

# La palabra lúdica

## THE RECREATIONAL WORD

Mario Ramírez-Orozco\*

Fecha de recepción: 19 de agosto del 2011  
Fecha de aprobación: 5 de septiembre del 2011

### RESUMEN

La erudición como tema y estilo cultista, recreada en innumerables fuentes populares, sirve al escritor colombiano R. H. Moreno-Durán para establecer un delicado equilibrio entre las formas paródicas de la experimentación lingüística y los contenidos lúdicos que reflejan la conciencia pensante del hombre y la esfera dialógica de su existencia. Elementos todos que, presentes en su novela *El toque de Diana* y conjugados al aporte teórico de Mijail Bajtín, permiten elaborar en este artículo la exploración de un legado ficcional que se vale del lenguaje voluntarioso de sus personajes para metaforizar el carácter inconcluso y polifacético de una sociedad violenta y en permanente crisis como la colombiana. Su obra es una exploración ficcional que se vale del lenguaje y de la voluntad de los personajes para metaforizar el carácter inconcluso y polifacético de una sociedad violenta y en permanente crisis como la colombiana.

**Palabras clave:** Bajtín, dialogía, polifonía, parodia, intertextualidad.

### ABSTRACT

Erudition as a cultist topic and style, recreated in countless traditional sources, helps Colombian writer R. H. Moreno-Durán to establish a delicate equilibrium between the parodic forms of linguistics research and the recreational contents that reflect the thinking conscience of men and the dialogic sphere of their existence. All these elements are present in his novel, *El toque de Diana* (Diana's touch) and are conjugated to the theoretical contribution of Mijail Bajtín, and they make it possible to explain the exploration of a fictional legacy that depends on the willful language of its characters to metaphorize the unfinished and multifaceted character of a violent society, in continuous crisis, such as the Colombian society.

**Keywords:** Bajtín, dialogy, polyphony, parody, intertextuality.

\* Doctor en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, México. Magister en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Bergen, Noruega. Estudios de Comunicación Social, Pontificia Universidade Católica de Río de Janeiro, Brasil. Estudios jurídicos, Universidad Libre y Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Profesor asociado de estudios literarios y culturales latinoamericanos, Telemark University College, Noruega. Correo electrónico: mario.ramirez-orozco@hit.no

A la luz de conceptos como dialogía, polifonía y plurilingüismo, fundamentales en las teorías de Mijail Bajtín, se hace una exploración de su presencia en los aspectos narrativos centrales de *El toque de Diana* (1981), segunda novela de la trilogía *Fémina Suite* de R. H. Moreno-Durán.<sup>1</sup> En esta obra el escritor colombiano presenta una serie de voces que revelan el mundo interior y exterior de los personajes, en las que no se percibe con facilidad el discurso del autor, donde los personajes reproducen una realidad caótica en extremo, cargada de diversas e interesantes posibilidades semánticas.

Un aporte crucial de Bajtín a la teoría literaria es la noción de *dialogía*, entendida como una confrontación expresa o tácita de los distintos discursos inherentes a la condición social del hombre.<sup>2</sup> Bajtín cree que ese encuentro de discursos vivos ocurre de manera natural, pues nada puede evitar que se produzca una tensa interacción entre los discursos ajenos y los propios (1989a, pp. 154-158). La dialogía se refiere también a la presencia de una voz, suma de palabras ajenas que forman en la unidad de todo ser un lenguaje propio investido de una necesaria pluralidad, facilitadora de la comprensión del otro.<sup>3</sup>

Tomando en cuenta los estudios de Bajtín sobre Dostoievski y algunos incluidos en la *Estética de la creación verbal*, se deduce que el proceso no es simple, pues implica el rompimiento con un sujeto univocal o monológico organizador de los múltiples sentidos de todo discurso de acuerdo con un mismo principio jerárquico y autoritario. La lucha interna y externa entre el “yo” y los “otros”

