendíamos y nos detestábamos. Si no hubiéramos peleado ayer nada habría ocurrido o, quizás, yo sería la muerta, ahora*” (1989, p. bg).

²⁸ A veces se corresponden, una profundiza la palabra de la otra. Otras veces, una niega el decir de la otra, luchando cada una por sobreponer su voz:

“Por eso está aquí. Les abrirá su alma. Les dirá lo que desea para ellos en la vida, (*¿qué?*). Nada quiere, ni puede ya ocultarles. Les contará lo que fue, lo que pudo ser. Les mostrará lo único importante, (*¿qué?*). Les hablará del hambre, les indicará dónde pueden saciarlo, (*¿dónde?*). Escribirá con humildad lo que no supo expresar con obras, (*¿qué?*). Debe callar, entonces (*Me enviaré a mí misma, a través de la tinta negra de mi máquina. Les daré mi verdad. La única que poseo. Esta cárcel de miserias*)” (1989, p. bh).

Parece interesante resaltar aquí lo siguiente: al discutir en la escritura, el uso de la coma abre paso a la continuación del diálogo, como si una continuara el discurso de la otra (así sea con ironía). A su vez, esa conjunción se hace ya explícita cuando, al final, la una termina el discurso de la otra a modo de coro, sosteniendo el postulado primero el cual alude a su relación como la doble personalidad de una misma persona.

²⁹ Bukatman, S. (2022). *Conversaciones con Ingmar Bergman*, 1-259.

que habla de otra que no dice nada, después comparan sus manos, y finalmente se funden entre sí³⁰. Una idea vaga de la que nacería una de las películas de culto más importantes del siglo pasado.

La película comienza, como nuestra novela, *in media res*, y nos cuenta la historia de una actriz que, en medio de un performance teatral, deja su guion de lado y guarda silencio, a veces roto no por la palabra, sino por una risa inexplicable. Esta se interna en un hospital psiquiátrico y queda al cuidado de una enfermera llamada Alma, quien será su acompañante durante el desarrollo del filme. Lo interesante aquí es la conexión entre Alma y Elisabeth Vogler (la actriz muda), pues ambas empiezan una relación de amistad y confianza en un retiro que orquesta la médico encargada de Elisabeth en una cabaña junto al mar, retiradas de todo. Allí, Alma cuenta a Elisabeth fragmentos de su pasado, eventos que la hacen cuestionarse si lo que desea es realmente aquello que ella quiere para sí y no otra cosa; además de poner en duda su propia moralidad, pues aquello que dice querer no compagina con las historias que la llenan de remordimiento y culpa respecto a su pasado, permeadas por un cierto anhelo de repetición. A su vez, por voz de Alma —esta nos narra el pasado de Elisabeth como si ella hubiese estado ahí, sintiendo cada instante como si fuera suyo—, conocemos el pasado de Elisabeth: una actriz que tenía un amplio repertorio artístico, pero a quien achacaban el hecho de no saber o no poder representar la maternidad. Esta se embaraza para representar bajo su propia carne el papel de madre, de lo que se arrepiente tiempo después. Sin poder abortar —lo intenta sin éxito— reniega de su hijo y de ese papel que ahora tenía que vivir, lo que la pone en una diatriba respecto a sí misma y sus deseos. Estos dos personajes, a medida que la película se desarrolla, se van fundiendo en una misma identidad, cada una adoptando la máscara de la otra, desvelándola hasta que, para nosotros, se hace difícil distinguirlos.

³⁰ *Ibid.*

Junto con *Reptil en el tiempo*, la obra de Ingmar Bergman deja abierta la posibilidad de interpretar la identidad de los personajes como *doppelgänger*, tomando las dos los mismos quiebres respecto a la identidad de los protagonistas: la responsabilidad de la maternidad, el rol de la mujer como esposa, el deseo de una vida abnegada al arte (la una como actriz, la otra como escritora) y un desligamiento frente aquello que el lenguaje puede decir de nosotros mismos y la posibilidad de este de falsearnos. Frente a esto, en uno de los diálogos del primer guión de la película y en el cual se ve su gran tropo, encontramos representada esta sensación de vaguedad frente al sí mismo, frente a una identidad que no se sabe cierta:

—¿Crees que no lo entiendo? El absurdo sueño de ser. No parecer, sino ser. Consciente, alerta cada instante. Y al mismo tiempo, el abismo entre lo que eres ante los demás y lo que eres ante ti misma. La sensación de vértigo y la sed constante del desenmascaramiento. De verte por fin descubierta, reducida, quizá aniquilada. Cada tono una mentira y una traición. Cada gesto una falsificación. Cada sonrisa una mueca: el papel de esposa, el papel de colega, el papel de madre, el papel de amante, ¿cuál de ellos es el peor? ¿Cuál te ha causado más tormento? Representar a la actriz de rostro interesante. Mantener unidas todas las piezas con mano de hierro y lograr que encajen. ¿Qué falló? ¿Dónde fracasaste? ¿Fue el papel de madre el que te destrozó? Porque el de Electra no fue, desde luego. Ahí estabas tranquila. Ella incluso te ayudó a aguantar un poco más. Fue una excusa que te permitió interpretar los otros papeles (los de la realidad) de un modo menos exhaustivo. Pero después, cuando se acabó Electra, no te quedaba nada tras lo que esconderte, nada que te mantuviese en pie. (Bergman, 2018, p. 41).

Es imposible no ver las relaciones temáticas y estilísticas que existen entre la novela y la película, sobre todo teniendo en cuenta que la película se estrenó en 1966 y la novela en 1986. En ambas un deseo de ser, de encontrar en el arte una forma de trascender, de aproximación a algo que pudiera ser sí misma y, a su vez, una pérdida, un encuentro en el espejo con aquella máscara que llevan puestas, viendo en su reflejo una doble identidad —un otro que actúa con independencia de sus deseos y actos— que la interpela y la pone en duda.

