

TÍTULO DE LA MONOGRAFÍA:

Una aproximación a la significación literaria de la “chambrita” en *El síndrome de Ulises* de Santiago Gamboa

ESTUDIANTE:

Jeymy Vanessa Serna Ospina

CÓDIGO:

201250292

PARA OPTAR POR EL TÍTULO:

Licenciada en Literatura

INSTITUCIÓN:



Guadalajara de Buga, Colombia

2019

TÍTULO DE LA MONOGRAFÍA:

Una aproximación a la significación literaria de la “chambrita” en *El síndrome de Ulises* de Santiago Gamboa

ESTUDIANTE:

Jeymy Vanessa Serna Ospina

CÓDIGO:

201250292

DIRECTOR:

Víctor Hugo Vásquez Gómez, Mg.

PARA OPTAR POR EL TÍTULO:

Licenciada en Literatura

INSTITUCIÓN:



Guadalajara de Buga, Colombia

2019

Nota de aprobación

El trabajo de grado titulado “Una aproximación a la significación literaria de la “chambrita” en El síndrome de Ulises de Santiago Gamboa”, presentado por la estudiante Jeymy Vanessa Serna Ospina, para optar por el título de Licenciada en Literatura; fue revisado por el jurado y calificado como:

PRESIDENTE DEL JURADO

JURADO

JURADO

A mi madre y a mi padre, por la
posibilidad suprema.

A Juan, por compartir conmigo esa
posibilidad.

A mis maestros, por incitarme a cavilar
la posibilidad de las múltiples
posibilidades.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN.....	1
INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO 1	5
HABITAR LA NOVELA	5
1.1. Entrando a Gamboa	6
1.2. Contar la novela “El Síndrome de Ulises”	9
1.3. La discusión sobre El Síndrome de Ulises: acercamientos a la novela.....	11
CAPÍTULO 2	17
APROXIMACIÓN A LA SIGNIFICACIÓN DEL ESPACIO EN EL CONTEXTO LITERARIO	17
2.1. Poéticamente habita el hombre.....	18
2.2. Una perspectiva teórica del espacio narrativo.....	21
2.2.1. El espacio desde la teoría literaria	21
2.2.2. El espacio en Lotman.....	25
2.2.3. El cronotopo de Bajtín.....	29
2.3. La forma espacial del personaje	33
CAPÍTULO 3	38
LA SIGNIFICACIÓN ESPACIAL DE LA CHAMBRITA	38
3.1. Habitar poéticamente la chambrita.....	38
3.2. La chambrita como cronotopo.....	45
3.2.1. La chambrita de la rue Dulud.....	47
3.2.2. La chambrita de Cambronne.....	51
3.3. La significación espacial del personaje: una reflexión sobre Esteban.....	54
CONCLUSIONES.....	60
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	63

RESUMEN

El presente trabajo titulado “Una aproximación literaria a “la chambrita” en El Síndrome de Ulises de Santiago Gamboa”, tiene como objetivo ofrecer una interpretación que entiende el espacio del hábitat del personaje como una metáfora de su preocupación existencial. Para esto, la reflexión argumenta que el hábitat, más allá de brindar una dimensión física de los sucesos, tiene una función modelizadora que se explicará desde el cronotopo de Mijaíl Bajtín, al condensar en la configuración del espacio la visión de mundo que acompaña al personaje. El trabajo también procura tender un puente entre la filosofía y la literatura, al discutir alrededor de la concepción ontológica del espacio desde la preocupación poética de Martin Heidegger, intentado construir una mirada relacional entre sus postulados y el acontecer del héroe de Santiago Gamboa.

Palabras clave: espacio, reflexión, existencia, chambrita, posibilidad, escritura.

INTRODUCCIÓN

*París: insectos comprimidos en una caja. Ser
un insecto célebre. Toda gloria es ridícula;
quien a ella aspira ha de tener en verdad el
gusto de la decadencia*

E.M. Cioran

La literatura asume una tarea, que llamamos filosófica, pero de la que ella tenía conciencia mucho antes que la filosofía debido a su espíritu. “El espíritu de la novela es el espíritu de la complejidad”, dirá Kundera, 2009, “Cada novela dice al lector: las cosas son más complicadas de lo que tú crees. (...) Nos habla de la dificultad de saber y de la inasible verdad”. (p.31). Ese espíritu de complejidad lanza a la novela a recrear el mundo de la vida y por eso nuestros héroes se interrogan por su forma de ser y estar arrojados en el mundo. En *El arte de la novela* (2009) Milan Kundera —evocando a Heidegger— afirma que el principal motivo de este género es explorar al ser y evitar su olvido. La novela, valiéndose de la creación de un personaje para recrear la vida, “significa: ir hasta el fondo de su problemática existencial. Lo cual significa: ir hasta el fondo de algunas situaciones, de algunos motivos, incluso algunas palabras con las que está hecho. Nada más” (Ibíd., p.51). Es en esta dirección que la siguiente exploración sobre el héroe de *El Síndrome de Ulises* se propone identificar algunas situaciones, algunos motivos que evidencian que en la novela se recrea el mundo de la vida al preguntarse por la problemática existencial del personaje, sin aspirar a ninguna verdad absoluta.

La novela narra el periplo de un hombre que se aventura a habitar el mundo batiendo un camino a través de la ensoñación de la escritura. Sin embargo, debe afrontar la abrupta realidad que lo asedia al *ser* un inmigrante empobrecido en la capital de la literatura. La

reflexión que suscita la precariedad -determinada por los espacios que el héroe habita- es el núcleo de nuestro análisis.

Concretamente, este análisis se compone de tres momentos: el primero se dedica a exponer el panorama literario en el que surge el autor en el contexto de la literatura colombiana contemporánea de la primera década de este siglo, seguido por la revisión sobre las perspectivas que han estudiado ya no al autor sino a la novela; este momento finaliza con un recuento de los rasgos y la trama mientras dirigimos la mirada al punto de nuestro interés: lo que podamos reflexionar a partir del espacio que habita el personaje.

El segundo momento se dedica a una conceptualización del espacio narrativo, definiéndolo desde las características semiológicas que propone Yuri Lotman al dotar de una función simbólica al espacio, que luego, desde una revisión al cronotopo de Bajtín, buscamos analizar el espacio como un cronotopo de la reflexión suscitada por la problemática existencial del personaje. Finalmente, este capítulo buscará ilustrar, nuevamente desde Bajtín, una reflexión sobre la condición espacial del personaje anclada a la forma en la que, a través de la espacialidad, son representados los otros, quienes constituyen una forma protagónica de la caracterización del ser del personaje.

Desde estas perspectivas es que en el tercer y último momento, este trabajo se dedica a la lectura de la novela a través de las miradas propuestas, trasladando los supuestos teóricos al desarrollo de la novela, evidenciando la pertinencia de estos estudios al encontrar en la novela una forma de configurar el conflicto del personaje a través de las determinaciones espaciales dadas, haciendo hincapié en la relevancia de la representación espacial como metáfora del problema existencial del héroe.

El camino recorrido en este trabajo busca insistir en la idea de la novela como instrumento de exploración del enigma de la existencia. De la forma en la que el hombre se cuestiona ser arrojado en el mundo, ser abandonado allí mientras busca su realización. En la novela de Santiago Gamboa encontramos al hombre arrojado y perplejo ante el mundo y su forma de afrontarlo, al hombre volcado sobre sí mismo. Un sumergimiento en la complejidad humana

que nos recuerda a Kundera cuando sostiene que “El novelista no es ni un historiador ni un profeta: es un explorador de la existencia” (Ibíd., p.61).

CAPÍTULO 1

HABITAR LA NOVELA

“Yo también vivo solo, le dije, y algunas noches me atormenta la idea de morir sin que nadie lo sepa.”

Santiago Gamboa

El Síndrome de Ulises habita los espacios interiores: las chambritas, los apartamentos, los bares, los sótanos. En estos espacios de la intimidad los personajes de Gamboa desarrollan sus conflictos. Es en el espacio interior en que las manifestaciones de una poética del habitar del hombre dan testimonio de su existencia. ¿De qué manera la representación del espacio determina el ser del protagonista? Nuestra hipótesis es que los lugares proveen a los seres una ética y una estética de la existencia, es decir, los espacios tienen en la novela una función ética y estética.

Este estudio procura interpretar la significación espacial de *la chambrita*: el lugar, la casa de Esteban, el narrador y personaje principal de la novela *El Síndrome de Ulises* de Santiago Gamboa. La chambrita, “como le dicen aquí, españolizando “chambre” que quiere decir cuarto.” (Gamboa, 2013, p. 26), es el resguardo, el lugar fundamental del personaje. Espacio de reflexión y desesperación, de cierre y apertura. Los sucesos, la reflexión sobre la propia existencia, se transforman en la medida en la que se transforma la percepción del espacio-chambrita. La transformación del personaje se da con la transformación de su forma de habitar, percibir, reflexionar el estar, el habitar la chambrita

A veces compraba algún libro de segunda en ediciones de bolsillo que costaban diez francos, pero esto sólo en los días en que salía a la calle, pues muchas veces prefería quedarme en la cama mascullando ideas, deshojando proyectos y maldiciendo no haber optado por otra ciudad, un lugar en el que hiciera menos frío y donde la gente fuera menos dura. Como todos, yo debía encontrar mi lugar en el mundo, un pequeño rincón donde vivir sin demasiados sacrificios, pero mi búsqueda apenas había comenzado (Ibíd., p. 15).

Este capítulo tiene como propósito brindar un panorama sobre el conjunto de la novela y su autor: para empezar, situar en el panorama literario nacional a Santiago Gamboa; brindar unas pinceladas del argumento de la obra en el que ubicaremos la preocupación central de

nuestro trabajo; y, por último, una aproximación a algunos de los enfoques que han estudiado la novela, perfilando nuestro interés hacia la poética espacial de la obra.

1.1. Entrando a Gamboa

Yo caminaba sin rumbo, aterido de frío, intentando soportar la llovizna, observando, a la gente que entraba y salía de los restaurantes o a los que maldecían por el tráfico desde el interior de automóviles cómodos y bien caldeados; espiaba con envidia a los jóvenes que se daban cita en los bares para divertirse, tomar unos tragos y luego irse a la cama con alguien, dormir abrazado al cuerpo tibio de alguna estudiante. Esa vida era algo lejano, que había elegido no tener, por intentar esta aventura en París. Pero el resultado ni siquiera podía vislumbrarse.

Santiago Gamboa

La narrativa colombiana del nuevo milenio es ya muy distinta del monstruo literario y editorial que fue el boom latinoamericano: este movimiento atrapó toda la atención de los lectores más allá de nuestro continente, como también escritores y casas editoriales. Su estética y sus preocupaciones por los rasgos comunes de lo latinoamericano, como también sus luchas sociales, y sobre todo una visión rural del continente, marcaron toda su literatura. Sin embargo, no marcó toda la estética literaria del siglo. Una Latinoamérica urbana, de grandes ciudades, industrias y metros, fue la inspiración para los autores que escribieron el final del siglo XX. Nuestro siglo, heredero de estas transformaciones, propone nuevos retos y nuevos conflictos al hombre marcados por la fragmentación de los grandes discursos, la globalización, el neoliberalismo; grandes conflictos por los que la literatura de este siglo también emprende una búsqueda de la identidad universal del hombre, el diálogo de las culturas; matrices discursivas de la literatura contemporánea. En este contexto, Santiago Gamboa se abre campo en el panorama literario colombiano, desplegando una narrativa que atiende, que problematiza y reflexiona sobre la emergencia e importancia de representar

conflictos propios de este principio de siglo como el conflicto del hombre en las grandes ciudades, la inmigración, la multiculturalidad, la urbe y toda la psiquis de sus habitantes.

Gamboa es un bogotano que nació en 1965. Estudió literatura en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá y luego filología en la Universidad Complutense de Madrid y luego un doctorado en literatura cubana en La Sorbona de París, ciudad en donde se desempeñó como periodista en la agencia France-Presse, para luego ser corresponsal del diario El Tiempo. Desde hace 30 años ha viajado y vivido en varios países del mundo, y quizá debido a esto su narrativa muestra un conocimiento multicultural y cosmopolita, a través de los personajes que habitan sus historias. *Páginas de vuelta* (1995) es la primera de las 10 novelas que ha publicado hasta la fecha. Finalista del premio Rómulo Gallego en 2007 por *El síndrome de Ulises* y ganador del premio La Otra Orilla en 2009 por *Necrópolis*. La crítica literaria colombiana lo ha ubicado dentro de una generación de nuevos narradores como Jorge Franco, Mario Mendoza, Fernando Vallejo.

Como lo menciona el profesor Orlando Mejía Rivera, 2002, la calidad de la crítica se relaciona con su capacidad de descubrir nuevos talentos, estéticas que rompan el canon establecido, lenguajes narrativos con otra sensibilidad y otra cosmovisión. En su estudio *La generación mutante: nuevos narradores colombianos, 2002*, Mejía Rivera abre campo a varios autores que para él se consolidan como una generación no por su edad, sino por un campo intelectual común: afinidad estética y formal en sus narraciones y allí sitúa a Gamboa con obras publicadas hasta la fecha del estudio.

Mejía considera *Páginas de vuelta* (1995) y *Vida feliz de un joven llamado Esteban* (2000) como novelas de iniciación donde se va perfilando el estilo del autor, su diégesis se consolida en esa construcción del estilo de Santiago Gamboa a través de sus personajes *alter ego*. *Páginas de vuelta* narra la historia de Jaime en la Bogotá de los años ochenta, penetrando sus capas sociales que se mezclan. Una red de microhistorias, propone Mejía Rivera, y lenguajes que descifran la ciudad. Jaime, el personaje central de la novela, va definiendo la estética escritural del autor. Por otro lado, en *Vida feliz de un hombre llamado Esteban*, su personaje central viaja a España en búsqueda de experiencias vitales que le permitan el desarrollo de su escritura.

Sobre *Perder es cuestión de método* (1997), que se aleja de la novela autobiográfica, el autor menciona su carácter de novela negra, su trama policiaca que denuncia el entramado social descompuesto por la corrupción de muchos entes y que termina en el asesinato que el protagonista debe resolver. *Los impostores* (2001), estriba en la búsqueda de un manuscrito perdido en Pekín por parte de un periodista bogotano. La trama de la novela, menciona Mejía Rivera, recupera una estética de Borges y José Lezama Lima.

La generación mutante hace referencia a los nuevos narradores colombianos que van consolidándose en una búsqueda estilística libro tras libro, y sus novelas que tienen principal preocupación por lo urbano y moderno. En otras palabras, Santiago Gamboa representa una nueva novela urbana colombiana que no tenía precedente.

La relevancia de la obra de Gamboa a principio de siglo se ve reflejada también en la crítica y en la repercusión en el panorama internacional. Felipe Oliver, de la Pontificia Universidad Católica de Chile, escribe en 2007 un artículo titulado *Después de García Márquez: tres aproximaciones a la novela urbana colombiana*. Su estudio advierte sobre el cambio de paradigma en la cosmovisión de la literatura colombiana, de lo ancestral y maravilloso que enarbola el realismo mágico, a lo moderno que remite la novela urbana y su nueva mirada sobre la sociedad que se desarrolla en la ciudad que se consolidó a finales del siglo XX en Colombia. Oliver estudia los narradores desde una propuesta estética basada en tres ángulos: el espacio urbano, lo dialógico y la caracterización de los personajes desde el *kitsch*. Lo urbano, lo global, lo moderno, lo neoliberal; el escritor urbano colombiano ha de retratar los conflictos de sus ciudades como grandes urbes; ya lo habían hecho los argentinos con su convulsa Buenos Aires, como de Ciudad de México escribieron los mexicanos. En cuanto a lo dialógico, observa Oliver que la narrativa colombiana urbana deja hablar a sus personajes, le entrega su voz “La actual narrativa colombiana no sólo busca distanciarse de la tradición anterior buscando un nuevo fondo, suplantando un espacio rural por uno urbano, sino que también apela al estilo, partiendo del diálogo como principio de construcción estético.” (Oliver, 2007 p. 52).

Tanto para Orlando Mejía Rivera, como para Felipe Oliver, la obra de Santiago Gamboa significa un cambio de paradigma y una transición de la literatura colombiana hacia lo

universal en el sentido en que su narrativa devela ya no unos problemas y conflictos locales sino los conflictos del hombre ante el mundo. El mismo Gamboa, en una entrevista concedida a Mauricio Electoral publicada para la Pontificia Universidad Católica de Chile y que se tituló *Escribo para alejarme, conversando con Santiago Gamboa, 2014*, alude a esta intención de retratar otros conflictos que el lenguaje del realismo mágico no podía retratar, porque retrataba otros héroes, otras preocupaciones:

Después vino el segundo gran cataclismo que fue la obra de Vargas Llosa. Leyéndolo tuve una gran revelación: se podía ser latinoamericano y escribir historias que transcurrieran en ciudades. Más o menos con el mismo lenguaje con el que yo podía escribir, un lenguaje al que yo tenía acceso, porque el lenguaje de García Márquez es maravilloso, pero yo no tenía ninguna cercanía con ese lenguaje (...) Vargas Llosa pone al ciudadano de clase media como el gran héroe de la novela (...) Antes el protagonista de la novela latinoamericana eran los paisajes y las realidades étnicas, era un mundo rural y tradicional al mismo tiempo (Gamboa, 2014).