<sup>1</sup> La obra general de Rafael Humberto Moreno-Durán comprende varios géneros: los ensayos *De la barbarie a la imaginación* (1976), *Taberna in fábula* (1991); *Como el halcón peregrino* (1995); *El festín de los conjurados* (2000); *Pandora* (2000); *Humor de la melancolía* (2001); *Mujeres de Babel y Fausto. El infierno tan leído* (2004); *Un pacto demoníaco hecho literatura* (2005); el libro de cuentos *Cartas en el asunto* (1995), del que hace parte *Epístola final sobre los cuáqueros*, con el que obtuvo en 1987 el Premio Nacional de Cuento; y las obras de ficción *Juego de damas* (1977), *Toque de Diana* (1981) y *Finale capriccioso con Madonna* (1983), que conforman una trilogía titulada *Fémina Suite* (1969-1983). Complementan la trilogía sus obras *Metropolitanas* (1986) y *El caballero de la invicta* (1993). También ha publicado las novelas *Los felinos del canciller* (1987); *Mambrú* (1996); *Camus, la conexión africana* (2003); y una novela teatral: *Cuestión de hábitos* (2005), junto a una obra póstuma: *Desnuda sobre mi cabra* (2006). Además de artículos críticos y reseñas literarias publicados en prestigiosas revistas literarias como: *Eco*, *Gaceta de Colcultura* (Colombia), *Textual* (Perú), *Imagen* (Venezuela), *Camp del l'Arpa*, *El Viejo Topo*, *Quimera* (todas de España) y *Plural* y *Vuelta* (México). Su labor periodística escrita —relacionada casi siempre con los temas literarios— ha aparecido, entre otros, en los diarios españoles *El País* y *La Vanguardia*, y en los colombianos *El Tiempo* y *El Espectador*. Dirigió los programas de televisión *Cien años de imaginación* y *Palabra mayor*, en los que presentó una serie de entrevistas con los más destacados escritores de España y América Latina. En el otoño de 1988, en calidad de “Distinguished Foreign Writer”, fue invitado a dictar conferencias en diecisiete universidades de Estados Unidos. También participó en célebres encuentros literarios realizados en las principales capitales de Europa y América Latina. Algunos de sus textos, traducidos a otras lenguas, figuran en antologías internacionales, entre ellas, la compilación alemana titulada: *Fallen die Perlen von Mond* (Piper Verlag, München-Zürich, 1991).

<sup>2</sup> Bajtín afirma que el discurso: “puede ser réplica de un diálogo cotidiano, de un verso, una línea, una novela, un enunciado científico, un aforismo, etc. o bien un fragmento de estos géneros” (1997, p. 158).

<sup>3</sup> La “voz” es definida por Bajtín como la palabra de la persona: compuesta por la altura, la escala, el timbre, la categoría estética, incluyendo también la visión de mundo y el destino de la persona (1984, p. 334).

evita a toda costa la incorporación del oyente en su propio mundo. El resultado de esta lucha, siempre viva, será la creación de nuevas palabras: ajenas en su naturaleza, pero propias al incorporarse a nuestro léxico.

En *El toque de Diana* de R. H. Moreno-Durán encontramos lo dialógico referido a las relaciones entre los sujetos hablantes, bien sea en el interior de la conciencia o en el mundo real. Este dialogismo supone una articulación que incorpora las “voces” de la historia a las voces actuales de la comunidad:<sup>4</sup>

Augusto Jota al borde de la lapidación por pedante aunque arrastrado por su edificante Catalineida, asegura que siempre ha sido así y para comprobarlo basta ver al abad O’Flaherty comparando a Catalina con Diana, solo que la primera es viciosa y la segunda virtuosa, opinión que también comparte maese Petruccio cuando a la fiera Catalina opone la bella y dulce Diana. ¿Por qué el Mayor se enreda en meditaciones semejantes cuando el tiempo apremia y la contienda puede arrollarlo por detrás? (Moreno-Durán, 1990, p. 187).

Se entabla así un “gran diálogo” (Bajtín, 1993, p. 106), en cuyo interior se encuentran los diálogos de los personajes y, dentro de esos diálogos, un “microdiálogo” (Moreno-Durán, 1990, p. 66), ilustrado en la cita anterior, tanto por las referencias a textos preliminares como por la última pregunta retórica. Además, hay un monólogo dialogizado en el que cada palabra adquiere un sentido polémico: “penetrando todo gesto, toda expresión mímica del héroe, haciéndola intermitente y tensa” (1990, p. 66).

Esta reciprocidad del intercambio de palabras queda abierta a infinitud de interpretaciones, ya sea por el uso de las palabras recreadas, como por ejemplo: “conviviendo con una *femmine da conio*” (Moreno-Durán, 1990, p. 227), por el uso de arcaísmos o palabras traídas desde el pasado: “*enhiestos* para la *salutación*” (1990, p. 81), o por el uso de palabras nuevas con un aire futurista: “con raro humor él insiste en llamar su *Catalineida*” (1990, p. 227), o “no seas tan *cabronauta*” (1990, p. 27, énfasis añadido).