La incertidumbre que las interpela supone de antemano una pregunta fundamental que traza una línea entre lo que se era y lo que se es, tan fundamental para todos que, en algún momento, nos la hemos postulado a nosotros mismos: ¿quién soy? Esta duda interpeló a Elisabeth en medio de su performance de Electra; en *Reptil en el tiempo*, la vemos tácitamente cuando la escritora (personaje en primera persona) observa un insecto que no

sabe distinguir entre avispa u hormiga. Al verla, ve en ella una reverberación de su propia naturaleza, acaso tan sutil, tan grácil, tan presente, pequeña y desconocida como su propia imagen. Al advertirla especula si ella, como el insecto, comparten la misma inherencia de ser una identidad imprecisa³¹.

Sin embargo, no es este momento de quiebre el germen de su desasosiego. Hemos dicho ya que el detonante de *Reptil en el tiempo* es el asesinato de Martina María, mas este hecho es solo el encubrimiento de un sentido aún más profundo que viene detrás: la negación que supone el remordimiento. Con la muerte de Martina María, vemos el comienzo de una lucha entre un yo sometido a la moral —ser esposa, ser madre, precipitarse a un amor que, aunque siente, no concibe como su esencia— y un yo entregado a sí mismo, buscando en la escritura una forma de sedimentar aquello que es, de encontrarse consigo mismo a través del discernimiento de algo a lo que pueda llamar alma.

Martina María suponía “[su] buen yo, [su] yo respetable, [su] yo amado”, porque era ella su deseo de maternidad, su anhelo de formar una familia, de vivir y envejecer al lado de un esposo al que ama. Sin ella, ya no tiene nombre y solo le queda la búsqueda de un deseo que satisfaga su ansia de infinito. El yo aquí es un combate interno, una lucha entre dos deseos de ser que se niegan y perviven en una misma persona, que abren y desmiembran la identidad en posibilidades de cuya contienda una será victoriosa y la otra, desdichada, se precipitará hacia su muerte.

Al escribir sobre el remordimiento, Fernando González lo caracteriza como el sentimiento de la conciencia de ser algo más de lo que ya es, una posibilidad que lucha con su presente y pasado, que lo vuelca al porvenir³². El remordimiento es, pues, ascensión y caída, es el reclamo de los instintos vencidos y la conciencia de una divinidad a la cual se puede

³¹ “Era una avispa. Esta no sé qué es. Tampoco sé quién soy. ¿Lo supe alguna vez? ¿sería esta una avispa, si yo estuviera segura de ser la misma mujer?” (Uribe de Estrada, 1989, p. bs).

³² “El hombre es un provenir: porque todos se desprecian en el instante presente” (González, 2008, p. 185).

llegar en virtud del desprecio de un yo presente³³. Así, el remordimiento supone una renuncia, la cual nos genera placer y dolor: placer, en tanto que se es fiel al héroe que mora en nosotros y al cual buscamos en nuestros actos; dolor, en tanto que negamos nuestros instintos y, con ello, despreciamos a nuestro yo presente. Lucha encarnada entre los deseos de Martina María y el personaje en primera persona, entre el deseo de maternidad de Alma y la negación de ese deseo en virtud del arte de Elisabeth Vogler —quien, como ya dijimos, busca negar su maternidad a partir del aborto sin éxito—.

Así, despreciado el presente en virtud del remordimiento, saciada la negación en pos de un rostro que el personaje pueda ver y sentir como suyo, se arrojan las esperanzas de hallar un pequeño vestigio de identidad en el arte, aquel que cristaliza y sedimenta, ajeno al paso del tiempo y a la variabilidad de lo percedero. Es pues, en nuestra novela, que el personaje innominado se entrega a la escritura con la ambición de encontrar allí un rincón en la palabra que la salve del abismo y le muestre, como un viejo y gastado espejo, la figura empolvada y virgen de su identidad.

4. Escritura y verdad: sedimentación del yo en *Reptil en el tiempo*

Al buscar aquello que supone nuestra esencia, descendemos ingrátidos frente a un abismo que nos mira caer, que nos arrebatara de a poco la luz que sostenía la ilusión de poseer un yo, nuestra alma. En ese abismo desciende Martina María —¿acaso no es ella quien cae?— y va perdiendo su nombre. A medida que avanza se borran sus manos, su voz se diluye y anochece la imagen gastada que recibía de su espejo. Un solo deseo volcado al vacío la sostiene —solo se desea lo que no se tiene—. Una sola duda la sujeta de caer precipitadamente a esa otra oscura muerte que es el sueño: ¿Quién soy?

³³ “Tenemos derecho de cumplir los instintos, para llegar a odiarnos en virtud del remordimiento y llegar a ser otros en virtud del arrepentimiento” (González, p. 192).

Reptil en el tiempo, como ensayo de una novela del alma, supone la búsqueda. Se ensayan sus formas, un intento de apresar con la palabra una verdad que la retenga con la convicción de ser, en cada caso, ella misma. “Solo escribir sedimenta, cristaliza, produce sosiego dentro del caos invariable” (Uribe de estrada, 1989, p. ay); y allí, en la escritura, busca un escape a la fatalidad del tiempo, a esa marea que arrastra y borra la certidumbre de encontrar en ella algún vestigio de identidad. Al encuentro con el oficio de escribir le sucede un deseo de encontrar en el lenguaje su verdad, de dibujar con la palabra un pasado que es, ante todo, la resonancia de una realidad que el paso del tiempo enmascara y, al tiempo, desvela en virtud de la perspectiva de un yo presente: “mi recuerdo es un tácito deseo de grabar las sensaciones en el papel, captar el sonido de la vida, traducirlo a percepciones íntimas. Siempre he ambicionado escribir sin obstáculos ni limitaciones” (pp. ba, bb). Aun así, este andar en pos de la verdad supone en sus pasos el dolor, pues la verdad del alma que la aguarda al final del camino es incierta y, el sendero, escabroso:

(¿Qué hay de raro en saborear la agonía? También miro hacia la puerta y no salgo a ningún sitio. Escribiré antes de que se me sequen las ideas y las cintas, o precisamente para acabar con ellas. Sueño con la paz del silencio infinito, pero este no me pertenece. Nada es mío: ni la muerte ni la vida ni los sueños ni el amor; ni las palabras. Una A y una O resultan verdaderos vocablos, forman un camino y una duda. Las dos juntas son encrucijada. No hay modo de abolir la inagotable combinación del alfabeto (o del alma) (p. bb)

Buscar supone un coraje, la semejanza de nuestra heroína a un Edipo que, en la búsqueda y el encuentro con alguna suerte de luz que ilumine su destino, no para de escarbar, aun cuando vislumbre en las respuestas el encuentro con algo espantoso. Este indagar presume un cierto placer en la agonía. Por eso escribe. En el agotamiento de las posibilidades de sí misma —de su alma—, en la agonía que supone cada trozo de ella regado en su imaginación y su escritura, busca alcanzar un sentido que trascienda la posibilidad del infinito en virtud de la unidad, una voz que cante y armonice la multitud de voces que la habitan³⁴.