La búsqueda estética de Gamboa va más allá de la ciudad, sus personajes son seres de clase media enfrentándose al mundo. La escritura y literatura, la trama policiaca, el viaje son varios de los tópicos que podemos encontrar discutidos y desarrollados en sus novelas. Enriquecidas por la multiculturalidad, el dialogismo, la ciudad; son un legado y un reto para los nuevos investigadores y los nuevos lectores, que después del boom, tuvimos que adaptarnos a las nuevas escrituras sobre la realidad que al igual que para los autores, también ha cambiado y ha mutado sus formas y sus rostros.

1.2. Contar la novela “El Síndrome de Ulises”

Un trabajo, algo que me quitara el miedo a no tener la plata del alquiler y verme en la calle, o el de no poder comer bien y caer enfermo, y sobre todo el miedo a no poder soportar la vida que había elegido y tener que regresar a Bogotá, derrotado

Santiago Gamboa

La novela narra el periplo de un inmigrante colombiano que persiguiendo su vocación literaria sobrevive a precarias condiciones en una chambrita de la París de los años noventa, mientras cursa un doctorado en la Universidad de La Sorbona. Lo acompañan una bolsa de dormir, una maleta, una máquina de escribir y el borrador de una novela. Su principal motivación es hacerse escritor, pero su recorrido apenas empieza.

Los días eran un hueso duro de tragar, algo de muy mal sabor, así que por las mañanas debía encontrar buenos motivos para salir al frío de la calle, pues el invierno del año noventa fue uno de los más duros. Dolor, frío y desamor. El coctel perfecto para no sobrevivir (Gamboa, 2013, p.12).

Para abrirse paso en la urbe, el narrador y protagonista participa de los círculos de inmigrantes colombianos, por quienes consigue una habitación donde vivir y a quienes considera sus amigos. Además de tener un trabajo como profesor de español -pago por horas, muy pocas- buscaba otro, cualquiera que fuera, que le permitiera subsistir en mejores condiciones el invierno parisino. Así, obtiene un trabajo como *plonge* en un restaurante coreano para sostener su estadía. El trabajo como lavaplatos en el sótano del restaurante coreano lo acerca a inmigrantes de distintas culturas; allí conoce a Jung, el inmigrante coreano que padece el síndrome clínico de Ulises, una condición de estrés especial en inmigrantes que están sometidos a situaciones de extrema ansiedad, soledad y tristeza. En el curso del doctorado conoce a Salim, un árabe que lo conecta con el mundo literario africano.

Esteban , el héroe de esta historia, narra la desaparición y la búsqueda de Néstor Suárez Miranda -un inmigrante colombiano- como también la dificultad de la ciudad, el frío y el trabajo; el desencuentro y el encuentro de los exiliados miserables, solos y empobrecidos, a través de la amistad y la sexualidad; comprende las angustias de los inmigrantes de otros continentes, de otras culturas, al sentirse más humano en la medida en la que comprende que el camino que está recorriendo es el que ha elegido para hacerse escritor, su vocación vital, al poder llevarle al mundo el mensaje de los que entran a París por la puerta de atrás, la de los vencidos.

En suma, la novela es en cierta medida la reivindicación de la multiculturalidad. *El síndrome de Ulises* es una exploración por la condición constante del viajero, del sin lugar, del estar y del partir, de aquél que añora llegar o encontrar su verdadero lugar. Es una novela

que expone un mundo de seres arrojados a una soledad que los ha hecho más humanos. El viaje del narrador, su experiencia con todos los rostros y las historias que allí conoce lo hace más sensible hacia la humanidad. La metáfora que allí existe es la del hombre que debe encontrar al otro para encontrarse a sí mismo: el hombre ante la urbe que a todos atrapa, que a todos transforma, que a todos arrastra, que a todos olvida, y, sin embargo, el hombre que allí habita, en el sótano de *Les goelins de Pyongyang*, en la chambrita de la *rue Dulud*, en donde adquiere una conciencia del mundo que le permite entenderlo, enfrentarlo.

1.3. La discusión sobre El Síndrome de Ulises: acercamientos a la novela

Volver a Bogotá sería deseable, pero ahora no puedo. Cuando me fui era un joven de 19 años, feliz pero sin nada entre las manos, y ahora, si regreso, debería tener algo, no solo un título universitario, algo más significativo, y ella, abrochándose el pantalón dijo, ¿y tu novela?
Santiago Gamboa

La discusión alrededor de la novela es enfática en sus tópicos más relevantes: la inmigración, la diáspora latinoamericana, la globalización. La discusión que tejaremos en este trabajo procura exponer las principales líneas de investigación e interpretación que hemos encontrado sobre la novela y el rastreo en esas lecturas sobre el tratamiento del espacio, para identificar antecedentes a los intereses de nuestra investigación.

Para empezar, *El síndrome de Ulises, un viaje desde la literatura a lo social, 2006*, del profesor manizalita Óscar Robledo Hoyos es una lectura económica de la novela, “París visto desde el envés de la pobreza mientras a lo lejos o cerca brillan las luces del boato y el éxito” (Robledo, 2006, p. 2). El autor identifica los temas principales de la novela para interpretarlos: la ciudad, la soledad, el sexo, los inmigrantes. Sin embargo, el interés de este autor es resaltar cómo *El Síndrome de Ulises* muestra el conflicto del hombre ante la globalización. Aunque también propone el espacio interior como el espacio donde se desarrolla la novela, resaltando la importancia de la “chambrita”: los bares, las habitaciones,

donde las acciones de los personajes cobran fuerza e importancia. Como una fuerza centrípeta, el espacio donde viven y habitan las cosas es el interior

Si fuéramos a ser antinómicos diríamos que predomina en el diario la interioridad sobre la exterioridad de los escenarios de una ciudad tan bella como es la capital de Francia. La centralidad la tiene la “chambre” (pieza). El exterior se presenta tan desolador y hostil que los nueve metros cuadrados empiezan a reñir el protagonismo del joven escritor. Es tan pobre y desprovisto de armas adecuadas que el cuarto empieza a nombrarse como “la chambrita” que por los sucesos narrados y por el español coloquial colombiano quiere decir más o menos “hembrita”, lo que la vez tiene connotación de cariño y proximidad afectiva. El repliegue, pues, de toda esta población de inmigrados, se hace hacia adentro por los temores y riesgos que representa la ciudad. A momentos el retorno al “chez soi” se hace poético e idealizado como si lo mejor de vivir y estar en París fuera replegarse a los aposentos. Existe casi una imposibilidad absoluta de hacer y ser por fuera de “la chambre”, que es sitio de encuentro, de amor, de la amistad y fiesta: “Al llegar a la chambrita Lazlo sacó copas, alzó una botella y anunció, ¡recién llegada de Bucarest!”. Luego de la entrevista con el peruano Ribeyro dice: “Al salir a la calle me di cuenta de que era tarde, más de la una. El Metro estaba cerrado y me dispuse a caminar hasta mi chambrita de Cambronne, cortando el frío con la uñas pero contento” (Ibíd., p. 3).

Esta es la lectura que hace el autor sobre la espacialidad en la novela: la tensión sobre el afuera y el interior y la chambrita como el lugar refugio. Y en buena medida es la cuestión en la que profundizaremos nosotros. Sin embargo, el énfasis de su análisis reside en una lectura económica de la novela a través de las fuerzas centrípetas de la economía globalizada y cómo tienen injerencia en los individuos. De la periferia del sistema como centro del sistema, En *El síndrome de Ulises* los personajes se encuentran en París en la periferia, excluidos, marginados

De alguna manera, a la altura de estas consideraciones se tiene la certidumbre que el escritor colombiano da centralidad en su diario a este ambiente urbano-psicológico de despojo que deja a diestra y siniestra el tardocapitalismo. No arde solo París en su centro turístico cosmopolita, sino que también arde en su periferia. En el centro arde la gran metrópoli neoliberal por el despilfarro a que somete a diario a hombres y mujeres, por el sentimiento compartido por miles de personas de abandono total, de miedo de sucumbir por no poder responder a las exigencias de reproducción del capital. Arden igualmente las afueras de la

gran metrópoli con sus ejércitos de reserva pudriéndose con sus hijos al lado de la opulencia. Aqueja al centro y los suburbios el mismo V.I.H. de la mercancía y la ganancia (Ibíd., p. 9).

Sugiere Robledo que la novela de Gamboa es una metáfora de nuestro tiempo deshumanizado, que el síndrome consiste en un síntoma de la sociedad posmoderna y globalizada que explota a sus individuos. Robledo encuentra en la novela la lucha de unos personajes que se sobreponen a todas las fuerzas externas que los superan y aunque no lo logren, buscan la posibilidad de transformarse a sí mismos reiteradamente.

De otra parte, María del Carmen Porras en su artículo *(Im) posibilidades de la figura del intelectual: El Síndrome de Ulises de Santiago Gamboa, 2008*, se pregunta qué retos impone la globalización a los escritores latinoamericanos al igual que por las representaciones que sobre ese mundo han construido los autores. El relato de Gamboa, dice Porras, intenta rastrear el sentido del intelectual en el mundo global, en el rostro de un escritor latinoamericano. El análisis entabla un diálogo entre *Vida feliz de un joven llamado Esteban* y *El síndrome de Ulises*, a través del personaje principal. La autora propone la condición de intelectual y de errante del protagonista como un nuevo lugar que lo aísla de los exiliados con quienes convive, puesto que allí habitan seres sujetos a dinámicas económicas y culturales distintas a las de él.

Desde este inicio, el sujeto sufriente del exilio se nos presenta como ajeno a Esteban; es un otro con el que este joven intelectual sólo comparte análogas situaciones de precariedad, pero no el síndrome, la enfermedad a la que hace alusión el título de la obra y que el personaje peruano sí parece padecer. De esta manera, es difícil que la vida de Esteban pueda considerarse la historia principal de esta novela, aunque superficialmente pueda leerse así, dado que su relato es el que constituye la obra. Más bien, son las vidas de esos sujetos "otros" las que, articuladas, van construyendo el mundo del síndrome de Ulises, la enfermedad, y por tanto, también de *El síndrome*, la novela; un mundo en el que Esteban debe vivir, sin pertenecer del todo a él, enfrentando de forma continua esa condición de extrañeza (Porras, 2008, p. 4).

La autora señala que la posición de Esteban toma una distancia comunicativa entre él y los inmigrantes, puesto que él posee condiciones distintas y esto se convierte en un vacío comunicativo. La lectura de Porras abarca una mirada económica y cultural de la globalidad

y de cómo estas condiciones afectan las relaciones entre los personajes de la novela. Jung, el coreano quien padece el síndrome que da título la novela, es el nudo de reflexión sobre la otredad y el exilio que, según la autora, hace Esteban. En el narrador de la novela no hay un profundo encuentro con el otro hasta que la muerte de Jung y sus últimos días piden atención sobre él. La novela se hace a través de Jung, un espacio para que Esteban reflexione cuál es su lugar en París, si sigue siendo uno de los hombres del sótano o alguno de los intelectuales de la tertulia parisina.

Otro estudio que nos interesa es el trabajo de Constanza Ternicier, en el que intenta demostrar la legitimidad del migrante que asume su condición, en su artículo *La inmigrancia de un Ulises, entre el flâneur y el escritor*, 2013, resaltando la vital función del narrador como la instancia de la enunciación, producto de la distancia crítica que le proporciona la libertad, desde donde cuenta los avatares de otros tantos similares pero no idénticos a él: el personaje de Gamboa al ser escritor y *Flaneur*, el vagabundo errante, posee una distancia que le hace observador de la ciudad y de los inmigrantes, cuyas vidas tejen la novela. El recorrido de Ternicier por la novela se realiza desde tres ámbitos, que ella explicita metodológicamente: experiencia urbana, figura del artista y vivencia del cuerpo. Haciendo eco del relato griego, Ternicier expone los rasgos del síndrome como un cuadro de estrés y cómo se pueden ligar al héroe de Homero. El inmigrante encuentra en la escritura la posibilidad de la memoria luego de que su figura se trastoca por el nuevo mundo que habita.

la figura del inmigrante como asimilable a la del *flâneur* moderno, quien se pasea por la ciudad mimetizándose con sus habitantes pero manteniendo una distancia crítica que le permite objetivar un espacio dentro del cual nadie puede diferenciarse ni reconocer su lugar de enunciación. No obstante, gracias al lugar indeterminado que ocupa el inmigrante y al hecho de que tiene la capacidad de observar con cierta distancia, logra nombrar su vivencia desde un espacio propio y reconocible. Para Benjamin, el *flâneur* se refugia en la población masificada, ahí donde cada cual es un desconocido para todos los demás. Se convierte a sí mismo en una mercancía más y, de esa forma, puede transitar libremente por la ciudad sin tener que pedir permiso (Ternicier, 2013, p.83)

La autora resalta la condición distinta del protagonista puesto que su búsqueda y su errancia son un motivo cultural, distinto al económico o político que sufren quienes le rodean. Esto le permite una distancia crítica que le brinda unas perspectivas de reflexión y de

comprensión distintas, ya que no es una condición que se le da sólo por ser inmigrante sino por ser artista.

Hay un énfasis en el estudio sobre la importancia de la espacialidad en la novela, puesto que la autora señala que el inmigrante pierde su lugar propio, la percepción que éste tiene sobre el espacio devela una forma de determinación de los sujetos alrededor de la significación de los lugares y cómo los interpretan

Aquí no se citan los imponentes monumentos, los sofisticados sitios de tertulia ni las grandes avenidas parisinas, sino que, por el contrario, los personajes se adentran en la privacidad de sus chambritas y pisos, donde tratan de encontrar algo en común que los identifique, o bien, en bares y restaurantes ubicados en los suburbios (...) Aquellos espacios con que se asocia el desarrollo arquitectónico y la monumentalidad de París resultan artificiales y no se asemejan a lo que verdaderamente ocurre en la ciudad, vale decir, no son ámbitos orgánicos y connaturales a ella. Esa es la impresión que, por ejemplo, le provoca al protagonista el Parque Luxemburgo donde le gusta reunirse con Victoria, su ex novia madrileña: “. . . y entonces ahí, en medio de esa belleza fría y de esa armonía que nada tenía que ver con mi vida ni con la de las personas que me rodeaban, le dije lo que ya por dentro era una gran verdad”. De esta manera, marca el contraste entre lo auténtico y lo inauténtico. Así como el autor tiene claro el escenario donde se desarrollarán sus personajes, el protagonista de la novela no se engaña creyendo que podrá aspirar a alguna esfera distinta a la que lo condena su creador (Ibíd., p.13)

Este enfoque de la enunciación del inmigrante artista es la propuesta de Constanza Ternicier que sugiere una lectura bajtiniana de la novela como campo de disputa entre el ser y el entorno. Lo que allí surge entre los dos es la novela, la posibilidad de la ficción para interpretar la realidad.

En síntesis, la inmigración, la figura del intelectual y la globalización apuntan a ser los temas profundos y latentes en la novela de Gamboa. Sin embargo, como se ha advertido, lo que anima nuestro interés en esta monografía es una cuestión más literaria que sociológica, y que, aunque parte de las interpretaciones y las rutas trazadas por los anteriores autores,

busca una interpretación literaria del espacio¹, pues consideramos que más que aspectos sociológicos que han estudiado la tensión del inmigrante y su entorno, quisiéramos encontrar significados al espacio interior de la novela, el espacio visto desde la reflexión literaria. Buscamos explicar por qué la chambrita es el espacio de reflexión del personaje que, aunque dibuja muchos rostros, lugares e historias, también vivencia un proceso de transformación que podemos explicar sugiriendo una interpretación del significado y la percepción que tiene Esteban de su chambrita, su habitación, su lugar, a través del desarrollo de la historia.

¹ *Poética del espacio* se titula un libro de Gastón Bachelard que aborda la significación del espacio literario desde el psicologismo y la fenomenología. No se tendrá en cuenta en nuestro desarrollo puesto que su enfoque profundiza en las construcciones arquetípicas que distan de nuestro enfoque de investigación.