De esta manera, en la dialogía bajtiana se aproximan toda la infinitud de “voces” posibles para, sin perder su naturaleza, crear un palabra ajena *bifocal*, válida para cualquier ideología o expresión de clase social. Esto es así, tal vez porque el mérito de las teorías de Mijail Bajtín es llevar implícito un elemento

<sup>4</sup> Siguiendo a Bajtín, las “voces” en la novela polifónica se deben interpretar como un conjunto de palabras autónomas, dotadas de ideología, que forman “un todo”. En ellas se incorporan un aquí (espacio) y un ahora (tiempo) simultáneos, ya sea para contraponerse o estar de acuerdo. En otras palabras, para crear una relación dinámica entre “varias voces que cantan diferente un mismo tema” (1993, p. 68).

social que desanima el enfoque unidimensional de la realidad y de la aceptación pasiva de las verdades como únicas y definitivas, autoritarias y no relativas.

Se deduce entonces que la búsqueda de la palabra dialógica lleva a descubrir en el uso cotidiano del lenguaje oral o escrito el acto creativo que da nacimiento a la literatura. Expresión literaria que se debe entender como el uso de la imaginación para entablar un diálogo permanente con todos aquellos que se acercan a la palabra impresa o grabada, o a la transmitida de viva voz (Bajtín, 1997, pp. 106-137).

Así los personajes imaginarios inventados desde tiempos remotos se vuelven realidad cuando la palabra creada es aceptada por quien escucha o lee; palabras que forman un rostro y un cuerpo que se mueve y piensa con autonomía. La escritura es entonces el camino más cercano para sembrar la ilusión alejada de toda mística o religiosidad de que el hombre es Dios y, como tal, hacedor de otros seres y mundos.

Pienso que un autor de ficción que articule una intención dialógica en su relato entrega a cada personaje imaginario una posibilidad creativa propia; lo humaniza, le asigna una piel determinada y, algo muy importante, una voz, con acento local y una jerga propia de su edad, clase social o profesión. Y, para hacer más creíble su relato, ofrece también al ser imaginario una geografía y un tiempo (un “cronotopo”, según Bajtín) en dónde realizar su vida.

En general, todo escritor ofrece compañía humana a sus personajes. Los socializa, de manera que tengan posibilidad de existir; pues sin haber un “otro”, sin alguien que los mire, les hable y los escuche, no estarán, no serán, no existirán. La ausencia del intercambio de palabras es determinante, pues, como afirma Bajtín: “El fin del diálogo supondría la muerte de la humanidad” (1996, p. 117) y, por extensión, la muerte de la literatura. La comunicación con los otros definirá su propio ser ficcional, en su vitalidad y credibilidad.

Con respecto a *El toque de Diana*, se puede indicar que es una creación literaria en clave de diálogo.<sup>5</sup> El narrador dialoga con los lectores:

... es preciso erguirse para no perder detalle alguno de la fiesta que ahora empieza, sí señores [lectores], pues el Bagre no se pone ya con dilaciones ni reservas y danza unos instantes mientras sus magníficos pectorales cobran la atención del guerrero embelesado (Moreno-Durán, 1990, p. 101).

<sup>5</sup> Bajtín define el diálogo como “una contraposición dialéctica” (1993, p. 68); en otras palabras, dice que el diálogo explícito está “indisolublemente ligado al diálogo interno, esto, es, con el *microdiálogo*, en el cual el diálogo exterior se apoya en cierta medida. Ambos a su vez están indisolublemente unidos al *gran diálogo* de la novela que los abarca” (1993, p. 374, énfasis añadido).

El Mayor dialoga con su esposa: “[Catalina] ¿Qué haces? ¿Hasta cuándo vas a seguir así? ¿Crees que esto es vida? [El Mayor] Primero, regreso a la cama; segundo, hasta dentro de poco tiempo; y tercero, claro que esto sí es vida” (Moreno-Durán, 1990, p. 265); y la pareja adúltera mantiene diálogos interminables: “[Catalina] —Sácame de una duda, mi estimado. [Juvenal] —O dos si quieres. [Catalina] ¿Por qué eliges siempre el lado izquierdo de la cama?” (1990, p. 214).