³⁴ “Quiere vivir toques distintos de sensaciones y experiencias, y que se rasgue la tela y se desprenda en hilachas adheridas a la piel; que se sucedan los matices hasta alcanzar uno solo dominante como el blanco oscuro de las paredes” (Uribe de Estrada, 1989, p. ax)

Este es el ambiente que envuelve a la escritora y que permea su relación consigo misma y su búsqueda de una identidad que la salve en la escritura. “Estos pies nuestros” es, pues, un intento de buscar en sus pasos —los de ella y sus personajes— las huellas de aquello que es, que ha sido dibujado en figuras que ella no aleja de sí misma, que reconoce como formas de sí regadas en el papel: “*Somos retazos de una misma alma. Formas parte de mí, como Martina María, Mateo, Maligda, Dunia y los que vengan. El nombre no importa, somos muchos. Hemos convivido siempre. Juntos estamos*” (1989, p. cj).

Cada uno carga consigo su remordimiento, cada personaje busca a su manera la forma de dar sentido a sus pasos, de encontrar en sus pies —en “Estos pies nuestros”— las huellas de una vida que ha transcurrido en el tiempo y que, como todo, se agota. Ellos son fragmentos de una existencia que se diluye en la tinta, y cada palabra es una forma de cristalizar cada experiencia que la escritora ha vivido —o sentido— en el nombre de otra persona, como un simulacro de sí que extiende y da a los pies de un otro yo que no deja de ser ella misma. Una bella forma de retratar esta relación con el otro en la escritura se da en relación a dos personajes de “Estos pies nuestros”, a saber, la relación de Mateo y Maligda: Mateo, con un cáncer asomando en el umbral de su vida y la presión de su muerte en su garganta, decide relatar la crónica de sus vivencias por medio de cartas que le dirige a Maligda. Esta dirección no implica que ella lo lea —las cartas son eliminadas antes de que puedan siquiera ser vistas por ella— mas sí es un encuentro con aquello que ella es y significa en su vida a partir de una sinceridad respecto a la suya propia. Mateo no cuenta los pormenores de una existencia llena de azares, sino que ahonda en los hechos más relevantes de su vida y que, de cierta manera, hicieron de él aquella persona que es en el hoy en el cual escribe. Asimismo, sabe que sus palabras, al encuentro con Maligda, no serán ya suyas, sino que será Maligda a través de su vida quien les dará un sentido en virtud de aquello que ella ha vivido y sentido, de su propia sensibilidad: “léeme cuando yo haya realizado el viaje

definitivo. Pueden serte de alguna utilidad mis palabras, porque en cada lectura te darán un mensaje distinto. No seré yo quien hable sino tú, caminando al lado de mi experiencia” (1989, p. 52).

Sin duda, no hay ingenuidad en su escritura. Algunos otros personajes —como ella, la escritora— se pierden y falsean a sí mismos, son su negación y su huida. A Magdalena, por ejemplo, al negar su remordimiento —no querer estar con Mateo por su sentimiento de culpa respecto a su fe y negarse a ser madre por ver en Maligda el fruto de su pecado— le es negada la posibilidad de tener una voz propia: en el capítulo de su vida son Mateo y Maligda las voces principales —voces que la buscan—, mientras ella, en letra diminuta, es narrada en tercera persona, pues su negación no le permite vivirse a sí misma, sino que la condena a ver su vida desde un otro, contada desde una voz ajena que la ve vivir en su sufrimiento —el sufrimiento que imagina Mateo—. Renato, por su parte, en gran parte de su historia se reduce a ser un diálogo con Maligda, una negación de lo que ella es y, a su vez, un amor a su imagen, forma de su deseo. Él se niega a sí mismo en función de un yo heredado y establecido por los otros, tan ajeno a sí como su creencia en Dios, patrimonio materno. La única vez que escuchamos su voz es cuando la autora lo desentraña —Longoni (2022) atribuye a este desentrañamiento su nombre, forma de su renacimiento y paso de “Estos pies nuestros” a *Reptil en el tiempo*— para poco tiempo después rendirse ante la voz de la escritora y optar por el silencio rotundo, negando la posibilidad de encontrarse en aquello que pudiera ser él mismo, desnudo de prejuicios sociales o religiosos³⁵.

En la palabra se buscan, se niegan, se desgarran, sufren, desesperan y aman con la búsqueda, negación, desgarramiento, sufrimiento y amor con que fueron escritos. La vida,

³⁵ “—¿Para qué discutir? Tú manejas la máquina, tú dices la última palabra” (1989, p. ck)

según la escritora, es escritura. Da igual si es en el papel o en el día a día. Cada quien escribe para ser leído, para que alguien más ame aquello que uno detesta de sí mismo³⁶.