CAPÍTULO 2

APROXIMACIÓN A LA SIGNIFICACIÓN DEL ESPACIO EN EL CONTEXTO LITERARIO

*Como todos, yo debía encontrar mi lugar en el mundo, un pequeño rincón
donde vivir sin demasiados sacrificios, pero mi búsqueda apenas había
comenzado.*

Santiago Gamboa

En este capítulo se articulan las lecturas y los enfoques desde donde se sugiere nuestra interpretación de la significación literaria del espacio narrativo que es la chambrita en la novela *El síndrome de Ulises*. Nuestro tejido primero procura con Heidegger expresar la intención de sugerir una lectura filosófica del problema de la espacialidad en la novela, en el sentido en el que se expresa el ser del personaje en su realidad espacial a través de un fenómeno poético del lenguaje, puesto que la reflexión constante sobre su habitar y su deseo de hacerse escritor, reflejan su mirada sobre la condición humana la cual es la base ideológica de la novela. Con Antonio Garrido Domínguez se expondrá un ligero panorama de los enfoques interpretativos que han pensado el concepto del espacio narrativo para luego, con Yuri Lotman, resaltar su importancia semiológica al entender el espacio como símbolo y significado. Como sugerimos que el espacio de la chambrita es mucho más que un lugar y que lleva consigo toda una carga semántica, ideológica, sentimos necesaria aquí también la perspectiva bajtiniana del cronotopo literario que se edifica sobre la concepción del tiempo y el espacio como una unidad de significado; en esta dirección, Bajtín también nos ofrecerá una reflexión alrededor de la comprensión espacial del personaje.

2.1. Poéticamente habita el hombre

*Únicamente en cuanto el hombre re-mide su habitar de ese modo,
puede ser a la medida de su esencia. El habitar del hombre reposa
en el re-medir de la dimensión -re-medir que alza la vista- a la que
pertenece tanto el cielo como la tierra.
Martin Heidegger*

Hemos señalado nuestra intención de sugerir una lectura del problema del espacio como filosófico, al intentar develar la significación poética de este aspecto en la novela, en el sentido en el que el espacio expresa el ser del personaje y las aspiraciones vitales de Esteban -su forma de habitar poéticamente- descansan en esa reflexión sobre su relación dinámica e íntima. Por ello, la mirada fenomenológica y óptica de Heidegger sobre el habitar humano y su consecuencia poética, que nosotros rastreamos en la conferencia *Poéticamente habita el hombre*, se hace necesaria para tejer nuestro enfoque. En este texto, Heidegger propone el significado del habitar del hombre primero como una necesidad primaria, pero que tiene un sentido sublime, superior, que se distingue de la animalidad y que le permite una dimensión estética a partir de su experiencia del lenguaje. Se habita a partir de una conciencia del lenguaje.

Para empezar, Heidegger se pregunta cómo la existencia común y corriente del hombre puede ser poética, sin ser necesariamente condición que el hombre sea un poeta - solo el que escribe literatura- sino entendiendo la poesía y la palabra del poeta como la de aquél que tiene disposición para detenerse, escuchar y responder al llamado del ser, y no el que vive conforme a los dictados y la voluntad del yo. Esto lo lleva a pensar la poesía por fuera de los cánones literarios. Afirma que la existencia del hombre descansa en el habitar y de allí transita a lo poético

Así estamos ante una doble insinuación: pensar lo que se nombra la existencia (*Existenz*) del hombre a partir de la esencia del habitar; y pensar la esencia del poetizar como el dejar habitar, como un construir, tal vez, incluso, como *el* construir por excelencia. Si buscamos la esencia de la poesía conforme al sentido ahora nombrado, entonces logramos la esencia del habitar (Heidegger, 1994, p. 79).

El hombre habita en la medida en que construye y el construir es lo esencialmente poético de su existencia. La reflexión del filósofo parte de los versos de un poema de Hölderlin: "Pleno de mérito, mas, poéticamente habita / El hombre sobre esta tierra"(Hölderlin citado por Heidegger, p.80). Para habitar poéticamente el hombre debe encontrar el mérito. El habitar humano está atravesado por una búsqueda de mérito que solo se puede emprender cuando el ser se expresa, cuando emprende una búsqueda de la verdad a través de la comprensión de la esencia del ser y de las cosas. Dice Heidegger:

Cuando Hölderlin habla del habitar humano, está viendo el rasgo fundamental de la existencia (Dasein) humana y divisando lo 'poético' a partir de la relación con este habitar comprendido esencialmente. Por cierto que esto no significa que lo poético sea sólo un adorno y añadidura del habitar. (...) Más, la palabra "... poéticamente habita el hombre..." dice: el poetizar deja, ante todo, al habitar ser un habitar. Poetizar es el propio dejar habitar. Más, ¿por medio de qué logramos un habitamiento? Por medio del construir. Poetizar es, en cuanto dejar habitar, un construir (Heidegger, 1994, p.78).

Pero el mérito, afirmará Heidegger al interpretar al poeta, es el resultado de la construcción del hombre en la tierra: es el construir del hombre que lo hace merecedor: todo lo que labra, los edificios, el pensamiento, la historia, la cultura, busca fundamentar su existencia. Es esa poetización del habitar del hombre la que lo hace mirar hacia arriba, medirse en la dimensión de la tierra, pensarse frente al Dios que no se muestra ante la patencia del cielo. El hombre, consciente ya de su dimensión terrenal, se mide ante la divinidad

La re-medición de la esencia humana a la que es atribuida la dimensión, trae al habitar a su plano fundamental. El re-medir la dimensión es el elemento (*Element*) en el cual el habitar humano tiene su garantía a partir de la cual garantiza. El re-medir es lo poético del habitar. Poetizar es un medir (*messen*). Pero, ¿qué significa medir? Si el poetizar ha de pensarse como un medir, evidentemente no debemos ponerlo en una arbitraria representación del medir y de la medida (Ibíd., p.84).

Pero, ¿cómo se mide el hombre? ¿Cuál es el sentido de esta medida? El hombre, dice Heidegger, consciente de su existencia porque es consciente de su muerte, su devenir y su búsqueda de mérito le dan sentido a su habitar. Y la poesía, como construcción estética

fundamental, es el medio con el cual el hombre puede medirse y evaluar su habitar, dotarlo de significado, mirar de frente a la divinidad y comprenderse en la dimensión terrenal en la que ha sido concebido

La medida consiste en el modo cómo el Dios desconocido que permanece en cuanto tal, es patente mediante el cielo. El aparecer de Dios mediante el cielo consiste en un desvelar, que deja ver aquello que se oculta. Pero lo deja ver no porque intente arrancar lo oculto desde su ocultamiento, sino que sólo porque protege lo oculto en su ocultarse. Así aparece el Dios desconocido en cuanto el desconocido mediante la patencia del cielo. Este aparecer es la medida en la cual se mide el hombre (Ibíd., p.85).

Esta medida, sugiere Heidegger, solo puede ser dada en la experiencia del lenguaje. En la experiencia poética del lenguaje, que es la que permite al ser nombrarse y medirse, puesto que el hombre es dado y dominado por el lenguaje y solo cuando el hombre se apropia de aquél, su experiencia es poética.

Más, ¿de dónde tenemos nosotros, hombres, la orientación hacia la esencia del habitar y del poetizar? ¿Desde dónde toma el hombre, en suma, la apelación de alcanzar la esencia de una cosa? El hombre sólo puede tomar esta apelación desde donde él la recibe. Él la recibe desde el requerimiento del lenguaje. Por cierto, la recibe sólo entonces cuando y en tanto él ya atiende a la esencia propia del lenguaje. Entretanto circula un desenfrenado y a la vez hábil hablar y escribir y radiar de lo hablado por el globo terráqueo. El hombre hace ademanes como si él fuera forjador y maestro del lenguaje, en tanto que éste queda, no obstante, el soberano del hombre. Si esta relación de soberanía se invierte, el hombre entonces incurre en extrañas maniobras. El lenguaje se convierte en el medio de expresión (Ibíd., p.79).

Al apropiarse del lenguaje, la experiencia del hombre en la tierra se forja de manera distinta pues de esta manera puede poetizar su existencia. Esta búsqueda de la esencia del hombre anclada a la esencia de la poesía y el lenguaje, es la ruta fenomenológica que toma Heidegger para encontrar dicha esencia en el mérito del hombre, mérito que se forja al hombre medirse en su espacio terrenal mientras aspira al cielo.

En síntesis, es la toma de medida la que permite al hombre desplegar su esencia, y es mientras el hombre se mide que habita poética y humanamente el mundo. El ser, según Heidegger, es aquél que habita el hombre a través de su vivencia poética, su experiencia del

lenguaje. A esta función del habitar volveremos después de construir un significado del espacio que se habita.

El siguiente apartado procura la construcción del significado del espacio narrativo que *poéticamente habitará* nuestro protagonista.

2.2. Una perspectiva teórica del espacio narrativo

El topos –es decir, el espacio-lugar- parece algo importante y difícil de captar.

Aristóteles

2.2.1. El espacio desde la teoría literaria

El concepto mismo de universalidad, como ha demostrado una serie de experimentos, posee, para la mayoría de las personas, un carácter claramente espacial.

Yuri Lotman

En su libro *El texto narrativo*, 1996, Antonio Garrido Domínguez presenta un panorama del estudio a las estructuras narrativas y sus componentes, haciendo una síntesis de los paradigmas de análisis que han existido sobre lo literario desde tiempos helénicos. En su estudio dedica un apartado para la definición y la caracterización literaria del espacio. Garrido comienza por resaltar que desde la tradición retórica y literaria grecolatina, la concepción del espacio había sido pensada como un elemento más de la narración, un tópico de cosa al lado de la *narratio*, solamente el escenario; por ejemplo, la representación de la naturaleza como telón de fondo, que fue un modelo surgido de la épica de Homero y de las obras de Virgilio y Ovidio, y que ejerció influencia hasta la poesía épica de la Edad Media y el Renacimiento.

No fue sino hasta después de la aparición de Kant y la filosofía trascendental, cuando se entienden las categorías de espacio y tiempo como categorías a priori.

En efecto, fue Kant el primero en afirmar la naturaleza apriorística e intuitiva de estas dos formas puras de los fenómenos que son el espacio y el tiempo así como la precedencia del tiempo sobre el espacio en cuanto forma del sentido interno. El espacio funciona como *condición subjetiva* de la intuición externa (de la percepción externa) y constituye, al lado del tiempo, una de las *fuentes del conocimiento* (Garrido, 1996, p. 208).

Aplicada al campo literario, esta cualidad apriorística del espacio llevó a transformar la concepción tradicional y reducida que le pensaba como un elemento más de la trama, y empezó a pensárselo incluso como eje y protagonista. Lo define Garrido:

Además de un concepto, el espacio narrativo es ante todo una realidad textual, cuyas virtualidades dependen en primer término del poder del lenguaje y demás convenciones artísticas. Se trata pues, de un espacio ficticio, cuyos índices tienden a crear la ilusión de realidad (Ibíd., p. 208).

Desde esta perspectiva se piensa al tiempo y al espacio indisoluble, y así fue trasladada al campo literario, donde el espacio narrativo comienza a pensarse como una configuración del lenguaje, no solo escenario de la narración. Es en Bajtín, afirma Garrido, donde la concepción del tiempo y el espacio se articulan, dándole nacimiento a la categoría del *cronotopo*², un concepto básico del arte literario que consiste en la condensación de las imágenes anidadas en el espacio-tiempo, convirtiéndose en una base compositiva. Por ejemplo, el lugar del camino, se vuelve un cronotopo de las antiguas novelas de aventuras, picarescas y de caballería por las que el héroe recorre su periplo. El cronotopo eleva al espacio y al tiempo la condición de protagonistas de la estructura narrativa (Ibíd., p. 209). Garrido hace énfasis en la necesidad de considerar el espacio más allá de un punto simple de referencia de los sucesos de la narración. “El espacio es mucho más que el mero soporte o punto de referencia de la acción: es su auténtico propulsor” (Ibíd., p. 210).

Como fenómeno textual y narrativo, el espacio adopta la perspectiva del narrador, al ser vinculado estrechamente con la idiosincrasia y la posición de este. Esa dimensión de la ubicación de las cosas, dice Garrido, nunca es indiferente para el personaje, “las más de las

² Sobre el *cronotopo* profundizaremos después. Supra, P. 33.

veces el espacio funciona como metonimia o metáfora del personaje” (Ibíd., p. 211). El espacio refleja las condiciones interiores o anímicas del personaje. Citando al semiólogo ruso Yuri Lotman, Garrido desarrolla la idea del espacio como albergue de una realidad ilimitada: el universo exterior de la obra, su representación

El texto consigue representar este espacio infinito, bien a través de la mención sucesiva o simultánea de diferentes lugares, o bien por medio de la superposición de espacios contrapuestos: el que en estos momentos cobija o presiona al personaje y el que en un pasado más o menos lejano fue causante de su infortunio o felicidad, el espacio que agobia el personaje en el presente y el soñado por éste como promesa de una felicidad futura o, simplemente, para olvidar los rigores del contexto inmediato (Ibíd., p. 213).

Esta caracterización del espacio como metáfora de los aspectos volitivos del personaje se puede evidenciar ampliamente en *El Síndrome de Ulises* pues en la novela el personaje protagonista se encuentra constantemente problematizado por sus condiciones espaciales: su habitación, el invierno de París, la ruta que se supone lo lleva a alcanzar sus deseos de hacerse escritor pero que la misma hostilidad de la vida parisina parece alejar cada vez más

Yo caminaba sin rumbo, aterido de frío, intentando soportar la llovizna, observando la gente que entraba y salía de los restaurantes o a los que maldecían por el tráfico desde el interior de automóviles cómodos y bien caldeados; espiaba con envidia a los jóvenes que se daban cita en los bares para divertirse, tomar unos tragos y luego irse a la cama con alguien, dormir abrazado al cuerpo tibio de alguna estudiante. Esa vida era algo lejano, que había elegido no tener, por intentar esta aventura en París. Pero el resultado ni siquiera podía vislumbrarse (Gamboa, 2013, p. 20).

En cuanto a sus funciones, continúa Garrido, el espacio va mucho más allá de una creación de efecto de realidad: el espacio articula la coherencia y la cohesión textual. La *semiotización del espacio*, citando a Lotman (sobre el cual volveremos con mayor precisión después) sugiere unas lecturas de nuevos significados que sobre las designaciones espaciales existen y que nutren el significado y el símbolo de los espacios en la novela.

El espacio es sobre todo un signo del personaje y, en cuanto tal, cumple un cometido excepcional en su caracterización, tanto en lo que se refiere a su ideología, como a su mundo interior y su personalidad y, cómo no, su comportamiento. (...) los personajes deambulan por

espacios que construyen una proyección de ellos mismos y, en cuanto tales, se contraponen entre sí (Garrido, 1996, p. 217).

Como signos del personaje, como proyección de él mismo, los espacios obtienen un nuevo significado en la configuración narrativa. Ellos se convierten en símbolos de sus preocupaciones existenciales, así que evidencian y contribuyen a descifrar la complejidad del personaje.

Más allá de la organización de los materiales de la narración, continúa el autor, el espacio se articula en la narración a través de la descripción, que en su artilingüístico verbal se detiene en el detalle del espacio que construye una memoria textual y cumple una función de cohesión textual. La descripción es entonces el artilingüístico con el cual la dimensión del espacio se construye. Afirma Garrido que el continuo devenir de la descripción espacial se ha transformado de acuerdo a las corrientes literarias puesto que estas varían históricamente: la descripción de los espacios que corresponden a la novela realista e histórica, por su búsqueda objetivista, difiere de la descripción de la novela fantástica, que aunque buscando verosimilitud, describe un mundo con unas reglas espaciales y temporales distintas al espacio referencial de la novela realista

El espacio literario admite otras consideraciones según el grado de aproximación al mundo objetivo. Así, cabría hablar de espacios contruidos de acuerdo con el modelo del espacio referencial; este es el caso de ciertos ejemplos de la novela histórica actual y determinadas manifestaciones del relato realista-objetivista (Ibíd., p.212).

Para ejemplificar, Garrido cita un fragmento de novela *El Jarama*, del español Rafael Sánchez

Y de pronto una racha de música y estruendo les salía al camino. Vieron mesas, manteles a cuadros blancos y rojos, a la sombra del árbol inmenso, el rebullir de la gente sentada, el chocar de los vasos y los botellines, bajo la radio a toda voz. La explanada cuadrilátero, limitado cara al río por el malecón de las compuertas y encerrado por el ribazo y el ángulo que formaban las fachadas de las casetas de los merenderos dispuestas en L, con sus paredes blancas, sus emparrados y sus letreros de añil. Había geranios. Mirando arriba, el árbol grande hacía como una cúpula verde, que todo lo amparaba. Se veían las ruedas dentadas de las compuertas... (Sánchez citado por Garrido, p.213).