Como se ve, el trío de personajes centrales realiza un intercambio constante de discursos, en forma de diálogos cotidianos, irónicos, lúdicos. Los diálogos, en su mayoría irónicos, entrecruzan sus experiencias individuales y los juicios de valor sobre las personas de su entorno social, con la cruda realidad del país que habitan: “[Catalina] —Desde hace algún tiempo me encuentro muy aburrida en este país, ¿sabes? Lo que pasa es que tanto subdesarrollo no me va. / [Juvenal] ¿Serías capaz de abandonar incluso tu boutique?” (Moreno-Durán, 1990, p. 153). De este modo el ambiente histórico, político y social de los personajes de la ficción, a través del diálogo, implementa acercamientos o distancias con las ideas y los conocimientos que el lector tiene de esa realidad.

El discurso literario, en este caso, las palabras ajenas, recogido por R. H. Moreno-Durán, crea un intercambio verbal que define tanto al autor-creador, como a los personajes creados, permitiendo que cada uno de ellos ocupe diversas e independientes situaciones frente a: “el punto de vista de un *tercero* dentro del diálogo, aquel que no participa en él, pero lo comprende” (Bajtín, 1984, p. 335); un “tercero”, es decir: el lector u oyente en el que se completa y concretiza, a mi parecer, la esencia dialógica de la polémica abierta por *El toque de Diana*.

## LA VARIEDAD Y EL ENTORNO

Relacionados, en forma directa con la dialogía, encontramos los conceptos de polifonía y plurilingüismo.<sup>6</sup> La noción bajtiana de *polifonía* se refiere, de forma sucinta, a la pluralidad de voces individuales y autónomas (conciencias) que se organizan en una unidad superior (la novela); mientras la noción de *plurilingüismo* se refiere a la pluralidad de voces sociales (lenguajes) que penetran en la novela a través del autor-narrador o de los lenguajes de los personajes.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Como ya lo han señalado varios críticos, los términos bajtianos son traducidos con alguna arbitrariedad. Por ejemplo, los términos “polifonía” y “plurilingüismo”: Reis y Lopes (1996, pp. 202-205), los traducen primero al portugués y luego al español, desde el francés, como “polifonía” y “pluridiscursividad”; asimismo, Kruiikova y Cazcarra (Bajtín, 1989b, pp. 116, 143) los traducen, del ruso al español, como “plurifonía” y “plurilingüismo”; por su parte, Zavala (1991, p. 104) usa los términos de “poliglosia” o “polilingüismo” como sinónimos del término “plurilingüismo”.

<sup>7</sup> El *plurilingüismo*, al hacer coexistir contradicciones ideológicas, se relaciona con el *dialogismo* y con la *intertextualidad* al permitir el cruce de discursos provenientes de diversas fuentes, como “una enciclopedia de todos los estratos y formas del lenguaje literario” (Bajtín, 1989b, p. 118).

Una distinción muy importante entre estos dos conceptos es el carácter individual de la polifonía; pues el “yo”, polifónico por definición, se comunica en una amalgama de voces que provienen de contextos sociales y orígenes diversos. Entre tanto, el plurilingüismo es social, en la medida que representa la heterogeneidad propia de toda sociedad y época (Bajtín, 1989a, p. 81).

Hay que señalar que cada uno de los personajes de una novela polifónica se expresa a través de voces dialógicas producto de la interacción entre la palabra propia y la palabra ajena y, al mismo tiempo, por medio de voces plurilingües resultado de la fusión de distintos lenguajes (p. ej. políticos, jurídicos, religiosos).

Es necesario ahora explicar los conceptos de polifonía y plurilingüismo para luego aplicarlos a *El toque de Diana*:

1. *Polifonía*. En sus trabajos sobre la obra completa de Fedor Dostoievski, Mijail Bajtín hace especial énfasis en la *polifonía* de sus novelas. El crítico ruso señala que toda novela polifónica se distingue por “La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, [y por] la auténtica polifonía de voces autónomas” (1993, p. 16). En efecto, se puede decir que cada uno de los personajes de una novela polifónica tiene una voz autónoma que permite conocer su conciencia, como un verdadero micromundo, con rasgos distintivos propios y soberanos.