Al escribir, los hechos narrados son libres del tiempo, a pesar de narrarlo todo a partir de su noción: el pasado se hace presente; el futuro se torna pasado y todo, en el fondo, remite a un tiempo que tal vez nunca existió, que solo existe dentro del corazón del escritor, que abre ante él la verdad de su existencia sin ser esta ella misma. Los griegos se remitían a Memoria [Μνήμη] para hablar de este pasado primordial donde se oía, a través de la voz del poeta, el origen [ἀρχή] del mundo, el desvelamiento de la verdad a partir de la palabra que las musas deslizaban musicalmente en su boca. Tal vez por eso es que en la antigüedad griega no había distinción entre recordar y mencionar [μυμνήσκω], de donde se deduce la palabra como una forma de convocar el pasado y hacerlo presente, de hacer que todos los tiempos confluyan, por la palabra, en el hoy. En la creación de cada uno de los personajes no se puede encontrar la esencia de una identidad que remita a algo real, del que pueda decirse con certeza “esto soy”, mas sí nos muestra una forma esencial de su naturaleza, a saber, la de su indefinición. Según Kant, “lo indefinido remite a un conjunto que no es separable de la síntesis que lo recorre. Es decir, que los términos de la serie indefinida no preexisten a la síntesis que va de un término a otro” (Kant citado por Deleuze, p. 54). Así, la naturaleza del yo no podría nunca ser limitada por cualquiera de sus fenómenos, sino que son todos estos en su totalidad la forma de ser de sí mismo, su síntesis. El yo, en todo caso, sería una forma de comprensión del sujeto en su temporalidad (yo pasado - yo presente - yo futuro) frente a sus propias formas de relación con el mundo.

Magdalena, Maligda, Mateo, Mariana, Maruja... son formas de sí misma, los distintos remordimientos que la han sacudido y que han fragmentado su alma en posibilidades nunca

³⁶ “Escribir es la necesidad de todo ser humano, con la diferencia de que unos viven sobre un papel, y otros escriben sobre el día cotidiano. Ser leídos es urgente a los débiles y a los imbéciles. (*Yo no soy débil ni imbécil, quiero ser leída para ser amada. Nadie me ama, solo yo me amo*), y se detesta” (1989, p. by).

realizadas que la retienen en su pasado. Por ello son “*retazos de una misma alma*”. Tal vez las figure como puntos de inflexión en la construcción de su identidad, términos donde afirmó ser algo y negó otra cosa de sí que pervivía en su interior como deseo, pues el yo, como afirmaba Fernando González (2015), es un combate interno: “no existe el yo como ente constante, inmutable: con ese pronombre nos llamamos a nosotros mismos, pero es un algo, un enredo de reacciones indeterminable prácticamente, variable, múltiple” (p. 306).

Quedaría por ver si este juego de espejos entre escritor y personajes no abre la posibilidad de entrever en la escritora innominada vestigios del alma que concibe el escenario y la totalidad de personajes de *Reptil en el tiempo*: si la soledad del encierro de la escritora no era un retrato de la soledad que pudo sentir María Helena en el Marymount College, donde ni el capellán ni las monjas ni sus propias amigas suponían una compañía y su única forma de salir de su soledad era arrojarse a la nostalgia a partir de la escritura, escribiendo cartas a quienes amaba; o si la lucha entre Martina María y la escritora no refleja las luchas constantes entre su maternidad, su vocación por la escritura y su deber al hogar —lucha por la cual la novela vio su culmen después de veinte años de escritura y reescritura—³⁷. Faltaría ver si Magdalena no era ese deseo de negar su maternidad, si Mateo y Maligda no suponían su lucha con Dios, si Mariana no escondía sus deseos de amor insatisfechos, si Renato no era su

³⁷ Vale aquí situarnos un poco en la biografía de María Helena Uribe de Estrada a fin de no dejar lo dicho en aparente oscuridad: En 1946, María Helena Uribe de Estrada fue enviada a los Estados Unidos a estudiar artes e inglés en el Marymount College, donde decía sentirse sola casi todo el tiempo: “Allá [Marymount College] no había con quien comunicarse, ni siquiera algo espiritual, nada, ni con el mismo capellán, nada. Entonces fue un año de soledad total. No había comunicación ni con las amigas. Tal vez por eso le escribía tantas cartas a mi familia, amigas y conocidos en Colombia”.

Asimismo, es ya sabido que la obra de la que tenemos el placer de hablar hoy (*Reptil en el tiempo*) demoró veinte años en ser escrita, editada y publicada, pues la autora dividía su tiempo entre la familia, la maternidad y la escritura, además de que, decía ella, no quería que ninguno de sus libros perturbara a sus hijos.

Rocío del Pilar Garzón. Diciembre de 2019. María Helena Uribe de Estrada.

https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Mar%C3%ADa_Helena_Urbe_de_Estrada. Recuperado en abril de 2023.

sujeción a un dogma heredado. En todo caso —si ese fuese el caso— la insistencia silábica de los nombres de los personajes no reflejaría tanto un apócope de maternidad como lo plantea Longoni (2022), sino serían el resplandor de la imagen creadora de la que se sustentan: María Helena.

Vemos, pues, en la escritura, una forma de escapar de las ataduras del tiempo y regresar a un origen primordial a partir de la recreación de las posibilidades de un yo que no se agota, que se encuentra comprendido en su indefinición, sujeto a su temporalidad y, paradójicamente, trascendiendo esta en función del arte: la escritura. Ni Magdalena ni Mateo ni Maligda pueden limitar aquello que es y ha sido la escritora, pero nos muestra vestigios de luz en el mar insondable que es siempre ella misma. Sin embargo, hay otro rostro en ella que la refleja como un absoluto en el que se ve absorbida, una imagen que la supera y de la que no puede escapar, que le da sentido a su existencia y se lo veda en función de su presencia o ausencia y con quien la escritora, en virtud de la búsqueda de su propia identidad, lucha constantemente: Dios.

Esta relación entre la indefinición del yo y la infinidad de Dios supone un mundo dentro de otro, una lucha por ver si Dios está comprendido en la noción de hombre o el hombre lo está en la noción de Dios.

5. Dios: la sublimación del yo en *Reptil en el tiempo*

Estamos casi tentados a decir que la propia lengua es una mitología privada de su vitalidad, una mitología, por decir así, exangüe, y que solo ha conservado en estado abstracto y formal lo que la mitología contiene en estado vivo y concreto.

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling.