El autor finaliza resaltando la característica simbólica de los espacios y la organización que brinda a la estructura narrativa. Y por último, una función vital sobre el artefacto artístico

que consiste que sale de la neta composición textual: “La descripción dota de ojos al lector, haciéndole *ver* el espacio en el que se desenvuelve el complejo universo del relato y facilitándole el proceso de recepción e interpretación del texto” (Garrido, 1996, p. 210).

El recorrido de Garrido nos sirve como un panorama sobre la reflexión literaria acerca del espacio. Un contexto. Nuestra hipótesis, al intentar explicar el espacio de la chambrita como significado del personaje, necesitará profundizar en una conceptualización sobre el espacio como significado; una lectura simbólica, un recorrido por la noción semiológica del espacio que trataremos de articular a través de Yuri Lotman.

2.2.2. El espacio en Lotman

*El concepto de argumento se halla estrechamente
ligado al concepto de espacio artístico.*

Yuri Lotman

En *Estructura del texto artístico*, 1982, del crítico ruso Yuri Lotman se exponen en un apartado titulado *El problema del espacio artístico* las consideraciones sobre el espacio textual que abogan por una interpretación simbólica del mismo. El lenguaje de las relaciones espaciales constituye un modelo fundamental de interpretación de la realidad, que según Lotman, al ser representada en una estructura del espacio del texto “[...] se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo, y la sintagmática de los elementos en el interior del texto, en el lenguaje de modelización espacial.” (Lotman, 1982. p. 271). La realidad se construye dentro del artefacto artístico a través de sus normas y su lenguaje.

Lotman es insistente en señalar que el lenguaje espacial ha sido apropiado para significar modelos culturales y morales, como una topografía moral. Entendemos bien con qué nos referimos cuando decimos que ciertos sectores políticos son de “derecha”, o “izquierda”, lo

alto y lo bajo también ha entrado en nuestra forma de denominar categorías culturales que distan de significación espacial, esta ha trascendido.

Ya a nivel de construcción de modelos supratextual, puramente ideológica, el lenguaje de las relaciones espaciales se revela como uno de los medios fundamentales de interpretación de la realidad. Los conceptos «alto-bajo», «derecho-izquierdo»; «próximo-lejano», «abierto-cerrado», «delimitado-ilimitado», «discreto-continuo» se revelan como material para la construcción de modelos culturales de contenido absolutamente no espacial y adquieren significado (...) Las ideas acerca de pensamientos, ocupaciones, profesiones «altas» y «bajas», la asimilación de lo «próximo» con lo comprensible, propio, familiar, y de lo «lejano» con lo incomprensible y ajeno, todo ello se ordena en modelos del mundo dotados de rasgos netamente espaciales (Ibíd., p. 271).

Tomando como referencia los autores de poesía rusos Tiutchev y Zabolotski, Lotman expone cómo “los modelos históricos y lingüísticos nacionales del espacio se convierten en la base organizadora para la construcción de una imagen de mundo, un modelo ideológico global propio de un tipo de cultura dado” (Ibíd., p. 272).

Lotman cita un poema de Tiutchev para ejemplificar un modelo ideológico espacial:

El alma quisiera ser una estrella
Pero no cuando desde el cielo de la medianoche
Estos astros, como ojos vivos,
Contemplan el somnoliento mundo de la tierra;

Sino de día cuando, envueltos como en humo
De los abrasadores rayos del sol,
Arden, como dioses, con más brillo
En el éter puro e invisible (Tiutchev citado por Lotman, p.272).

Lotman expresa que las determinaciones espaciales explican en la obra del poeta una topografía estética relacionada con lo alto y lo bajo. A propósito del fragmento del poema citado, afirma el autor:

La “noche” de la primera estrofa, al extenderse al cielo y a la tierra, hace posible un determinado contacto entre estos polos opuestos de la estructura del mundo de Tiutchev. No es casual que en la primera estrofa estén unidos por un verbo de contacto aunque unilateral (“contemplan”). En la segunda estrofa, el “día” en la tierra no se extiende a todo

el universo. Abarca tan solo lo “bajo” del mundo. Los rayos envuelven “como en humo” únicamente la tierra. Mientras que en lo alto, inaccesible a la mirada (“invisible”, con lo cual la posibilidad de contacto se corta), reina la noche. De este modo, la “noche” es el estado eterno de lo “alto”, que tan solo periódicamente es propiedad de lo “bajo”, de la tierra. Y ello únicamente en los momentos en que lo “bajo” pierde muchos de sus rasgos: el abigarramiento, el ruido, la agitación (Lotman, 1982, p. 273).

Nuestra valoración de lo alto y lo bajo es una denominación que damos a partir de valores ideológicos determinados por la espacialidad pero que no se limitan a ser una simple referencia del espacio, sino que gracias a esta valoración podemos explicar características no espaciales.

No pretendemos agotar la imagen que Tiutchev tenía de la estructura espacial del mundo; lo que nos interesa es otra cosa: es destacar que el modelo espacial del mundo se convierte en estos textos en elemento organizador en torno al cual se construyen sus características no espaciales (Ibíd., p. 273).

El análisis que hace el autor a los poetas Tiutchev y Zabolotski demuestra la interpretación ideológica de valores espaciales “Lo que nos interesa es otra cosa: es destacar que el modelo espacial del mundo se convierte en estos textos en elemento organizador en torno al cual se construyen sus características no espaciales” (Ibíd., p. 273). Es decir, que es a partir de la concepción del espacio y del mundo que se despliegan, que las demás características de un objeto se desarrollan. La conciencia de la espacialidad, de la dimensión es la que dota al artefacto artístico la capacidad de seguirse construyendo. Desde su perspectiva semiológica, los espacios son sistemas edificados a partir de las relaciones del lenguaje que se tejan en el artefacto artístico.

Tras la representación de cosas y objetos en cuyo ambiente actúan los personajes del texto surge un sistema de relaciones espaciales, la estructura del *topos*. Además, al ser un principio de organización y de distribución de los personajes en el *continuum* artístico, la estructura del *topos* se presenta en calidad de lenguaje para la expresión de otras relaciones, no espaciales, del texto. Ello está relacionado con la particular función modelizadora del espacio artístico en el texto (Ibíd., p. 283).

Las estructuras espaciales construidas sobre oposiciones, el adentro y el afuera, el arriba y abajo, esas divisiones de las formas del espacio están marcadas por un rasgo topológico fundamental, afirma Lotman, que es el límite:

En este caso el rasgo topológico fundamental del espacio es el *límite*. El límite divide todo el espacio del texto en dos subespacios que no se intersecan recíprocamente. Su propiedad fundamental es la impenetrabilidad. La forma en que el límite divide el texto constituye una de sus características esenciales. Puede ser en propios y ajenos, vivos y muertos, ricos y pobres. Lo importante es otra cosa: el límite que divide el espacio en dos partes debe ser impenetrable, y la estructura interna de cada uno de los subespacios, distinta (Ibíd., p. 281).

Al pensarse de esta manera las características opuestas de los elementos, los límites que los resaltan funcionan para representar dentro de los textos, como lo expresa Lotman, modelos morales y culturales. A partir de la denominación del espacio los autores expresan su visión del mundo, la configuran en la medida en que configuran el espacio en el que se desarrollan los conflictos del mundo del personaje.

Lo que importa es otra cosa: tras la representación de cosas y objetos en cuyo ambiente actúan los personajes del texto surge un sistema de relaciones espaciales, la estructura del *topos*. Además, al ser un principio de organización y de distribución de los personajes en el *continuum* artístico, la estructura del *topos* se presenta en calidad de lenguaje para la expresión de otras relaciones, no espaciales, del texto. Ello está relacionado con la particular función modelizadora del espacio artístico en el texto (Ibíd., p. 283).

Tejiendo un puente entre los dos autores, el sistema de relaciones del que habla Lotman es lo que Bajtín llamará el *cronotopo*. El lugar que condensa el espacio y el tiempo y que se constituye en un sistema de relaciones de significados que las narraciones construyen alrededor de un espacio. Ampliar la definición de este concepto es el propósito a continuación.

2.2.3. El cronotopo de Bajtín

En el arte y en la literatura, todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo

Mijaíl Bajtín

En *Teoría y estética de la novela* (1989) Bajtín dedica un capítulo a *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela* donde define el concepto de cronotopo. Esta definición será la base para estudiar uno de los ámbitos de la literatura y su poética histórica: el tiempo y el espacio. Aunque se inspira en los discursos matemáticos³, desarrollado en la teoría de la relatividad de Einstein, el cronotopo será pensado como una categoría de la forma y el contenido en la novela, “trasladado casi como una metáfora, (casi, pero no del todo)” (p.237) para pensar la literatura dado que expresa la inseparabilidad de espacio y tiempo. Dice Bajtín que

³ la topología, una de las ramas más jóvenes de la matemática, se dedica a estudiar el “analysis situs”, el análisis de la posición. Explica Marta Macho (2002), que “la topología se ocupa de aquellas propiedades de las figuras que permanecen invariantes, cuando dichas figuras son plegadas, dilatadas, contraídas o deformadas, de modo que no aparezcan nuevos puntos, o se hagan coincidir puntos diferentes.” (p.63) Dentro de la topología se ha desarrollado la teoría de los nudos, que procura explicar dichas instancias en el espacio –ambiente, “Para el matemático, un nudo es una curva continua, cerrada y sin puntos dobles. Esta curva está situada en un espacio de dimensión tres y se admite que pueda ser deformada, estirada, comprimida, pero está prohibido hacer cortes.” (p.68) (Véase Marta Macho Stadler, Revista SIGMA N.20, 2002) desde allí puede pensarse que el cronotopo está inspirado en dicha elasticidad del nudo, trasladado como analogía de dicha condición.

⁴ La corta explicación del origen del concepto ha sido discutida por varios estudiosos de la obra de Bajtín. Al respecto, Bernhard F. Scholz, en *El cronotopo de Bajtín: notas sobre la conexión kantiana* problematiza los matices de la explicación de Bajtín: “La advertencia de Bajtín entorno a que usa el término cronotopo “casi, pero no enteramente,” como una metáfora hace casi imposible la tarea de evaluar el papel preciso de estas referencias a los discursos de las matemáticas, la física einsteineana, la biología uxtomskiana, y la filosofía trascendental kantiana. Sin embargo, algo parece claro: en el discurso de la física los términos “tiempo” y “espacio” y el continuo “tiempo-espacio-cronotopo” se refieren a dimensiones de realidad empírica, en contraste con la filosofía trascendental kantiana, en la que tiempo y espacio se refieren a condiciones *a priori* de la posibilidad de percibir la realidad empírica. El alegato de que el cronotopo es “una categoría formalmente constitutiva (de la literatura)” toma, por lo tanto, un significado diferente dependiendo de si el tiempo y el espacio son entendidos como dimensiones de la realidad o como condiciones *a priori* de la posibilidad de percepción.” (en *Diálogos y fronteras: el pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo*, México, Editorial Patria, 1993) Consideramos que el concepto ha sido trasladado como una analogía valiéndose, como el mismo Bajtín lo afirma, de la condición indisoluble del espacio y el tiempo.

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico (p. 237).

El cronotopo piensa al tiempo como una cuarta dimensión del espacio, los piensa indisolubles en la unidad novelesca. Bajtín emprende un recorrido por un panorama histórico de la novela a través de sus cronotopos, desde la novela griega hasta la novela realista explora cómo estos han funcionado para crear un sincretismo en los elementos que determinan la constitución de un género. Así, expresado aquí superficialmente, explica la novela griega desde el cronotopo del encuentro y el camino, la novela picaresca y caballeresca desde este mismo que es una metáfora del paso del tiempo; el castillo que es un cronotopo de historicidad en la novela gótica; la novela realista muestra las pasiones, las razones e ideales de sus protagonistas desde el salón y el umbral. Los espacios adquieren una dimensión de profundidad semiótica: crean y valoran el significado de lo que se condensa de la realidad.

El cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad. Por eso, en la obra, el cronotopo incluye siempre un momento valorativo, que sólo puede ser separado del conjunto artístico del cronotopo en el marco de un análisis abstracto. (...) todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo (Ibíd., p. 393).

Bajtín insiste en la importancia del cronotopo ya que estos “Son los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela. En el cronotopo se enlazan y desenlazan los nudos argumentales” (Ibíd., p. 400). En este sentido, éste determina el orden de los sucesos, su importancia y el estatuto anímico, emocional y existencial de los personajes que habitan la novela. En el cronotopo se articulan los sucesos decisivos de la historia, y no solamente su orden temporal, pues aquí la temporalidad deja de ser solamente un orden cronológico donde únicamente son relevantes el orden de los sucesos; aquí el tiempo se hace tangible debido a la cualidad figurativa de los cronotopos: “el tiempo adquiere un carácter

concreto-sensitivo; en el cronotopo se concretan los acontecimientos argumentales, adquieren cuerpo, se llenan de vida” (Ibíd., p. 400). Es decir, su valoración, su significado, la síntesis de sus elementos. En otras palabras, el cronotopo “ofrece el campo principal para la representación en imágenes de los acontecimientos. Y eso es posible, gracias, precisamente, a la especial concentración y concreción de las señas del tiempo en determinados sectores del espacio” (Ibíd., p. 401).

Esa representación es una valoración, una denominación axiológica de los sucesos, que pensada desde esta perspectiva bajtiniana —y que concuerda con lo propuesto por Lotman— es una lectura de las cargas ideológicas y éticas de los acontecimientos determinadas por los espacios. En el cronotopo se condensan, se sintetizan, se expresan

Todos los elementos abstractos de la novela —generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos, etc. — tienden hacia el cronotopo y adquieren cuerpo y vida por mediación del mismo, se implican en la expresividad artística. Esa es la significación figurativa del cronotopo (Ibíd., p. 401).

No son limitados, tampoco descritos y definidos como unas categorías absolutas en una sola recopilación; los cronotopos corresponden a una cadena quizá infinita que cada autor construye en la relación de relaciones complejas que es su obra y que identifica el lector, que es quien interpreta estas relaciones y les da sentido de acuerdo a la relación que pueda hacer entre esa representación y la realidad:

Por eso podemos llamar a ese mundo, el mundo que está creando el texto; pues todos sus elementos —y la realidad reflejada en el texto, los autores creadores del texto, los intérpretes del mismo (si existen) y finalmente, los oyentes-lectores que están recreando y, en ese proceso, renovando el texto— participan de manera igual en la creación del mundo representado en el texto. De los cronotopos reales de ese mundo creador surgen los cronotopos, reflejados y creados, del mundo representado en la obra (en el texto). (Ibíd., p. 404).

Entre el mundo representado en la obra y el mundo real existe un abismo transitable, pues a través de esa representación se complementan, se enriquecen, se complejizan. Es transitable

porque el estudio de las obras no puede supeditarse a las esferas espacio-temporales de las mismas, deben transitar a otras esferas semánticas; sin embargo, concluye Bajtín:

Lo importante para nosotros es en este caso lo siguiente: sean cuales sean esas significaciones, habrán de adquirir, para incorporarse a nuestra experiencia (además, experiencia social), algún tipo de expresión espacio-temporal, es decir, una forma semiótica que sea oída y vista por nosotros (jeroglífico, fórmula matemática, expresión lingüístico-verbal, dibujo, etc.). Sin esa expresión espacio-temporal, ni siquiera es posible el más abstracto pensamiento. Por consiguiente, la entrada completa en la esfera de los sentidos sólo se efectúa a través de la puerta de los cronotopos (Ibíd., p. 408).

Bajtín desarrolla el *ensayo de poética histórica* exponiendo su teoría desde la novela griega clásica hasta la novela de Rabelais. El estudio del cronotopo en estas estéticas, afirma Bajtín, demuestra que las concepciones novelescas europeas han variado históricamente, y que esta variación se puede rastrear a partir del estudio de los cronotopos literarios debido a que estos ayudan también a definir y caracterizar los géneros literarios y su evolución histórica: cada concepción novelesca es una manera distinta de representar el tiempo y el espacio. Por ejemplo, el primer tipo de novela antigua griega que identifica el autor es la novela de *aventuras y de prueba* que caracteriza con el tipo de *tiempo de la aventura*, de la que compone un esquema típico general de la trama caracterizado por el amor de dos jóvenes en edad de casarse, a quienes los obstáculos y peripecias los arrojan a un mundo de pruebas que finaliza con la unión en matrimonio de los dos jóvenes. El tiempo de las pruebas, el tiempo en que los héroes se enfrentan al mundo griego, es lo que define Bajtín como el *tiempo de la aventura* a pesar de que la trama enfrente tópicos como el amor, desarrollados desde antes en otras estéticas, lo cronotópico es su cuestión temporal de la aventura.