En el caso particular de *El toque de Diana*, la polifonía se reconoce en la existencia de vínculos estrechos entre el mundo interior de los personajes centrales (sus relaciones matrimoniales-adúlteras y sus diálogos) y su mundo exterior (el ejército y la situación general del país). Hay una clara interacción entre las voces del Mayor, Catalina y Juvenal, en la que todas tienen la misma autonomía; cada uno de los personajes tiene una conciencia definida y una voluntad distinguibles de las de los demás.

Asimismo, la voz de Monsalve, el narrador, es solo una voz entre muchas, de modo que no se percibe, en toda la novela, un personaje que se exprese como portavoz ideológico o que intente reproducir, él solo, la ideología del autor. Las voces de todos los personajes son equivalentes y autónomas en relación con la voz del autor.

En *El toque de Diana* se observa que no hay un “enunciado” directo de R. H. Moreno-Durán sino que su voz, a través del narrador, está por encima de estimaciones políticas o filosóficas:<sup>8</sup> “Ante una pregunta hecha sobre el obligado tema del

<sup>8</sup> En sus estudios sobre *la Estética de la creación verbal*, Mijail Bajtín dedica un ensayo completo a la explicación del concepto “enunciado” (1984, pp. 265-338). Dice allí que el texto es también enunciado en cuanto conjunto de signos coherentes, en su estrecho lazo con el discurso hablado. Así, para Bajtín, el enunciado, adquiere existencia social a través de la palabra, ya sea esta propia o ajena, explicando que la entonación particular de la palabra individual constituye el rasgo esencial del enunciado (1984, p. 268). En otras palabras, el estilo o la composición, la actitud emocional del hablante y la entonación darán identidad al enunciado, delimitando su sentido y significado. Asimismo considera que todo texto tiene un significado

bandolerismo, tan en boga en el país, el Mayor contestó que tal fenómeno solo le interesaba como una mera cuestión barroca” (Moreno-Durán, 1990, p. 79).

Los protagonistas —el Mayor, Catalina y Juvenal— tienen una total autonomía mental de ideas donde cada uno plantea una filosofía distinta y presenta el mundo desde su propia perspectiva, con una voz identificable una de la otra en la que, como ya dije, no hay evidencia visible del discurso del autor. Lo que se sabe de R. H. Moreno-Durán como persona, sus inclinaciones políticas y gustos no se manifiesta en sus personajes. El lector no percibirá que este autor “utiliza” a sus protagonistas para ser voceros de su propia ideología. Los protagonistas no son la voz de R. H. Moreno-Durán, no son objetos simples que expresan la ideología personal del autor, sino que son sujetos con un discurso directo, con una conciencia ajena. Así lo expone el escritor: “En lo que respecta a *El toque de Diana* está claro que el libro se plantea como una obra literaria, con propuestas inmediatamente estéticas, y no como un panfleto partidista o una obra de catequesis” (Aguilera, 1981, p. 10).

Cada protagonista de la novela es *sujeto*, tiene un destino único, lleno de personalidad. Hay un gran diálogo entre los personajes: todos saben las opiniones de todos, la participación del autor se limita a organizar el diálogo. Esa característica genera un bloque de ideas sobre el militarismo, el feminismo, el erotismo y el historicismo regional que revela una polifonía, en forma de caleidoscopio, de la gran crisis de la modernidad reflejada en la multiplicación de los “ismos” filosóficos y políticos de finales de los años setenta, cuando fue escrita esta novela.

Por ello, el Mayor y los otros personajes centrales, Catalina y Juvenal, por frecuentar ambientes diferentes encarnan voces diversas ante problemas similares, lo que revela al lector que *El toque de Diana* no pretende la difusión de mensajes o valores absolutos, sino relativos. R. H. Moreno-Durán, como autor, no busca un tono neutral sino la discusión de la crisis de una época con la utilización de varias voces, cada una con un tono diferente y autónomo.

En *El toque de Diana* cada personaje se expresa desde una perspectiva propia. El Mayor habla con desprecio de la inestable y caótica situación del país: “este país está jodido de pe a pa” (Moreno-Durán, 1990, p. 210); y habla con resentimiento de la institución militar: “con lo que me hicieron [los militares] ya tengo suficiente...” (1990, p. 210). Catalina habla como una esposa atribulada y amante insatisfecha: “si me quedo contigo y no con el otro no es solo porque a veces eres un tipo fenomenal sino porque te has portado de tal forma [no me des las gracias] que me has ganado para tu causa. ¿Qué más quieres?” (1990, p. 57).