La primera expresión de Dios en la novela sucede a la inanición de la protagonista derivada del olvido de sí misma en la celda donde había decidido ser cautiva. En su negligencia, en la pérdida de todo hábito, en el hambre, la sed y el paso del tiempo, la escritora perdía la noción del mismo en la estancia de un presente que no distinguía, pues no sentía que ningún acto sucediera a ningún otro, que todo su ser se diluía en el hambre y el sufrimiento³⁸. Después de un clamor cargado de tedio por la languidez de los días, la expresión de Dios en la novela se manifiesta, mas sin saberse si es esta voz la de Dios o está inmersa en la conciencia de la escritora:

CUANTO NOS DOMINA HA SIDO CONSIDERADO DIOS EN LA ANTIGUA MITOLOGÍA QUE AÚN SIGUE ESCLAVIZÁNDONOS. TIERRA - FUEGO - SOL- LUNA - MAR. EL POETA RESOLVIÓ LOS MISTERIOS CREANDO NUEVOS DIOSES PARA EL VIEJO OLIMPO. ARREBATÓ AL HOMBRE SUS INVENTOS, ENTREGÓ LA GLORIA A LAS DIVINIDADES, BELLA RESPUESTA A LAS INCÓGNITAS DEL HOMBRE - NIÑO, DEL NIÑO - SABIO. LA INTELIGENCIA COMPRENDIÓ QUE NO PODÍA EXISTIR SOLA. LA IMAGINACIÓN CREÓ EL MITO. LUEGO TE MOSTRASTE TÚ, SEÑOR (Uribe de Estrada, 1989, p. x).

En el pensamiento del hombre, Dios ha sido todo aquello que comprendemos en la realidad de lo real —desde nuestros impulsos más primitivos, hasta aquello que excede nuestra existencia y aún lo que no hemos llegado a conocer—. En la antigüedad, los hombres buscaban desvelar los misterios del cosmos dibujando en lo divino los vestigios de su propia naturaleza. Para el hombre primitivo, la razón de los acontecimientos de su vida y de los sucesos del mundo eran movidos por divinidades que, como él, eran animadas no sólo por la razón, sino por las pasiones de las cuales ellas eran presas. Así, el destino del individuo, de una civilización o de la creación como un todo era decidido por dioses impulsados por los celos, el amor, el optimismo o la venganza. Asimismo, a menudo los dioses no solo eran movidos por las pasiones, sino que eran ellos mismos la personificación de dicha pasión: si

³⁸ “Noche. Día. Otra noche, vieja desde el atardecer. ¡Cuántas noches, Señor! Eran más que los días. Y la angustia esparcida por los miembros. No supo dónde estaba el hambre, ni cuál era el dolor” (Uribe de Estrada, 1989, pp. w, x).

existe el amor, es debido a que un dios es la fuente de ese amor y, de su emanación, podemos conocerlo y sentirlo. De la misma manera, si no conocemos a Dios, nos es vedado el privilegio de amar³⁹.

A su vez, el paso del pensamiento mitológico al filosófico supuso, por su parte, la necesidad de una esencia inmóvil que diera sentido sumo a la existencia, pues sin ella todo conocimiento siempre sería dudoso. Spinoza (1632-1667) pone de manifiesto esta necesidad al situar como sostén de su filosofía la sustancia de la cual derivaría la verdad que él mismo busca: la esencia objetiva. Esta no podría sostenerse nunca en ningún ideato [objeto], pues debe valerse por sí misma, ser —si se quiere— objeto de sí misma y de la cual no pueda preceder ninguna cosa: aquello cuya esencia implica la existencia, cuya naturaleza solo puede considerarse como existente. Para que el hombre pueda comprender o tener conciencia de esta esencia, en él mismo debe morar la idea verdadera, instrumento innato de cuyo entendimiento se entiende a la vez la diferencia entre el entendimiento del sí mismo [νόησις νοήσεως]⁴⁰ y todo lo demás. Tal vez por ello su pensamiento sitúa la necesidad de unir los atributos cartesianos de extensión [*res extensa*] y pensamiento [*res cogitans*] en una única esencia que sustente la existencia. Así Dios, “ser absolutamente infinito, esto es, una sustancia que consta de infinitos atributos, cada uno de los cuales expresa una esencia eterna e infinita” (Spinoza, 2011, p. 57), es de cierta manera consciente de sí mismo a partir de la conciencia del hombre, quien posee dentro de sí la conciencia de la eternidad.

En el pensamiento ha prevalecido una imagen divina de la cual el hombre no ha podido desligarse, cuya esencia ha guardado siempre consigo. Tanto el poeta como el filósofo

³⁹ “Amados, amémonos unos a otros; porque el amor es de Dios. Todo aquel que ama, es nacido de Dios, y conoce a Dios. El que no ama, no ha conocido a Dios; porque Dios es amor. En esto se mostró el amor de Dios para con nosotros, en que Dios envió a su Hijo unigénito al mundo, para que vivamos por él”. 1 Juan 4:7-9.

⁴⁰ *Nóesis noéseos* [pensar pensamientos]. Aquí alude Spinoza al ser y hacer del Dios de Aristóteles: pensar y pensarse. Para conocer, en todo caso, el alma debe empezar por pensarse a sí misma.

Spinoza, B. (2014). *Tratado de la reforma del entendimiento*. Alianza editorial.

“[ARREBATARON] AL HOMBRE SUS INVENTOS, [ENTREGARON] LA GLORIA A LAS DIVINIDADES”, acto del cual se desprende la sujeción del ser humano a las imágenes que nacieron de sí, preso de sus propias creaciones que permeaban de sentido cuanto lo rodeaban. De esta prisión intenta alejarse la escritora, quien en la palabra busca el camino para desvelar la verdad de sí misma.

Esta voz de Dios en ella —o ella expresada en Dios— se manifiesta en la trinidad aparente que envuelven a Martina María, la escritora y Dios: en el recuerdo del nacimiento de sus hijos —de Martina María o la escritora, o de Martina María y la escritora— diluido en la silueta de escenarios presentes, superpuestas las memorias a su actualidad, las voces de los personajes se mezclan en el deseo de maternidad que prevalece en el futuro de sus hijos:

ESTE NIÑO SERÁ HERMOSO EN LA ARMONÍA, FUERTE EN EL ALMA Y EN EL CUERPO, PORQUE LO ENTRENAREMOS CON TODO EL ÍMPETU DE NUESTRA JUVENTUD , decíamos. (*Y empezaron otros sueños. Nuevas catedrales entre la fantasía omnipresente*) (Uribe de Estrada, 1989, p. ai).