Pero todos estos elementos, pertenecientes a géneros diferentes, están aquí refundidos y reunidos en una entidad novelesca nueva, específica, cuyo elemento constitutivo es el tiempo novelesco de la aventura. En un *cronotopo* absolutamente nuevo —«*el mundo ajeno durante el tiempo de la aventura*» los elementos de los diferentes géneros han adquirido un carácter nuevo y unas funciones específicas, dejando por ello de ser lo que eran en otros géneros (Ibíd., p. 242).

El mundo ajeno de la aventura, el mundo extraño y abstracto, crea en las novelas griegas un sistema de relaciones complejo y de realidades aisladas que permiten los sucesos inesperados de las aventuras.

En consecuencia, el cronotopo de las novelas griegas —el universo ajeno en el tiempo de la aventura— posee consecuencia y unidad específicas. Tiene una lógica consecuente que determina todos sus momentos. Aunque los motivos de la novela griega, como ya hemos señalado, no son nuevos tomados en abstracto, al estar elaborados con anterioridad en el marco de otros géneros, adquieren en el nuevo cronotopo de esta novela, subordinándose a su lógica consecuente, una significación completamente nueva y funciones especiales (Ibíd., p.255)

El cronotopo, al tener una función modelizadora del espacio -como mencionamos al concluir a Lotman- configurará las relaciones que dentro del espacio ocurran, la significación que del espacio quiere que construyamos el autor, la semántica, el sentido de lo que el mismo espacio propicia. Así, nuestra intención de develar la significación literaria del espacio en El Síndrome de Ulises se valdrá del cronotopo como base para explicar las relaciones que surgen en la relación de Esteban y su chambrita. No obstante, aún nos hace falta una conceptualización sobre el personaje y su relación espacial, que sustentará la propuesta final de nuestro desarrollo.

2.3. La forma espacial del personaje

*La contemplación estética y el acto ético no pueden ser abstraídos
de la unicidad concreta del lugar dentro del ser ocupado por el
sujeto de este acto y de la contemplación artística*
Mijaíl Bajtín

En *Estética de la creación verbal*, 2012, se recopilan ensayos y trabajos investigativos de Mijaíl Bajtín que dan cuenta de su visión del arte literario y de sus teorías acerca de la configuración estética de la obra artística. La recopilación presenta el desarrollo del pensamiento del autor durante varias décadas. Para efectos de nuestra discusión traemos aquí un apartado titulado *La forma espacial de personaje* -que tiene lugar en el capítulo *Autor y*

personaje en la actividad estética- en donde el autor discute alrededor del personaje como representación de la idea del autor, estrechamente ligada a una lectura de la configuración espacial que determina al héroe en la novela. En este apartado el

Propósito inmediato es el análisis de los valores plásticos y espaciales que son extrapuestos a la conciencia del personaje y a su mundo, a su orientación cognitiva y ética en el mundo, y que lo concluyen desde afuera, desde el conocimiento que tiene el otro de él, desde la conciencia del autor contemplador. (Bajtín, 2012, p. 33)

Para Bajtín, la forma espacial del personaje en la obra nace de la contemplación y el reconocimiento de la existencia del otro y esto se traduce en una configuración ética –los aspectos volitivos del personaje su relación con su entorno- y estética –sistema complejo y dinámico de la forma alrededor del argumento- de la obra dada por el autor. En tanto sujeto ideado, el héroe es un cúmulo de la idea del autor que se configura en tanto se complejiza y se relaciona con el otro, con la alteridad. Bajtín nos hace imaginar a dos seres se contemplan mutuamente; cada uno de ellos puede observar sobre el otro un fragmento de la realidad que este no alcanza, esto gracias a su única e irremplazable posición en el mundo. Cada uno ve sobre el otro algo que ese mismo ser no puede ver de sí

Cuando observo a un hombre íntegro, que se encuentra afuera y frente a mi persona, nuestros horizontes concretos y realmente vividos no coinciden. Es que, en cada momento dado, por más cerca que se ubique frente a mí el otro, que es contemplado por mí, siempre voy a ver y a saber algo que él desde su lugar y frente a mí, no puede ver (Ibíd., p. 30).

Este excedente de la visión que siempre existe frente a otra persona, dirá Bajtín, “Está determinado por la unicidad y la insustituibilidad de mi lugar en el mundo” (Ibíd., p.30). Una determinación espacial del ser pero siempre pensada en relación al otro, a cómo lo vemos y a cómo nos ve. Por eso para Bajtín el reconocimiento de la *otredad* es dado en la relación de la autoconciencia con el exterior, cuando el hombre vuelve a sí mismo luego de haber visto al otro. Es la otredad la que dota de sentido de la relación interior-exterior, pero es el pensamiento, la noción de autoconciencia la que

Logra colocarme en un mismo plano con la gente, porque el dentro del pensamiento ante todo me abstraigo de aquél único lugar que ocupo dentro del ser. El pensamiento no conoce dificultades éticas y estéticas de auto-objetivación. La objetivación ética y estética necesita un poderoso punto de apoyo fuera de uno mismo, en una fuerza real desde la cual yo pueda verme a mí como otro (Ibíd., p. 37).

Esta objetivación se logra a partir de la exterioridad y el reconocimiento del otro. De vuelta al interior, como refractada, la conciencia sobre la otredad se nos da a partir de su ubicación y su delimitación en nuestro entorno y nuestro horizonte.

El otro en su totalidad me es dado, en el mundo que me es externo, como un momento de este mundo limitado espacialmente por todos lados; en todo momento determinado yo vivencio claramente todos sus límites, lo abarco con mi mirada y puedo palparlo todo; estoy viendo la línea que enmarca su cabeza sobre el fondo del mundo externo, así como todas las líneas de su cuerpo, que lo delimitan en el espacio; es externo, como una cosa entre las cosas, sin abandonar sus fronteras para nada, sin infringir para nada su unidad visible, palpable y plástica (Ibíd., p.41).

El otro existe para nosotros a partir de una ubicación espacial, lo enmarcamos en el plano de la realidad que nos es exterior y en la que solo podemos vivenciarnos como una conciencia, porque a nosotros mismos no nos vemos como al otro, no nos vemos como percibimos la exterioridad, porque habitamos nuestro propio espacio del ser, nuestra propia conciencia “yo voy vivenciando mi propia conciencia como algo que abarca el mundo, que lo abraza, y no como algo colocado en el mundo” (p.44). La contemplación de la exterioridad es lo que se constituye el acto estético, pero solo cuando esta vivencia exterior regresa como reflexión a la interioridad “la vida interior, la postura interior vital puede llegar a ser autora de su propia forma estética externa” (Ibíd., p. 67).

En cuanto a la obra artística verbal, “la forma espacial no es, en un sentido exacto, la forma de la obra en tanto objeto, sino la forma del héroe y de su mundo en tanto sujeto” (p.84). En este sentido, la forma espacial de la obra no es una cuestión ajena a la subjetividad del autor, pues es la expresión de su forma estética, la expresión de su actitud creativa frente al héroe. La forma espacial del personaje dada por el autor es determinada por la exterioridad,

pero a su vez, se remite a las construcciones internas valorativas del mismo, en otras palabras, éticas.

Los tonos emocionales y volitivos del autor, que establecen y crean la apariencia de manera activa como un valor estético, no se subordinan directamente al propósito semántico del héroe desde el interior sin la aplicación de la categoría valorativa y mediatizadora del *otro*; sólo gracias a esta categoría es posible hacer que la apariencia del héroe sea completamente abarcadora y concluyente, introducir el propósito vital del héroe en su aspecto exterior como en una forma, llenar de vida la apariencia, crear un hombre íntegro como un valor (Ibíd., p.90).

La apertura hacia el otro que es la existencia, dada por la relación entre la exterioridad y la interioridad del héroe, dice Bajtín, es una condición constante de crecimiento y cambio, dada por esa relación entre el *yo* y el *otro*, el ser es una apertura constante.

Mi actitud hacia cada objeto del horizonte nunca está concluida sino determinada, porque el acontecimiento del ser es abierto en su totalidad (...) Los objetos no me rodean a mí en tanto cuerpo exterior, como una dación existente y valorable, sino que se me oponen como objetos de mi actitud ético-cognoscitiva vital en el acontecimiento abierto y arriesgado del ser cuya unidad, sentido y valor aún no están determinados sino planteados (Ibíd., p. 90).

La discusión desarrollada por Bajtín es insistente en resaltar el papel de la otredad en la construcción de nuestras concepciones internas. El papel del héroe es absorber todas estas disposiciones que se encuentran en el espacio, en el cual él también se articula semánticamente

El centro de la disposición espacial y de la valoración semántica de los objetos presentados en la obra son el cuerpo y el alma exterior del hombre. Todos los objetos tienen correlación con el aspecto del héroe, con sus fronteras tanto interiores como exteriores (fronteras del cuerpo y del alma) (Ibíd., p. 91).

El héroe, en tanto idea del autor, es construido a partir de la relación con la exterioridad, con la palabra y el concepto ajeno, en la manera en la que con ellos se relaciona, se cuestiona, se crea. Retenemos de la otredad la posibilidad de significarnos a nosotros mismos. Esta

relación espacial del personaje y la exterioridad constituida como el otro, es la cuestión que pensamos desarrollar como punto final en un diálogo con el héroe de *El Síndrome de Ulises*.

Hasta aquí se ha procurado tejer tres miradas sobre la cuestión espacial: desde Heidegger el reconocimiento de la condición poética del ser al habitar el espacio; desde Lotman la caracterización del espacio como fenómeno de la semiosis al concebirle más que una dimensión física un significado metafórico; el cronotopo bajtiniano, que entiende este significado metafórico del espacio como toda una configuración artística que determina la estética del argumento; y, una última mirada bajtiniana, en la reflexión alrededor de la forma espacial del personaje, que serán la base de la reflexión que tendrá lugar en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 3

LA SIGNIFICACIÓN ESPACIAL DE LA CHAMBRITA

Yo, en cambio, daba vuelta a la llave, empujaba la puerta de mi casa y encontraba mi colchoneta y mi mesa, los pocos libros y la ropa en la maleta. Nada más. Era mi vida y sentí desconsuelo.

Santiago Gamboa

En el presente capítulo pretendemos formular una lectura sobre la significación literaria del espacio de la chambrita, trasladando los supuestos teóricos anteriormente delimitados, en un ejercicio interpretativo y crítico al construir el diálogo entre las perspectivas propuestas y *El Síndrome de Ulises*. Recordemos que la pregunta que da vía a nuestra búsqueda indaga por la manera en que la representación del espacio de la chambrita representa el problema existencial del protagonista. Nuestra hipótesis es que la chambrita provee a Esteban una reflexión poética de la existencia.

3.1. Habitar poéticamente la chambrita

Lo que permanece extraño a Dios, las miradas del cielo, esto es lo confiado al hombre. ¿Y qué es esto? Todo lo que en el cielo y por con siguiente debajo del cielo y por consiguiente sobre la tierra brilla y florece, resuena y aromatiza, asciende y viene, mas también va y cae, mas también se queja y calla, mas también empalidece y obscurece.

Martin Heidegger

En su devenir, el hombre se encuentra siempre vinculado al espacio. Toda su existencia es abarcada por una dimensión que se le muestra siempre externa y de diversas maneras, formas en las que el mundo es y se expresa. De allí la subjetividad, esa dimensión interior en la que el hombre asimila, interpreta y repiensa esa realidad que le es externa y por la que está

irremediabilmente rodeado. Cuando esa subjetividad se expresa a través de una pregunta por el sentido de su existencia, por la conciencia de su lenguaje, el hombre está habitando, porque el hombre, cuando se pregunta por cuestiones que circundan el más allá de su permanencia y sobrevivencia, está, como dijo Heidegger, *poéticamente* habitando; al interpretar esa realidad externa, al conflictuar y al situar al ser en un lugar del mundo le suscita siempre una reflexión que se construye a través de una experiencia del lenguaje. Reflexión del sujeto: cuando el exterior se interioriza y se pone en conflicto, se busca transformarlo, el hombre se piensa y se mide a través del lenguaje. En la novela es angular la preocupación del héroe por la transformación de su estado, por construir, por edificar una ruta distinta a su situación inicial

Me encontraba en París, ciudad voluptuosa y llena de gente próspera, aunque ese no era mi caso. Lejos de serlo. Los que habíamos llegado por la puerta de atrás, sorteando las basuras, vivíamos mucho peor que los insectos y las ratas. No había nada, o casi nada para nosotros, y por eso nos alimentábamos de absurdos deseos (Gamboa, 2013, p. 11).

El inicio de su ruta anida en la precariedad. Al no haber nada, o casi nada, Esteban se alimentaba de absurdos deseos. En su topografía moral se ubicaba al nivel de los insectos y las ratas, pero luego, con el desarrollo de la narración, nos cuenta que el motivo de su viaje, anclado a la excusa del doctorado en La Sorbona, se encontraba el deseo de hacerse escritor

...y de nuevo me vino la duda, ¿para qué diablos vine a París? La respuesta cayó de la mente: porque quiero escribir y siempre creí, por influencia de otros, que este era el mejor camino. Pero luego, siguiendo con esa idea, comprobé que no había hecho absolutamente nada por lograr mi objetivo, pues ni siquiera escribía, sólo intentaba mantenerme vivo, con el cuerpo caliente, como diría Lazlo (Ibíd., p. 205).

El desear hacer de la propia existencia una experiencia distinta se puede igualar a lo que Heidegger afirma al decir que el hombre habita cuando *construye a través del lenguaje*, cuando expresa la necesidad de transformar su entorno. El hombre deja de mirar a su alrededor y mide su vida en la tierra mirando hacia el cielo, en búsqueda del rostro de un Dios que se oculta pero que a la vez se hace patente en la existencia del cielo. Esta toma de

medida, esta puesta en crisis del hombre en su entorno es la que le da sentido a su habitar, a su forma poética de habitar el mundo.

Cuando Holderlin habla del habitar humano, está viendo el rasgo fundamental de la existencia (Dasein) humana y divisando lo 'poético' a partir de la relación con este habitar comprendido esencialmente. Por cierto que esto no significa que lo poético sea sólo un adorno y añadidura del habitar. (...) Más, la palabra"... poéticamente habita el hombre...." dice: el poetizar deja, ante todo, al habitar ser un habitar. Poetizar es el propio dejar habitar. Más, ¿por medio de qué logramos un habitamiento? Por medio del construir. Poetizar es, en cuanto dejar habitar, un construir (Heidegger, 1994, p. 78).

Desde nuestra mirada, a este ejercicio de poetizar, de construcción, será la reflexión del personaje: en la novela, Esteban problematiza, cuestiona el sentido de su existencia, que afina en la búsqueda de hacerse escritor, sobre su vocación irremediable y de cómo esta será lo que Heidegger llamó el mérito, su mérito. Pare Esteban, hacerse escritor es su forma de medirse en el mundo, el encuentro de su mérito. Por eso el "sólo intentaba mantenerme vivo, con el cuerpo caliente" (Gamboa, 2013, p. 205), le recuerda una existencia común, de la que quería alejarse al desear expresar el mundo desde la escritura. En medio de una fiesta y en una conversación con una venezolana, aquella le expone sus ambiciones en París, los motivos principales de su búsqueda que constituían grandes ambiciones que luego Esteban, comparándolos a los suyos, comprendió que eran distintos, pues "Al oírla pensé que los míos eran bastante sencillos. Quería una casa con ducha. Quería vivir con una mujer. Quería escribir" (Ibíd., p. 120). No es insignificante que el primer deseo enunciado esté relacionado con el lugar en cuestión: "quería una casa con ducha" y que su vocación vital sea literaria.

El sentido del *habitar* el espacio remite a la instancia del ser del personaje, su relación poética que es la que le dota de la necesidad de experimentar de una manera distinta el mundo. Esta es su forma poética. Recordemos que Heidegger sobre el habitar como consecuencia poética que

Tal vez ambos son compatibles. Más aún: tal vez, incluso, uno lleva al otro, a saber, que éste, el habitar, reposa en aquél, lo poético. Por cierto que si tal presumimos, se nos insinúa entonces pensar el habitar y el poetizar a partir de su esencia. Si no nos cerramos a esta

insinuación, entonces pensamos lo que en otro pasaje se nombra la existencia (*Existenz*) del hombre a partir del habitar. Con ello, en todo caso, dejamos pasar de largo la habitual representación del habitar, según la cual el habitar no es más que un modo de comportamiento junto a muchos otros. (Heidegger, 1994, p. 78).