De aquí, valdría la pena preguntar, ¿la identidad de Dios está comprendida en la voz de la escritora o, más bien, la escritora está comprendida en la identidad de Dios? *Reptil en el tiempo* responde con ambigüedad a esta pregunta: la novela plantea a Dios como uno de sus personajes⁴¹, para después plantear la sujeción de todos y cada uno de los personajes a su idea (la de Dios)⁴². Así como la identidad de la escritora permea cada uno de los personajes de “Estos pies nuestros”, pareciera que *Reptil en el tiempo* está comprendida en una identidad divina que se afirma a sí misma y que es afirmada por la misma novela.

Si existe un símil entre la imagen de Dios y la de la escritora en la novela, valdría la pena buscar —así como buscamos en primera instancia la imagen del yo de la escritora— una

⁴¹ “ESTE RELATO NO ES QUIMERA, ES VIDA. Y ES DIOS UNO DE SUS PERSONAJES. Y ES LA TIERRA SU ÚNICO ESCENARIO” (p. ai).

⁴² “DIOS ES EL SEÑOR. LOS DEMÁS, SUS CRIATURAS. ÁMENLO O NO, ES EL SEÑOR. NINGUNO DE LOS PERSONAJES PUEDE IGNORARLO, PORQUE ES OBVIO” (*Ibid.*).

suerte de naturaleza esencial de Dios para, con ella, situar las relaciones entre Dios y el yo en *Reptil en el tiempo*.

Dios es, en sí mismo, un ser trascendente. Frente a lo finito, él es lo infinito; frente a la muerte, es él vida eterna; frente a la mentira, él es verdad⁴³. Para Spinoza y los herederos de su pensamiento, Dios es *ens realissimum*, sustento de la existencia misma, ya que todo atributo que el entendimiento percibe proviene de su esencia. Dios es, pues, *causa sui*, de lo que se deduce que su definición es, cuanto mucho, contradictoria: para afirmar su existencia como divina, su definición debe ser autogenética —al ser causa de sí mismo—, mas para ligarlo a la existencia y afirmar su verdad, su definición debe ser, al mismo tiempo, genética —Dios está constituido por atributos—. Asimismo Dios, como sustancia, no puede ser limitado por ninguno de sus atributos, de lo que se sigue que Dios consta de infinitos atributos pues, de no ser así, cabría pensar en algo ajeno a su determinación. Dios es absolutamente infinito (Spinoza, § VI); es libre, ya que “existe en virtud de la sola necesidad de su naturaleza y es determinada por sí sola a obrar” (§. VII) y es eterno, pues no puede explicarse su esencia en función del tiempo (§. VIII).

Schelling (2006), por su parte —siguiendo las líneas esenciales de la visión spinoziana desde su noción romántica— concibe a Dios como lo absoluto de lo cual deviene lo real. Esto es así, según él, gracias a la ley de identidad:

En cuanto que se afirma a sí mismo, Dios puede ser descrito como la idealidad infinita que comprende en sí toda la realidad, en cuanto afirmado por sí mismo, como la realidad infinita que comprende en sí toda la idealidad (§ II).

Así pues, Dios comprende toda la realidad, mas no se ve limitado por ella. Al intentar definir a Dios, Schelling busca —lo mismo que Spinoza— explicar la existencia a partir de Dios, siendo Dios la existencia misma. Dios no puede haber existido ha mucho tiempo, pues no tiene relación temporal alguna: Él es eternidad fuera del tiempo. De esto deviene, a su vez,

⁴³ “El Espíritu de verdad, al cual el mundo no puede recibir, porque no le ve, ni le conoce; pero vosotros le conocéis, porque mora con vosotros, y estará en vosotros” Juan 14 - 17.

que en la idea de lo absoluto no pueda haber un antes y un después, lo que conlleva a negar toda forma de determinación en términos absolutos, pues en él no hay oposición frente a sí mismo: Él es sí mismo en función de su propia identidad. Así pues —siguiendo a Schelling—

Dios es una totalidad que no es multiplicidad sino absolutamente simple. Dios es una unidad que tampoco puede ser determinada por contraposición a la multiplicidad, es decir, no es uno en sentido numérico ni tampoco es meramente lo uno, sino la unidad absoluta misma, no es todas las cosas sino la totalidad absoluta misma y ambas infinitamente a la vez (§ IV).

Existe aquí una relación sustancial entre la naturaleza divina y la humana: frente a lo indefinido del yo —este es la síntesis de sus posibilidades que, en todo caso, sería indefinible—, se presenta la indeterminación divina —Dios es la plena existencia que engloba en su seno lo infinito—. La unidad del yo se hace efectiva cuando elijo ser en mis actos, dejando de lado las posibilidades de ser que pude ser y no fui; mientras que Dios, como identidad absoluta, es infinitamente afirmante e infinitamente afirmado, pues él es en sí mismo todas las posibilidades. Así las cosas, supuesta la existencia de Dios, el carácter virtualmente infinito de la naturaleza del alma (el yo) —en todo caso indefinido, pues de una existencia finita no cabrían expresar infinitas posibilidades, al menos en el atributo de extensión, pero no el de pensamiento— sería herencia y sustrato de la esencia divina, puro infinito⁴⁴. El hombre sería, así, efecto de una sola causa, siendo esta única causa de la que él deviene Dios.

En *Reptil en el tiempo*, este sentimiento de finitud de la propia existencia del yo frente a lo infinito de Dios se hace patente en el momento de discusión entre la voz de Dios y la escritora, de lo cual deviene la bella imagen de ser voz perdida en un mar insondable, ahogada en su inmensidad:

Con el mar no es posible discutir. En su eterno movimiento detiene los tumultos. Es una voz, la voz de siempre que nos llama y se repite en la espuma. La tierra se hace humilde junto al mar. Es arena pobre y desnuda cuando el mar la toca. Sin embargo, queda una idea clara: se ahogaron sus ideas en el mar, las arrolló el viento, las deshizo el ardor (*y me hallo sola, como si alguien estuviera ausente. Tengo sabor de primavera ajena*). Mar, eres agua y llanura,

⁴⁴ “Entonces dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza [...] Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó” Génesis 1: 26, 27.

montañas y valle. Somos pequeñez que se mece y se hunde en tus olas (Uribe de Estrada, 1989, p. at).

Los modos de pensar que somos, que vivimos como nuestros —según Spinoza— son modos de expresar la naturaleza divina de determinada manera (*De la naturaleza del alma*, § D). Así, nuestra voz no es solo nuestra sino, a la vez, la voz de Dios que se piensa en nosotros, que es consciente de sí misma a través de nuestra conciencia. Discusión similar a esta se vive entre la imagen de la escritora y Renato: así como la escritora se concibe como “criatura de ese mar, A CUYA SAL HA DE INTEGRARSE” (p. au); Renato decide, después de discutir con la escritora, guardar silencio, pues “¿Para qué discutir? [Ella] maneja la máquina, [ella] dice la última palabra” (p. ck). La imagen de la escritora es Dios en “Estos pies nuestros”, imagen de sí misma con la que ella discute en su plano existencial, fuera de su novela, en la novela donde ella se figura un personaje real, fuera de su ficción. Sin embargo, a Renato y la escritora los distancia un abismo: frente al silencio y resignación de Renato, la escritora no se resigna al silencio de sí misma, aun sabiéndose diminuta frente a la imagen divina. Ella busca en la escritura las manifestaciones de una esencia que la sustente, que la haga partícipe de su propia verdad y consciente de ella a partir de la palabra. Esta búsqueda supone —en caso de que Dios exista— una libertad determinada por la dependencia: al buscarse a sí misma, el alma solo puede encontrar a Dios; sin embargo, esta conciencia de Dios, esta verdad que desvela su presencia hace, al mismo tiempo, que el alma se libere de sus ataduras sabiéndose dependiente de lo divino.

En esta libertad condicionada en la cual la escritora pasa y se posa, el arte posibilita la indiferencia entre la imagen de Dios y la suya propia: la escritora se reviste de divinidad en su novela y la divinidad se hace potencia en ella al momento de escribir. Si Dios es consciente de sí mismo cuando la escritora se cuestiona el sentido de su existencia, la autora lo descubre a la luz de otros yo que ella misma construye y que son trazos y retazos de su esencia, posibilidades de sí diluidas y esbozadas en el papel. Así, la comprensión del sentido

de su alma es el reconocimiento de la posibilidad de lo infinito en ella, los vestigios de un dios que ha morado como esencia en todos y cada uno de los rincones de su propio pensamiento. Todo cuanto ella ha sido, ha estado comprendido en ella desde siempre, pues “todo cuanto acaece en el objeto de la idea que constituye el alma humana debe ser percibido por el alma humana o, lo que es lo mismo, habrá necesariamente una idea de ello en el alma” (Spinoza, 2011, *De la naturaleza del alma*, § XII).

En el límite de toda posibilidad del hombre, en el momento antes de que cualquier decisión trascienda a ser acto, el ser humano conjuga todo pasado y todo futuro en un único presente bañado de posibilidades que aún no son y, en cada caso, pueden ser indistintamente unas y otras —unas con otras— dependiendo de la voluntad de su dueño. En el arte, hija de la imaginación de nuestro pensamiento, toda posibilidad se exaspera, fluye, huye, corre y acierta en cristalizarse como indiferencia entre la realidad y la idea que mora en nosotros: la escritura como obra de arte nos desvela la verdad en un actuar que no actúa, sino contempla; en una contemplación que no solo contempla, sino pone en marcha las posibilidades de actuar que no efectuamos. Pone de manifiesto la verdad del yo a partir del desvelamiento de las posibilidades que aún viven en él, pues toda posibilidad negada al yo es una negación que pervive, que mora en él y en ciertos instantes lo atormenta como deseo inconcluso, como vida relegada a la inexistencia y al olvido.

6. Conclusiones

Resulta indiferente saber, llegados a este punto, si Dios está comprendido en la noción del hombre o el hombre está comprendido en la noción de Dios. En todo caso, si el ser humano estuviera comprendido en Dios, la búsqueda de sí mismo —libremente determinado por lo divino— supondría el encuentro con la Suprema conciencia. Por el contrario, si Dios estuviera comprendido en la noción del hombre cabría decir, de hecho, que en la esencia de lo

humano mora lo divino. Por ello el ser humano encuentra fuera de sí, en la naturaleza, rostros de dioses que impregnan de sentido todo cuanto tocan.

Ovidio, en sus *Fastos* (2001) dibujó a un dios bifronte quien era la apertura a todo cuanto existía en el mundo de los hombres y los dioses: “guardo las puertas del cielo con las misericordes Horas; en virtud de mi cometido entra y sale el propio Júpiter. De ahí que me llamen Jano” (Lib. I, 125). El poeta nos cuenta, desde la propia voz del dios, que su figura se debe a su capacidad de ver, al tiempo, la faz de lo divino y lo humano. Solo a través de su imagen nos es dada o vedada la entrada al conocimiento de las divinidades: por eso al mismo tiempo era llamado Patulcio o Clusio⁴⁵. Así como Jano, en el corazón del hombre existe la posibilidad de la apertura, una naturaleza jánica que permite en nosotros el encuentro con el sentido de todo cuanto nos rodea. El alma —una nada que acierta a ser algo, opacidad que trasciende a las cosas— es el punto donde toda posibilidad del hombre nace y se hace efectiva, donde todo conocimiento acierta a ser aprendido. Tal vez por ello, en la novela, las voces de la escritora, Dios y Martina María se mezclan. Como la escritora dice a sus personajes: “*Somos retazos de una misma alma*” (Uribe de Estrada, 1989, p. cj). Dios, en todo caso, sería el rostro del hombre (la escritora en este caso) desde su fondo divino, su capacidad de significar y enriquecer la existencia con pluralidad de sentidos bañados en formas que adquieren la imagen de la ciencia, el arte o la religión. La verdad —entre *fictio* y *episteme*, constatación y descubrimiento de realidades y, al tiempo, acto performativo que supone producción y transformación de las mismas— mora en el hombre como un descubrimiento que es, al mismo tiempo, invención. Quizá por ello es en la escritura que la escritora encuentra su sustento, pues tan solo al inventar se crea, tan solo al escribir se puede reconocer en lo dicho un atisbo de su esencia.