No debemos pensar el habitar como “un modo de comportamiento junto a muchos otros”, pues el habitar, al estar dotado de una connotación poética constituye una manera en la que el hombre expresa el mundo. Heidegger afirma que el hombre que se problematiza poéticamente tiene como consecuencia una necesidad habitacional que se ve reflejada en su forma de reflexionar ese espacio que habita. Por eso Esteban tenía la necesidad de un espacio íntimo qué habitar

Un lugar donde vivir. Es la obsesión de todo el que llega y fue la mía antes de encontrar esta pocilga de la rue Dulud. No es sano pasar mucho tiempo durmiendo en sofás o alfombras ajenas, a prescindir de la amabilidad con las que éstas nos sean ofrecidas, pues por dura que sea la vida cualquiera necesita un cuarto propio, como escribió Virginia Wolf, un lugar a salvo de miradas y charlas ajenas, donde uno pueda llorar y cortarse las venas en absoluta libertad (Gamboa, 2013, p.26).

En este sentido, Esteban habita poéticamente porque concibe el espacio como una necesidad íntima y primaria: “por dura que sea la vida cualquiera necesita un cuarto propio”. Un lugar para *él* ser y un lugar para el *ser*. Los aspectos volitivos de su vida lo remiten a las preocupaciones que Heidegger señala como las poéticas y por eso se cuestiona reiteradamente sobre su habitación, porque no corresponde a sus deseos, porque no es “una casa con ducha”, porque en la chambrita aún no se siente un escritor. La chambrita lo resguarda, pero también lo arroja al mundo para tratar de huir de su determinación.

Citando el poema de Hölderlin,” Pleno de mérito, mas, poéticamente habita / El hombre sobre esta tierra”(Hölderlin citado por Heidegger, p. 80), afirma Heidegger que el hombre emprende una vivencia sobre la tierra a través de una condición poética, que lo hace volver sobre el mundo y sobre la posibilidad de transformarlo en una experiencia del ser del lenguaje. Esa búsqueda del héroe es una continua progresión que en la novela no termina con la escritura de una obra sino que se sugiere que la puerta ha quedado abierta para Esteban,

pero esto es solo en las últimas páginas, porque la mayor parte de la narración ilustra a un hombre que no divisa, no ve hacerse tangible ninguno de sus deseos

La verdad es que yo llevaba tiempo persiguiendo cosas que no podía obtener y cuya ausencia me afligía, pero oyendo a Salim me di cuenta que ese incómodo malestar venía de mí, de la situación general de mi vida y de la incertidumbre de mis proyectos (Gamboa, 2013, p. 73).

Heidegger sugiere que el hombre habita poéticamente cuando encuentra su medida a través de la experiencia del lenguaje; esa experiencia es una moneda de doble cara compuesta por el habitar y el poetizar, son rostros de un mismo ser en búsqueda de la esencia.

Más, ¿de dónde tenemos nosotros, hombres, la orientación hacia la esencia del habitar y del poetizar? ¿Desde dónde toma el hombre, en suma, la apelación de alcanzar la esencia de una cosa? El hombre sólo puede tomar esta apelación desde donde él la recibe. Él la recibe desde el requerimiento del lenguaje. (...) El hombre hace ademanes como si él fuera forjador y maestro del lenguaje, en tanto que éste queda, no obstante, el soberano del hombre. Si esta relación de soberanía se invierte, el hombre entonces incurre en extrañas maniobras. El lenguaje se convierte en el medio de expresión. (Heidegger, 1994, p. 79).

El lenguaje como medio de expresión es la forma del héroe de encontrar su medida. En la búsqueda de su camino literario es que tiene sentido su situación espacial. El personaje habita un espacio, París: la ciudad de las letras, que ha considerado el indicado para hacerse escritor, pero en el cual aún no se reconoce como tal, pues apenas ha iniciado su camino

Hay que alejarse para escribir, irse al otro extremo del mundo, observar de lejos, así las palabras y las experiencias se cargan de sentido, todo adquiere resplandor con la distancia, hay que irse siempre, o dejar de ser, como dice Naipaul (Gamboa, 2013, p. 186).

Estaba lejos, pero ¿qué le faltaba al héroe? Primero, la experiencia de vivir en París en medio de la precariedad le impide dedicarse por completo a esa transitar su camino literario, y luego, cuando lo pudo empezar a transitar no se consideraba escritor; cuando al presentarlo alguien mencionaba que era *un joven escritor colombiano*, al contrario, avergonzado, no se sentía identificado, aunque en soledad admitía que era su destino.

Supuse entonces que cada escritor forja su tradición y su propia teoría de lo que debe ser un escritor, momento en que una voz retumbó en mi cerebro, vociferando: ¿y quién diablos eres tú para opinar sobre esto si no has escrito nada? Bueno, por suerte esto era solo parcialmente cierto, pues al fondo de mi maleta había un sobre con una novela redactada a máquina, setecientas y pico de páginas, nada del otro mundo, la prueba de que estaba dispuesto a hacerlo o que podía hacerlo (Ibíd., p. 188).

Su cielo es la escritura. Allí cabe recordar que, como propone Heidegger, la toma de medida del hombre se da cuando dirige su mirada hacia el cielo en búsqueda de la patencia de un Dios, cuando su mirada ya no busca en su dimensión terrenal, sino hacia arriba. La búsqueda del personaje no es la patencia de Dios sino la posibilidad de la escritura. En muchas ocasiones se tendía boca arriba en la bolsa de dormir de su chambrita y mientras contemplaba el techo de su cuarto pensaba en su vida

Yo, en cambio, daba vuelta a la llave, empujaba la puerta de mi casa y encontraba mi colchoneta y mi mesa, los pocos libros y la ropa en la maleta. Nada más. Era mi vida y sentí desconsuelo. Me tiré boca arriba y encendí un cigarrillo, imaginando cómo iba a sortear aquella noche (Ibíd., p. 218).

Su cielo era muy bajo, muy corto; la contemplación del techo era la contemplación de la imposibilidad. El deseo de la escritura del personaje se muestra al principio como un deseo lejano, inconexo con la precaria realidad del héroe que solo hasta el final del segundo capítulo se materializa cuando Esteban revisó el manuscrito con el que llegó a París y comenzó tacharlo, corregirlo, a escribir.

Regresé al principio y empecé a tachar, a escribir en los bordes, cambiar palabras, rehíce frases con más sencillez, en fin, pasé la hora pactada con Paula y apenas iba por la mitad de la tercera página, pero en fin, ya era algo. Ella tenía razón, solo escribiendo lograría mejorarla o empezar algo distinto que tuviera que ver con mi vida actual, y así continué un buen rato y dejé enfriar los espaguetis, y más tarde, mientras ella leía en la cama una novela de Naghib Mahfouz, todavía continué un rato más, tachando y maldiciendo. (Ibíd., pp.279-280).

La contemplación de su deseo, la reflexión del héroe recostado boca arriba en su bolsa de dormir nos recuerda a Heidegger cuando expresa que la verticalidad de la mirada muestra el anhelo del hombre de transformar su experiencia vital: “Sueño cosas inconexas y siento que delante de mí hay un portón de acero con llave...Igual que en el sótano del restaurante. Como si la vida estuviera *arriba*⁵, al salón que no puedo ir” (Ibíd., p. 235). Siempre el mundo está arriba, siempre se debe dirigir la mirada hacia el cielo.

No es irrelevante que esa verticalidad de la mirada se relacione con el origen del pensamiento científico y de la filosofía. En los orígenes de la filosofía, cuando lo empírico no se diferenciaba de lo científico, Tales de Mileto, contemplando las estrellas, cae a un pozo; el mito alrededor de su caída mientras contemplaba el firmamento ha sido objeto de múltiples interpretaciones que sugieren siempre que la mirada del hombre, ya no puesta sobre las mismas cosas que ve siempre sino hacia el cielo, es la apertura hacia el conocimiento. En *La risa de la muchacha tracia*, 2009, de Hans Blumenberg⁶ se hace alusión a esta historia del *Teeteto* de Platón donde le atribuye, en la voz de Sócrates, el hecho de que Tales de Mileto fuese el hombre que cayó al pozo mientras contemplaba las estrellas

Se cuenta de Tales que, mientras se ocupaba de la bóveda celeste, mirando hacia arriba, cayó en un pozo. Por lo que se río de él una sirvienta tracia, jocosa y bonita, diciéndole que mientras deseaba con toda pasión llegar a conocer las cosas del cielo le quedaba oculto aquello que estaba hecho ante su nariz y ante sus pies (Blumenberg, 2009, p. 22).

El que contempla las estrellas, el que busca en el cielo la patencia de un Dios que no se muestra, el que, tirado en su habitación boca arriba, mastica la idea de hacerse escritor, *habita poéticamente el espacio* al procurar una construcción significativa a pesar de sus determinaciones, a pesar de que se caiga a un pozo, de que no encuentre el rostro de Dios, de que la idea de escribir parezca irrealizable. Que poéticamente habite el hombre se traduce en que la relación del hombre con su espacio terrenal es compleja, fructífera y creativa. En *El*

⁵ La cursiva es mía.

⁶ El libro de Blumenberg explora la precaria condición a la que fue relegada la figura del intelectual, del hombre que contempla desde los orígenes del pensamiento occidental.

arte y el espacio (2009) Heidegger define al espacio como un fenómeno que complejiza la dimensión subjetiva del hombre,

El espacio, ¿pertenece a esos fenómenos primarios que, al ser descubiertos, despiertan en el hombre, según palabras de Goethe, una suerte de espanto que llega a convertirse en angustia? Pues parece que detrás del espacio no hay nada más a lo cual éste pudiera ser reducido. Y delante de él no hay desvío que lleve a otra cosa. Lo peculiar del espacio tiene que mostrarse a partir de él mismo (Heidegger, 1994, p. 19).

Esa angustia que vive Esteban en su chambrita es el síntoma de que la chambrita se le muestra como un fenómeno profundo, un espacio dialogante que le castra y que le provee, que le angustia y que le posibilita.

Hemos afirmado que nuestro héroe habita poéticamente un espacio. Ahora, queremos considerar la característica cronotópica del espacio que *poéticamente habita* Esteban, pues creemos que la chambrita es un espacio que se ha transformado en la metáfora de la reflexión, diálogo con la existencia, intimidad. Consideramos a la chambrita como un espacio que vuelve sobre sí mismo, que se intensifica para significar estados anímicos, éticos y estéticos del personaje, que consideramos a la chambrita un cronotopo del tiempo de la reflexión.

3.2. La chambrita como cronotopo

*“Pero le dije, Susi, mi ventana no da a la calle (en realidad quise decir “mi ventana **ni siquiera** da a la calle”).”*

Santiago Gamboa

En *El Síndrome de Ulises* tienen preponderancia los espacios interiores: la novela habita los sótanos del restaurante coreano donde Esteban trabaja como lavaplatos; los bares escondidos y recónditos donde consume cervezas y vino barato con Gastón mientras planean la búsqueda de Néstor Suárez, con los inmigrantes magrebís, su amigo coreano y las prostitutas africanas; la casa de Paula, un apartamento confortablemente amoblado donde se refugia de su miseria; la chambrita de Saskia, la inmigrante polaca en donde nuestro héroe

llegó al límite de sus excesos; y, sobre todo, su chambrita, su habitación de nueve metros cuadrados, sin baño, sin cama, sin armario, solo con una nevera, su maleta, su bolsa de dormir y un teléfono que lo conecta con el mundo exterior; una claraboya que usaba como ventana para asomarse a fumar y contemplar el vecindario. Esta habitación, ya lo hemos señalado, se nos presenta como un espacio hostil, primero, y en el transcurso de la novela, la percepción del personaje de su chambrita cambia en la medida en que la reflexiona alrededor de sus experiencias en ella, “El mundo giraba y yo estaba solo, hundido en un hueco húmedo y pobre, así que encendí el radio, me senté en un rincón y abrí la botella.”(Gamboa, 2013, p. 16), hasta que, gracias a las mejores condiciones laborales que le representan unos nuevos cursos en la academia de lenguas, puede acceder a otra *chambre de bonne*. que -paradójicamente- le resulta más económica que la anterior, pero que cuenta con cama y con ducha.

Como hemos insistido, la reflexión alrededor de la chambrita le provee una ética y una estética de la existencia; la chambrita es su espacio íntimo de la reflexión, de rumiar sus condiciones, de comparar sus sueños con la inmediatez de su realidad; es el espacio que le oprime pero que también le permite. Ya Lotman, en 1970, nos había advertido que el espacio tiene una función modelizadora que se relaciona con su particular forma de representar otras relaciones, otras esferas de la vida humana distintas a la espacialidad: cómo el espacio representa posiciones ideológicas, modelos de mundo de los personajes.

Tras la representación de cosas y objetos en cuyo ambiente actúan los personajes del texto surge un sistema de relaciones espaciales, la estructura del *topos*. Además, al ser un principio de organización y de distribución de los personajes en el *continuum* artístico, la estructura del *topos* se presenta en calidad de lenguaje para la expresión de otras relaciones, no espaciales, del texto. Ello está relacionado con la particular función modelizadora del espacio artístico en el texto (Lotman, 1982, p. 283).

El espacio representa un cúmulo de relaciones de los personajes con él y en él, y es a este sistema de relaciones espaciales a lo que más tarde Bajtín llamará el ***cronotopo***. Como cronotopo, el espacio provee una carga valorativa a los hechos, existe como metáfora de dichas relaciones que se crean en él. Es decir, el espacio trasciende su mera función de dar una dimensión a los sucesos, para penetrarlos profundamente. Consideramos que en la novela

los espacios cargan consigo significados, atmósferas, que condicionan la forma de relacionarse de los personajes a través de ellos, pues, cabe aquí la mención de Antonio Garrido, 1996, “las más de las veces el espacio funciona como metonimia o metáfora del personaje” (p.211).

Dicho lo anterior queremos resaltar aquí la manera en la que la representación de la chambrita del héroe se nos presenta como un ***cronotopo del espacio de la reflexión***, resaltando también la forma como esa reflexión alrededor de la habitación se va transformando en la medida en que se transforman también otros aspectos de la vida del héroe, por ejemplo, el cambio de chambrita por un lugar mejor. Haremos mención también de otras chambritas que se sirven del espacio de la intimidad compartido.

3.2.1. La chambrita de la rue Dulud

La casa es el primer lugar. Por lo menos, el primero donde el hombre despierta, duerme y sueña. La narración de *El Síndrome de Ulises* apenas en sus primeras páginas ilustra la condición precaria del héroe que se enfrenta a la París de los 90's. Esteban busca, aunque no menciona tan rápido lo segundo, un lugar dónde vivir y hacerse escritor en la capital de la literatura. La búsqueda de espacio concebido como intimidad, distinto al que vive en un sofá en la casa de unos inmigrantes colombianos, es una principal manifestación del argumento de la novela. Nuestro héroe inicia a contarnos el resultado de esa búsqueda: la chambrita de la *rue Dulud*:

En mis bolsillos había poco que buscar (nada tintineaba) y por eso debí alquilar un cuarto de nueve metros cuadrados, sin vista a la calle, en los altos de un edificio de *rue Dulud*, circunscripción de Neully-Sur-Seine, un barrio lleno de familias ricas y judías, automóviles elegantes, tiendas caras. Por cierto que cuando uno es pobre es muy malo rodearse de gente rica. No lo recomiendo. No trae buena suerte y genera un sabor amargo en la boca, nada bueno para la salud. Cuando uno es pobre es mejor estar rodeado de pobres. Créanme (Gamboa, 2013, p. 12).

El cuarto fue el primer espacio íntimo, pero profundamente conflictivo: sin ducha, sin siquiera un sanitario, dotado de una bolsa de dormir, una nevera, su ropa en una maleta y lo

más importante, los libros y el manuscrito de una novela. La chambrita de la *rue Dulud* fue el primer lugar que sintió suyo en París, era la línea que lo separaba de la muerte, de la enfermedad, de la vida del inmigrante coreano Jung.

Un lugar donde vivir.

Es la obsesión de todo el que llega y fue la mía antes de encontrar esta pocilga de la *rue Dulud*. No es sano pasa mucho tiempo durmiendo en sofás o alfombras ajenas, a prescindir de la amabilidad con la que éstas nos sean ofrecidas, pues por dura que sea la vida cualquiera necesita un cuarto propio, como escribía Virginia Woolf, un lugar a salvo de miradas y charlas ajenas, donde uno pueda llorar o cortarse las venas en absoluta libertad. Mi “cuarto propio” apareció de un modo casual e, ironía de ironías, casi por un golpe de suerte. (Ibíd., p.26).

La atmósfera que al inicio de la novela rodea la chambrita es de desolación y de abandono, sentimientos que manifiesta el héroe no solo de su espacio sino de la condición general de su vida. Entonces pensamos que esa percepción del espacio que habita también actúa como una metáfora de la vida interior del personaje. El espacio simboliza; la chambrita es una representación del estado interior del personaje, pues saca a flote todos sus estados de temor, de angustia, de soledad, de abandono al habitarla. Lo confronta, lo hace cuestionar su habitar en el mundo. Esa representación es una valoración, una denominación axiológica de los sucesos, que pensada desde esta perspectiva bajtiniana —y que concuerda con lo propuesto por Lotman— es una lectura de las cargas ideológicas y éticas de los acontecimientos determinadas por los espacios. Recordemos que en el cronotopo se condensan, se sintetizan, se expresan:

Todos los elementos abstractos de la novela —generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos, etc. — tienden hacia el cronotopo y adquieren cuerpo y vida por mediación del mismo, se implican en la expresividad artística. Esa es la significación figurativa del cronotopo (Bajtín, 1989, p. 401).

Como significación figurativa, el conflicto del personaje con su chambre *de bonne* es preponderante en la novela, pues se dinamiza con el desarrollo del argumento; la vida de Esteban y el lugar cambian al final de la novela pues consigue un trabajo como escritor de

prensa –el primer escalón de los grandes escritores que como el héroe llegaron a París con la misma intención y por la misma puerta- y consigue una mejor chambrita con ducha.

Recordemos que Bajtín afirma que el cronotopo “ofrece el campo principal para la representación en imágenes de los acontecimientos. Y eso es posible, gracias, precisamente, a la especial concentración y concreción de las señas del tiempo en determinados sectores del espacio” (Ibíd., p. 401). Esa concentración y concreción que significa la chambrita para el héroe es el cúmulo de todo el malestar que le ha generado su aventura parisina: sus carencias económicas, afectivas, intelectuales, todo lo refleja en la pobreza, la miseria que refleja su habitación. Ni una ventana que diera a la calle, ni un baño donde pudiera darse una ducha, “una ducha caliente cada día “que “era lo único que podía devolverme a la vida” (Gamboa, 2013, p. 15).

El encierro fue por mucho tiempo la construcción estética que hizo Esteban de su chambrita, mostrando de esta manera una interpretación poética de su realidad pues su habitación para él era una metáfora de una celda:

A pesar de uno que otro momento de tregua la vida seguía siendo una cosa insípida. Algo debía suceder y yo estaba a la espera, aunque no sabía de qué, exactamente. Sufría un profundo desacuerdo conmigo mismo (pero, ¿podía elegir?) y por eso los nueve metros cuadrados de la chambrita de la rue Dulud se convertían en celda de tormento (Ibíd., p. 60).

Esa desolación del personaje ante la narración y evocación de la chambrita empieza a transformarse cuando comienza a percibirla ya no como una cárcel sino como un lugar en el que podía ser reconocido por el otro; cuando evidencia que su experiencia en ese espacio ya es distinta de la inicial; cuando el sentimiento de “molesta y nada provechosa soledad a la que parecía condenarme mi chambrita” (Ibíd., p. 48) se disipa ante la interacción humana que crea otros vínculos y otras relaciones con el entorno, habita poéticamente:

Dijo que sí, vamos donde quieras, me muero de sueño, y así nos fuimos a mi chambrita, y al llegar y al verla dejar su falda y su camisa para ponerse el pantalón de una sudadera y una camiseta míos, sentí que ese cuartucho empezaba a ser mi hogar, un espacio pobre y

lúgubre, pero en el que alguien que me apreciaba se sentía cómodo, y ésa era Susi (Ibíd., p. 184).

El motivo principal del personaje era hacerse escritor. Durante la *chambre de bonne* Esteban nombró su novela un par de veces sin siquiera mencionar la cantidad de páginas y sin expresar, tampoco, la disposición a la reflexión sobre su escritura y sobre su proyecto. Su reiterada pregunta *¿Qué escribir?*, surge en el contexto de su chambrita, y, sobre todo, en la primera vez que anota un estado de disposición de candidez –recordemos que evoca a París siempre lluvioso y a su chambrita siempre húmeda- y de ensoñación

La entrega de un manuscrito a una editorial me provocaba miedo y atracción, miedo al rechazo, un golpe a mis aspiraciones, y atracción por el sueño de verlo celebrado y nuevo publicado; era más de lo que me atrevía a desear, una escena con la que había fantaseado infinitas veces en mi chambrita (Ibíd., p.189).

Incluso ante la contemplación del fracaso amoroso la última imagen es su chambrita. Su relación con la española Victoria se había torpedeado debido a que la española se había enamorado de Joaquín, un profesor de filología alemana y había terminado su relación con Esteban, pero la mujer, de camino a la ciudad de Estrasburgo hizo una parada en París para despedirse de nuestro protagonista, causando un nuevo círculo de ansiedad en el personaje, pues más que una despedida, fue un reencuentro que dejó la puerta de su relación abierta. Y ante todo conflicto, la chambrita siempre termina siendo la imagen de su realidad y sus carencias.

Mientras subía al sexto piso no pude evitar pensar que a esa misma hora ella estaba con otro hombre, diciéndole al oído palabras dulces: te extrañé, te amaré siempre... Yo, en cambio, daba vuelta a la llave, empujaba la puerta de mi casa y encontraba mi colchoneta y mi mesa, los pocos libros y la ropa en la maleta. Nada más. Era mi vida y sentí desconsuelo (Ibíd., p. 218).

La chambrita es el espacio que el héroe habita mientras emprende su búsqueda vital, que consistía nada más que en hacerse escritor y que parece la causa fundamental de su viaje: “Hay que alejarse para escribir, irse al otro extremo del mundo, observar de lejos, así las

palabras y las experiencias se cargan de sentido, todo adquiere resplandor con la distancia, hay que irse siempre o dejar de ser” (Ibíd., p. 186).

La disputa ontológica con la *chambre de bonne* es la disputa con la vida. Con su deseo de ser escritor, por eso solo cuando la vida le da una “tregua” vence el malestar de los nueve metros cuadrados tiene ante sí la posibilidad de la escritura. Las nuevas horas de clase que le son asignadas en la academia de lenguas y que le permiten otros gastos y otras formas de disfrutar su estancia en París

El nuevo trabajo cambiaba mi vida y por eso, al llegar a mi chambrita, me sentí con el ánimo renovado. Cuando reciba el sueldo del mes volveré a ir a cine, me dije, y tal vez compre algún libro. Luego, con gran nerviosismo, saqué de la maleta el manuscrito de mi novela y empecé a releerlo, y dos horas después aún estaba en él, haciendo anotaciones y tachaduras. Al filo de la madrugada me recosté y dormí apaciblemente, sin esas náuseas y ese dolor que me habían acompañado desde la llegada (Ibíd., p.262).

Este nuevo trabajo cambia la situación habitacional pues le permite a Esteban concebir la idea de un nuevo lugar. Cambia, como vemos en la cita, la actitud y la disposición del héroe hacia su manuscrito y hacia el proceso de la corrección, cambia también “ese odioso malestar por la vida que me esperaba allá afuera” que el héroe creyó “había decidido no dar tregua” (Ibíd., p. 206).

3.2.2. La chambrita de Cambronne

Si bien el héroe tuvo una tregua con la chambrita de la *rue Dulud* cuando en ella encontró la posibilidad del respeto y la interacción significativa entre él y sus compañeras, esta distaba de ser el espacio anhelado de la intimidad. El motivo inicial: hacerse escritor, vivir de la escritura, también era acompañado de dos cosas más: “Quería una casa con ducha. Quería vivir con una mujer. Quería escribir”. (Ibíd., p. 120) En la chambrita de *Cambronne* el personaje empieza a vislumbrar los resultados de su aventura parisina.

Las nuevas condiciones salariales del trabajo en la academia de lenguas –unas horas más de clases de español con las que no contaba- le permitieron concebir la idea de trasladarse a otro lugar, que gracias a Paula terminó siendo la chambrita de *Cambronne* y por la que terminó pagando –ironía de ironías- un poco menos del valor de la chambrita de la *rue Dulud*. Este nuevo espacio podría leerse también como un cronotopo de la nueva forma volitiva, de las nuevas formas de la reflexión del personaje, pues en este nuevo lugar se desarrolla también una nueva faceta del héroe, que dista de la del hombre del encierro de los nueve metros cuadrados. Es como si en la novela la función de la chambrita fuese la de representar los estados y los cambios del personaje, de Esteban, quien desde este nuevo lugar encuentra distintas formas de estar en el mundo.

Este nuevo lugar también es un cronotopo de la reflexión y de la intimidad pero que ya no expresa la hostilidad de la chambrita de la *rue Dulud*. Como nuevo lugar, la chambrita de *Cambronne* refleja un nuevo estado, una nueva representación del personaje que lo muestra más abierto, más decidido, más adueñado del espacio que habita, dispuesto a construir, como afirma Heidegger, una forma poética de habitar el mundo, “yo también estoy en periodo de cambios, hice cuentas y creo que puedo pagar algo mejor para vivir, ya no soporto mi cuarto” (p.293). Esto nos expone la transformación a la que el héroe se ha visto sometido. Recordemos que Bajtín afirma que “los cronotopos pueden incorporarse uno a otro, pueden coexistir, sucederse, compararse, confrontarse o encontrarse complejamente interrelacionados” (p.402). En contraste, la chambrita de *Cambronne* es descrita como la materialización de un sueño.

Al abrir la puerta vi la chambrita más hermosa y cómoda que había visto desde que llegué, con un corredor de entrada y una habitación doble, salón y cama, y algo que no creía yo posible, ¡un baño completo con ducha!, y entonces le dije a Vince, ¿cuánto tengo que pagarte?, y él respondió, mil francos al mes, ¿está bien? Perfecto, le dije. (Ibíd., p. 294).

La descripción de la nueva chambre *de bonne* nos muestra un lugar con nuevas posibilidades para el héroe, la ducha, la ventana, la posibilidad del paisaje.

Luego se fue y nos dejó, y Paula dijo, te ayudaré a arreglarla bien bonita, pues es un poco triste, pero yo tenía ganas de gritar y de abrazarla, y le dije, ¡celebreemos! Tú espera acá mientras voy a comprar una botella de champagne, y ella me esperó, muy contenta, y cuando terminamos dijo, caray, ésta sería una buena ocasión para romper mi ayuno sexual, pero creo que no lo haré, y yo le dije, ya lo hemos hecho muchas veces, más bien ven a mirar por esta ventana, se ven la calle y las luces de las casas vecinas (Ibíd., p. 294).

Tanto la ventana como la ducha son dos lugares importantes para el héroe. Ya los había referido al expresar su fijación en las duchas de agua caliente y en cómo estas eran lo único que podían reintegrarlo a la vida. También la ventana, cuyo equivalente en la *rue Dulud* era una claraboya por la que algunas veces se asomaba a fumar. Gracias a las condiciones de la nueva chambrita el héroe podía explorar la dimensión de su intimidad:

La verdad, era mucho más agradable llegar a un apartamento (modesto pero cómodo, repito) y preparar una buena cena en compañía de alguien, escuchando música o viendo las noticias en televisión, y luego acostarse abrazado a alguien y leer hasta tarde oyendo su respiración. Era obviamente mejor, claro, pero también me gustaba estar en mi chambrita de Cambronne, quedarme con la luz apagada mirando el techo⁷, pensando y pensando, o sentado en las baldosas de la ducha durante horas, o comiendo latas de atún con galletas, como un animal que recupera sus costumbres salvajes. Me agradaba porque tenía otra vida posible y porque en esa chambrita me sentía algo mejor (Ibíd., p.305).

No intentamos reducir la búsqueda de la felicidad al hecho de que el personaje cambie su casa, sino reflexionar alrededor de lo que estos dos lugares han causado en su percepción y en su forma de habitar. Mientras que la *rue Dulud* fue el espacio del encierro, de la soledad, de la sensación de abandono, este nuevo lugar le ha provisto de posibilidades de encontrarse, de “pensar y pensar”. Esa reflexión fue el objetivo de la comparación de los espacios, junto a la caracterización de su forma cronotópica.

A continuación, nos proponemos una reflexión nacida desde esa preocupación por la significación del espacio, pero esta vez en la forma en la que el héroe se relaciona no solo con su *chambre de bonne* sino con la otredad.

⁷ Recordemos que la verticalidad de la mirada expresa, como expone Heidegger, el deseo de trascender y de construir. El hombre que dirige la mirada hacia el cielo no es el mismo cuando vuelve a posarla en la tierra.

3.3. La significación espacial del personaje: una reflexión sobre Esteban

“Es verdad que existe una zona de la realidad donde se viven los contrarios, donde va a parar el vómito y el excremento de esas hermosas mujeres y de aquellos dandis que, arriba, en la ciudad solar, representan los ideales del mundo.”

Santiago Gamboa

El héroe y narrador de *El Síndrome de Ulises* es un deambulante de la urbe parisina que, sobreviviendo a condiciones precarias, encuentra los caminos que lo lleven al cielo de la escritura. Estos caminos están llenos de personajes de distintas culturas con los que el héroe tiene encuentros y desencuentros; son sus amigos, sus amantes, sus compañeros. La estructura de la novela es un tríptico: *historias de fantasmas*, *Inmigrantes & Co*, y *El Síndrome de Ulises*. En el primero se da paso a que cada voz cuente su anécdota, su peregrinaje hasta París. No queremos decir con esto que la presencia del otro se limite solo al ser dibujado en el relato sino señalar que la voz del otro tiene, para empezar, en la estructura de la novela, cierto protagonismo. En esta primera parte el otro se hace narrador para ilustrar su historia, el relato de Esteban se interrumpe para darle voz al inmigrante. En el segundo momento, una vez ya presentado el personaje, se complejiza: Paula inicia su purga del sexo a través de la literatura; Saskia tiene una crisis por sobredosis debido a la muerte de su padre; Jung se enfrenta a la posibilidad de traer a su esposa desde el sur de Corea; y en el último capítulo el encuentro con el escritor Julio Ramón Ribeyro, le abre una puerta para trabajar como periodista en la AFP, en misterio de la desaparición de Néstor se resuelve y la muerte de Jung desequilibra a Esteban. Cada capítulo es un espacio de encuentro entre las formas en que los inmigrantes ven y afrontan el mundo, y la reflexión que en Esteban producen sus afirmaciones, sus acciones.

Es el encuentro con el otro, el reconocimiento de su existencia válida, la reflexión que hace Esteban de su coexistencia, la que nos hace pensar en los términos en los que Bajtín expresa que el centro de la disposición espacial y de la valoración semántica de los objetos presentados en la obra son el cuerpo y el alma exterior del hombre. Todos los objetos tienen correlación con el aspecto del héroe, con sus fronteras tanto interiores como exteriores

(fronteras del cuerpo y del alma)⁸. El encuentro con Jung, el diálogo de dos culturas tan distintas es vivo ejemplo de lo anterior. Cuando los compañeros del sótano del restaurante coreano pueden compartir un par de cervezas en un bar barato, se abre un espacio para el reconocimiento del otro en su diferencia,

Así fueron el día siguiente y el otro, hasta que una noche, al salir, Jung propuso tomar una cerveza y charlar. Le llamó la atención que yo fuera de Colombia y era la primera vez que veía un colombiano. Tenía curiosidad por saber algunas cosas. Quería saber por qué no tenía el aspecto oriental que, según él, deben tener los latinoamericanos (había conocido a alguien de Bolivia), y entonces le hablé de América Latina, del mestizaje y las migraciones, las oleadas de prófugos de todo el planeta, las castas y clases sociales, del mundo indígena. Él era coreano, había nacido al otro extremo del mundo y quería saber de mí. Además era bueno charlar con alguien después del trabajo, dos colegas que van a tomarse una cerveza al salir de una oficina, sin importar que la nuestra fuera un sótano maloliente o que yo viviera en una pocilga y Jung en un hotel de inmigrantes, uno de esos hostales que, además de los residentes fijos, tiene por huéspedes a travestidos y putas, a toxicómanos que buscan un cobijo para inyectarse y fumar *crack* sentados en un inodoro, hostales con escaleras que huelen a orines y basura, con ratas y nidos de palomas en las ventanas (Ibíd., pp55,56)

Una diferencia que igual se compara, se equipara. Aquí el otro es un igual. Es en este sentido que queremos expresar que la presencia de la alteridad en la novela sirve para expresar la interioridad del personaje, pues este contempla, reflexiona e interioriza cada aspecto del otro, dándole lugar y validez. Por eso mismo la presencia de los diálogos es preponderante, la visita del lugar y la casa ajena, el contraste de la experiencia propia (del héroe) y la ajena; el personaje siempre se mide, siempre se encuentra en la otredad.

Pensemos, por ejemplo, en la relación del personaje con el espectro de Néstor Suárez Miranda, el inmigrante colombiano que desaparece y que él decide buscar. Siguiendo su rastro y sin haber cruzado tan solo una palabra en las reuniones de la colonia colombiana donde lo conoció, Esteban termina por inmiscuirse y descubrir el mundo que había detrás del mísero personaje; tejiendo las pistas, el héroe encuentra, dilucida, entristece por descubrir en la vida y en la existencia del otro los rasgos de la suya propia.