⁴⁵ Patulcio, de *patere*, pues él es “el abridor”; y Clusio, de *claudere*, pues es “el que cierra”.

Reptil en el tiempo es, pues, una novela donde el yo solo puede ser visto desde un plano trascendente, “ES UN CUENTO DEL ESPÍRITU DONDE REINA LA FE” (1989, p. ai). Esta fe —paradoja de la existencia— supone la vía del hombre para encontrarse de frente consigo mismo: a partir de la resignación frente a lo absurdo, frente a una realidad carente de todo sentido; anverso a la imposibilidad que suscita asir en sus manos algo remotamente parecido a un yo y no poder asentir con orgullo “esto es yo mismo”, el ser humano, en virtud de la fe, crea los caminos para encontrar a los dioses cara a cara y robarles con vehemencia el fuego de Prometeo. Sin embargo, el robo en él no acierta a ser lucha, sino aceptación y visión de su propia naturaleza: el fuego prometeico es la plena conciencia de su naturaleza bipartita, de dioses y hombres conviviendo como uno, entremezclados entre sí en todos y cada uno de los rincones del alma. Por ello, al final de la novela, la escritora acepta dentro de sí la figura de Martina María y, con ella, la imagen de Dios: negarlas supondría mutilar su naturaleza, negarse a aceptar la plenitud de sus posibilidades, las decisiones que la determinaron en el tiempo y que, en ellas, se esconden otros yo que no llegaron a ser más que posibilidades en virtud de su propia voluntad y autodeterminación. Quedaría por ver, en cualquier caso, hasta qué punto el arte adivina a ser en el hombre un encuentro con su naturaleza y no una pérdida completa de su identidad en la multiplicidad que crea de sí mismo; hasta qué punto el encuentro con el rostro de lo divino no lleva al artista a la locura; el cómo la artista (la escritora en este caso) supuso un equilibrio entre sí misma y la totalidad de las posibilidades que la recorren.

Referencias Bibliográficas

Arango, S. (2010). En los umbrales de la literatura y la pedagogía: la formación femenina en la novela antioqueña. Tesis de investigación de maestría. Universidad de Antioquia.

Bergman, I. (1966). Persona. Película. SF Studios.

_____. (2018). Persona (guion). NordicaLibros.

Borsò, V. (1994). La escritura femenina en Colombia en la década de los 80. La novela colombiana ante la crítica. 1975-1990, 71-96.

Bukatman, S. (2022). Conversaciones con Ingmar Bergman, 1-259.

Cardona, X.E. (2016). Juegos discursivos en la obra de María Helena Uribe. [tesis de maestría, Universidad Tecnológica de Pereira]. Repositorio UTP.

Deleuze, G. (2009). Exasperación de la filosofía: el Leibniz de Deleuze. Editorial Cactus.

Escobar M, A. (1995). María Helena Uribe de Estrada: intimidad y trascendencia.

_____. (2001). El Filósofo de Otraparte bajo el prisma de María Helena Uribe: dos ávidos de absoluto. Estudios de literatura colombiana, 8, 53-71.

_____. (2003). Adverbialidad locativa en Reptil en el tiempo: estudio de lingüística computacional. *Estudios De Literatura Colombiana*, (12), 49-70.

Freud, S. (1993). *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Editorial Altaya.

Gadamer, H. G., & Olasagasti, M. (1992). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.

González, F. (2015). *Salomé, 1984. El remordimiento, 1935*. Fondo editorial universidad eafit

_____. (2014). *Los negroides*. Fondo editorial universidad eafit

Gómez, G. (2021). *Meandros filosófico-literarios: aproximación discursiva a la narrativa de María Helena Uribe de Estrada*. Universidad Industrial de Santander

Heidegger, M. (2013). *Carta sobre el humanismo*. Alianza Editorial.

_____. (1971). *El ser y el Tiempo*. Fondo de cultura económica.

Kierkegaard, S. (2014). *Diario de un seductor*. Alianza Editorial.

_____. (2014). *Temor y Temblor*. Alianza Editorial.

Longoni, B. (2022). *De tergiversaciones y remordimientos: Reptil en el tiempo de Uribe De Estrada*. *Folios*, (56).

M. M., Osorio de Negret, B., & Robledo, Á. I. (1995). *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX*. Ediciones Uniandes. Editorial Universidad de Antioquia.

Ospina, N. (2017). Nathaly. “Visibilización de la escritura de mujeres en Colombia. El caso de Reptil en el tiempo, un análisis a partir de la poética de María Helena Uribe de Estrada”. *Revista Ciencias Humanas*, 14.

Ovidio, N. (2001). *Fastos*. Editorial Gredos.

Ramírez, D. (1987). “Una novela como música polifónica”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*.

Rocío del Pilar Garzón. Diciembre de 2019. María Helena Uribe de Estrada.

https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Mar%C3%ADa_Helena_Uribe_de_Estrada.
Recuperado en abril de 2023.

Sartre, J.P. (2013). *El ser y la Nada*. Editorial Losada.

Schelling, F. (2006). *Filosofía del arte*. Editorial Tecnos.

Spinoza, B. (2014). *Tratado de la reforma del entendimiento*. Alianza Editorial.

_____. (2011). *Ética: Demostrada según el orden geométrico*. Alianza Editorial.

Uribe de Estrada, M.H (1989). *Reptil en el tiempo*. Ediciones Autores Antioqueños. (Original publicado en 1986)

Vivas, A. M, (2017). Narrativa de María Helena Uribe de Estrada: feminidad y culpabilidad.

[tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid]. Repositorio UAM.

Wittgenstein, L. (2003). Tractatus Logico - Philosophicus. Alianza Editorial.