Vimos la matera vacía y nos detuvimos un instante, luego di dos golpecitos bajos, toc, toc, preguntándome qué diablos iba a decirle a Néstor si abría e imaginando su sorpresa, y pensé

⁸ Supra, p. 35.

que lo mejor, lo primero, sería presentarle a Salim y hablar de la partida de ajedrez, aunque la verdad, en ese instante, lo que deseaba era que la puerta no se abriera para dar media vuelta y volver a la calle, pues el ambiente de ese corredor me pareció opresivo, inhumano, acorde con su extraña soledad, la imagen de una vida gris, algo que me producía temor por lo cerca que me encontraba, por lo mediocre e insulsa que era la mía (Ibíd., p. 124).

El otro como espejo, como camino hacia nosotros mismos. Por eso la atmósfera asfixiante de la vivienda de Néstor le evoca la precaria situación de su vida. El héroe proyecta sobre sí al ponerse en diálogo con el otro, todo aquello que percibe sobre el otro, que este no puede ver. Recordemos la imagen de Bajtín: dos seres que se contemplan jamás pueden ver lo que el otro ve sobre ellos mismos. Por eso para Bajtín el reconocimiento de la *otredad* es dado en la relación de la autoconciencia con el exterior, cuando el hombre vuelve a sí mismo luego de haber visto al otro. Es la otredad la que dota de sentido de la relación interior-exterior, pero es el pensamiento, la noción de autoconciencia la que

Logra colocarme en un mismo plano con la gente, porque el dentro del pensamiento ante todo me abstraigo de aquél único lugar que ocupo dentro del ser. El pensamiento no conoce dificultades éticas y estéticas de auto-objetivación. La objetivación ética y estética necesita un poderoso punto de apoyo fuera de uno mismo, en una fuerza real desde la cual yo pueda verme a mí como un otro (Bajtín, 2012, p. 37).

Esto se identifica en la novela cuando hacemos una lectura de las relaciones complejizadas y enriquecidas que tiene el héroe con los otros personajes: con Paula, un diálogo erótico sobre la condición humana; con Salim, un eterno diálogo sobre la búsqueda del sentido del hombre en la literatura; con Jung, la permanente discusión sobre la soledad y la posibilidad de la urbe; con Gastón, la búsqueda del rastro de Néstor. Los otros son para Esteban lo que Bajtín llamó el punto de apoyo desde donde el cual yo pueda verme a mí como otro (Ibíd., p. 37). Es el encuentro con el otro lo que le ha permitido pensarse y cuestionarse, el encuentro con el otro ha sido la posibilidad.

Qué raro, me dije, desde que estoy en París y soy un miserable mi vida sexual se ha enriquecido. Nunca he tirado tanto como ahora, me dije, y justo antes de dormir, cuando Susi me preguntó si era la primera vez que lo hacía con una africana, comprendí que también la miseria genera un cierto erotismo y expresa una necesidad. El deseo de seguir vivo a

pesar de todo o la comprobación de que en lo más subterráneo y bajo, en los sótanos más oscuros, se siguen imitando los gestos de la vida. Un sexo compasivo o desesperado, pero que es siempre lo mejor que alguien puede darnos (Ibíd., p. 81).

El encuentro con la condición humana en la esfera de la sexualidad es uno de los diálogos permanentes de la novela, el encuentro sexual es una de las formas de vitalismo que el héroe expresa, pues es una de las formas de la felicidad y de la intimidad. Es prevalente la búsqueda de sentido y de humanidad. Esteban es una conciencia siempre abierta a la enorme posibilidad del mundo que experimenta la saciedad, la felicidad, la tristeza, la orfandad, todo siempre a través de la reflexión sobre lo otro; pensemos, por ejemplo, en la fiesta de cumpleaños de Saskia en la que se sumerge por tres días, en una habitación que parecía otra dimensión, el planeta de la soledad pero que logra significarla de una manera distinta.

Entonces, en medio de ese grupo, me atrapó una intensa y opresiva sensación de orfandad, como si en algún punto hubiera extraviado y ahora me encontrara en una órbita lejana, algo así como el Planeta de los Simios, solo que con polacos y rumanos, entiéndanme bien, sin racismos de ningún tipo, pero en fin, me dije, mi vida, por propia elección, tenía ahora más que ver con todos ellos que con mis recuerdos bogotanos, y era precisamente lo que tenía delante, ni más ni menos, así que cuando Lazlo se acercó con una botella de aguardiente y me ofreció un vaso (...)lo acepté y lo bebí, sintiendo que, al hacerlo, dejaba atrás una vieja piel, frágil, temerosa, y le daba paso a una nueva, más fuerte, la piel con la que debía encarar esta urbe cruel y alocada en la que todo el mundo debí armarse para no ser tragado y escupido en algún maloliente sifón, como los sumideros de agua del sótano de *Les goelins Pyongyang*, que era el lugar de donde había partido para llegar a esta humilde chambrita y a estos seres desesperados y convulsos que, como yo, intentaban ser felices por unas horas (Ibíd., p. 161).

Este es uno de los fragmentos que creemos condensa la idea de Bajtín: la autoconciencia que es la propia existencia está determinada por la manera en la que nos relacionamos e interpretamos el exterior. Esteban está determinado por una situación espacial que lo ha colocado a la par de inmigrantes de diversos rincones del mundo, que frente a ellos ha comprendido su propio trasegar y su propia miseria, y que también, frente a ellos, ha sabido identificar la humanidad y el sentido de la solidaridad.

Pensemos, también, en la relación del personaje con su manuscrito olvidado. Siendo el hacerse escritor su principal motivación, es poco lo que el héroe escribe en el transcurso de

la novela. Debido a su inseguridad, a la falta de condiciones que ejerciten su creatividad, al estanco, quizá por mil razones más, el héroe no escribe, sin embargo, el encuentro con Paula, abrirse y mostrar su vulnerabilidad ante ella, es una de las condiciones que arrojan al héroe de nuevo a la escritura. Recordemos que dentro de la historia es la única persona que lee el manuscrito de Esteban y que debido a esta lectura el autor puede retomar su escritura. Paula le dice que su manuscrito es muy malo

Habría dado la vida por darle motivos de admiración, pero no sucedió y finalmente le dije, tu opinión tiene mucho más valor que la de mil eruditos, pues la mayoría de los lectores son como tú, y agregué: aprecio que me digas lo que piensas, intentaré traer algo más bello la próxima vez. No seas sensible, dijo ella, me haces sentir mal. Si de digo lo que pienso es porque estoy de tu lado, ¿lo ves? Si no me importara te diría, es buenísima, te felicito, pero yo quiero que seas un escritor de verdad y para eso hay que ser crítica, entonces le dije, agradezco tus palabras. (...) y ella dijo, ahora tú te vas a sentar a trabajar en tu manuscrito, ¿hace cuánto que no lo lees? Desde que llegué a París una vez, la semana pasada, pero no todo, sólo unas páginas. Y ella dio, ¿lo ves?, las cosas se logran trabajando. (...) A regañadientes empecé a leer, y al terminar la primera página me dije: la verdad es que esto es muy malo (Ibíd., pp 278,279)

Es la presencia de Paula, el diálogo entre sus deseos y anhelos el que le permite volver a trabajar alrededor de su manuscrito, haberlo cualificado, criticado, haber empezado de nuevo a tacharlo y reescribirlo. Es como la presencia del otro, su mirada sobre nosotros, el excedente de su conocimiento, como dice Bajtín, el que nos da un horizonte más amplio del que podemos tener solamente con lo que vemos. El otro nos ayuda a determinarnos, a explicarnos, a complejizarnos. Este es el caso. Hemos afirmado antes que la forma espacial del personaje dada por el autor es determinada por la exterioridad, pero a su vez, se remite a las construcciones internas valorativas del mismo, en otras palabras, éticas

Los tonos emocionales y volitivos del autor, que establecen y crean la apariencia de manera activa como un valor estético, no se subordinan directamente al propósito semántico del héroe desde el interior sin la aplicación de la categoría valorativa y mediatizadora del *otro*; sólo gracias a esta categoría es posible hacer que la apariencia del héroe sea completamente abarcadora y concluyente, introducir el propósito vital del héroe en su aspecto exterior como en una forma, llenar de vida la apariencia, crear un hombre íntegro como un valor (Bajtín, 2012, p. 90).

Aquí recalca Bajtín la preponderancia de la otredad. Es solo a partir del otro, de la actitud del héroe hacia lo externo que la obra nos brinda su mirada universal sobre el objeto del artefacto artístico: la condición humana. Como hemos afirmado, la disposición espacial del personaje dispone una actitud poética, cómo es articulada a través de la forma en la que existe un héroe, en la que este se relaciona con el mundo que le ha dado el autor para que el héroe también se construya a sí mismo.

Todo esto parece confirmar que en la novela la voz y la existencia del otro juegan un papel protagónico al ayudar a configurar la visión que de la humanidad tiene el héroe. En conclusión, en este apartado hemos tratado de reflexionar alrededor de las determinaciones espaciales que construyen en el héroe su visión ya que suscitan el conflicto -como lo es la determinación espacial de la chambrita- y a la vez, impulsan al héroe en su búsqueda se constituía en la posibilidad de la escritura. Este camino recorrido, que al llegar a este momento de nuestras consideraciones no busca sino resaltar que en la novela la poética de la existencia está anclada a la posibilidad de la escritura; una condición que, aunque parezca determinada por cuestiones espaciales, no le castran al presentarse como conflicto del héroe, sino que lo lanzan, lo impulsan hacia la posibilidad suprema de la vida.

CONCLUSIONES

En su primer momento, este trabajo brindó un panorama que buscaba contextualizar histórica y literariamente la novela de Santiago Gamboa en el ámbito de la literatura colombiana. Luego de un recuento sobre los aspectos generales de la narración, rastreamos tres acercamientos críticos a la novela desde donde repasamos la manera en como la crítica se ha acercado a la obra, concluyendo dicho capítulo al perfilar el interés de nuestra investigación: el espacio. El segundo momento se dedicó a la delimitación teórica de este interés: el espacio narrativo en el contexto literario, además, de presentar el marco desde donde después, en el tercer momento, sugerimos una lectura filosófica de la relación del personaje con el espacio que habitaba.

Pensar la habitación del héroe de *El Síndrome de Ulises* mucho más allá que una simple determinación física fue el gran interés de este trabajo. Todo este recorrido buscó establecer una relación entre las características de la chambrita y la problemática existencial del personaje, sugiriendo que la precariedad, la soledad, el encierro que representaba funcionó como una metáfora del devenir en su aventura en la urbe. Esa problemática existencial se articuló a través de la reflexión de Heidegger, quien expuso cómo un hombre habitaba poéticamente el mundo al dirigir una mirada hacia el cielo que luego se convierte en la búsqueda del mérito, búsqueda que traducimos en el deseo del héroe de hacerse escritor, pues su cielo era la escritura.

En esta dirección, el análisis de la chambrita como cronotopo cumplió la función de establecerla como un núcleo de significación que relacionamos con el conflicto del personaje sobre la incertidumbre de su aventura; en un principio, tanto la chambrita como el personaje se constituían como el encierro, la angustia, el lugar del que se huía, la precariedad. En el transcurso de la novela la relación del personaje con su habitación se transforma cuando en ella reivindica su condición humana y la posibilidad de ser reconocido en ese espacio. Cuando la situación laboral del personaje mejora, casi al final, le permite acceder a otra chambrita, que también ligamos al nuevo estado emocional del personaje: abierto al mundo, enrutado en el camino de la escritura. Las dos chambritas ilustran, a nuestro parecer, los momentos más significativos de la búsqueda del personaje.

Buscamos, también, resaltar la reivindicación que Santiago Gamboa hace del otro. Es gracias al otro que nos concebimos, el otro es un espejo de nuestro propio conflicto, sus particularidades pueden ilustrar las nuestras. Así lo creemos cuando en la novela la voz y la historia del otro se construye cuando el personaje se articula a través de esa voz y esa historia: la búsqueda de Néstor Suarez Miranda, el diálogo permanente sobre el sentido de la escritura con los inmigrantes árabes, la discusión sobre el amor que entabla con Paula, la amistad con el inmigrante coreano cuya crisis psicológica es la clave que le da título a la novela. El héroe de Gamboa es un personaje abierto al mundo, del que escucha y repiensa cada suceso, cada particularidad que ilustra desde el reconocimiento del otro.

Cabe pensar en el llamado a la fraternidad que hace Gamboa al mundo globalizado. En su novela, donde habita un ser de cada esquina del mundo, donde cada continente pone al menos un representante, son de valiosa consideración los sentimientos de amistad que afloran en medio de la precariedad y que logran brindarles refugio. Donde pareciera que todos los seres logran entenderse, encontrarse en el disfrute del sexo, en la conversación nacida en la amistad. La novela hace una radiografía de nuestra sociedad contemporánea, arrasada por el individualismo, pero mostrando un rostro donde un mundo de comunicación entre los seres de la soledad puede ser posible. El suicido de Jung podría contradecir nuestra propuesta, asegurando con él el fracaso de todo contacto posible, de toda comunicación verdadera, sin embargo, insistimos en sostener que la novela es una reivindicación de la otredad.

Una reflexión sobre el título de la novela *El Síndrome de Ulises* podría ser el objeto de otro trabajo. Sin embargo, en este momento del nuestro queremos preguntarnos si es solamente una mención al cuadro clínico-psicológico que presenta el inmigrante coreano, o, por el contrario, es toda una evocación de la condición del héroe homérico, errante, viajero, con un rumbo desdibujado por las disposiciones de los dioses. Si es así, cabría también preguntarnos cuáles son los dioses de los héroes de Gamboa, a dónde van, qué los ha perdido en el rumbo.

Para terminar, queremos insistir en que la novela es una reflexión profunda sobre los problemas que acarrea la humanidad de nuestro tiempo, aunque, en últimas, son los problemas que la novela ha indagado siempre. El héroe es el ser arrojado en el mundo en

búsqueda de algo que le explique y que le dé sentido. Cumple su cometido Gamboa al preocuparse por la condición de la existencia, por la forma en la que los seres humanos nos vemos arrojados en ella, y en la que la búsqueda de sentido de cada uno comienza por cuestionarnos la forma en la que somos, y si debemos y podemos ser de esa manera en el mundo que habitamos. La novela de Gamboa nos recuerda a Kundera (2009) cuando afirma que “El hombre y el mundo están ligados como el caracol y su concha: el mundo forma parte del hombre, es su dimensión y, a medida que cambia el mundo, la existencia también cambia.” (p.51).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles (1945) *Física IV*. Madrid: Editorial Gredos.
- Bajtín, M. (1989) *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus Alfaguara.
- Bajtín, M. (2012) *Estética de la creación verbal*. México: Editorial siglo XXI.
- Blumenberg, H. (2009) *La risa de la muchacha tracia*. Madrid: Editorial Pre-textos.
- Cioran, E. (2004) *Cuadernos 1957 -1972*. Barcelona: Tusquets.
- Electorart, M. (2014) Escribo para alejarme. Conversando con Santiago Gamboa. *Revista Taller de letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile* N 55, p. 205-214
ISSN: 0716-0798.
- Heidegger, M. (1994) *Poéticamente habita el hombre* en: *Conferencias y artículos*, España: Ediciones del Serbal.
- Gamboa, S. (2013) *El síndrome de Ulises*. Bogotá: Editorial de Bolsillo.
- Garrido, A. (1996) *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Kundera, M. (2009) *El arte de la novela*. México: Tusquets Editores.
- Lotman, Y. (1982) *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Mejía, O. (2002) *La generación mutante: nuevos narradores colombianos*. Manizales: Editorial Universidad de Caldas.
- Oliver, F. (2007) Después de García Márquez: tres aproximaciones a la novela urbana colombiana. México: *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, núm. 23, 2007, pp. 41-56 Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.
- Porras, M. (2008). (Im) posibilidades de la figura del intelectual: El síndrome de Ulises de Santiago Gamboa. *Argos*, 25(48), 70-87. Consultado el 24 de noviembre de 2018, de http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-16372008000100005&lng=es&tlng=es.
- Robledo, O. (2016) “El síndrome de Ulises”. Un viaje desde la literatura a lo social, *Polis*. Consultado el 01 octubre 2016 de: [http:// polis.revues.org/5371](http://polis.revues.org/5371)

Ternicier, C. (2013) LA INMIGRANCIA DE UN ULISES, ENTRE EL FLÂNEUR Y EL ESCRITOR. *Revista de Humanidades*, núm. 27, enero-junio, 2013, pp. 77-97
Universidad Nacional Andrés Bello Santiago, Chile.