---

y posee, además, una capacidad de expresión a la que llama enunciado. En resumen, Bajtín afirma que el enunciado es la unidad real del intercambio verbal (1984, p. 272).

Por su parte, Juvenal habla como un amante comprensivo, sin escrúpulos, que se divierte con el drama matrimonial de su querida: “Si tu marido sabe que te has trasladado a vivir a la guarida secreta de uno de sus mejores amigos ya te podrás imaginar la que se puede armar” (1990, p. 219).

*El toque de Diana* se identifica, además, como una novela polifónica al no dar respuestas; todo lo contrario, su calidad estética se refleja en su capacidad de interrogar y de permitir un diálogo sobre su tiempo y sus conflictos, en donde “todo sigue abierto, todos los problemas siguen siendo problemas” (Bajtín, 1996, p. 118). Al final el lector se queda con la impresión de que los dos planos espaciales expuestos en esta novela, el cuarto-búnker del Mayor y el cuarto de la pareja adúltera han quedado inconclusos, como si el propósito del autor fuera contradecir los argumentos de los mismos personajes en una continuidad sin lógica aparente.

Así, lo que define al trío central protagonista de *El toque de Diana* es su representación abierta, llena de todas las facetas posibles. No hay afirmación alguna, no dicen así es y solo es así. Los personajes prefieren divagar. El Mayor: “se encierra el soldado en sus recuerdos y los asume no como un pasado resuelto en estos siete meses sino como una fecunda coartada futura” (Moreno-Durán, 1990, p. 110); y la pareja adúltera: “—Aunque lo digas tú, que tan diestro eres en cosas de la reflexa, no creo que todo eso tenga algo que ver en mi caso. Y no solo es absurdo, sino que me huele a fábula, se me antoja un cuento” (1990, p. 125).

Por medio de esta técnica metaliteraria (la referencia a la novela dentro de la novela) los personajes ofrecen al lector la oportunidad de acercarse a ellos e interpretarlos, desde diferentes perspectivas, como personajes dialógicos que son.

R. H. Moreno-Durán, como todo autor dialógico, deposita un discurso heterogéneo, una voz múltiple en cada personaje como una forma de diálogo: para hablar *con* ellos y no solo para hablar *acerca* de ellos. Crea una situación dialógica, una polifonía de discursos, cada una completa, como ya se dijo, ajena al discurso mudo del propio autor.

Los breves monólogos del Mayor, que se encuentran fusionados con la voz del narrador omnisciente, permiten apreciar el juego del personaje con su conciencia atormentada, limitado en glosar, para sí, la pintura universal y los innumerables volúmenes de literatura bélica y galante que guarda su biblioteca: “Qué grandes son en cambio esos magníficos despliegues de fuerza sobre el campo multiplicados por los diestros trazos de Vernet en las jornadas memorables de Hanau, Montmirail, Valmy” (Moreno-Durán, 1990, p. 148); “Catalina Earnshaw, Catalina Heathcliff, Catalina Linton. ¿Cuántas Catalinas se necesitan para llenar un cuarto, para amargar una vida, para sembrar el resentimiento y el caos?” (1990, p. 152).

La polifonía es evidente cuando los distintos “puntos de vista”, de los cuadros y escritos (intertextualidad pictórica y textual) sirven para que el Mayor cuestione su propia existencia y emita juicios de valor sobre el mundo que le rodea, en particular sobre su esposa Catalina: “Yo conozco al Bagre, no me va a dar un infarto solo por el hecho de comprobar uno que otro desliz con sus amables servidores” (Moreno-Durán, 1990, p. 223).

Son también polifónicos los diálogos dramáticos de la pareja adúltera, caracterizados por reiteradas discusiones y confidencias en torno al comportamiento extraño del Mayor: “—Creo que empiezas a jugar sucio. Sabes muy bien que [el Mayor] no fue más que un simple observador y siempre bajo las órdenes de los altos mandos. Dame fuego” (Moreno-Durán, 1990, p. 54). A lo que Juvenal responde con humor irónico: “—Tenía fama de ser duro, sobre todo con las jovencitas, ¿no es cierto? En esto superó las órdenes más atrevidas de los que tú llamas altos mandos” (1990, p. 54).

Aunque los enfoques de cada uno de los dialogantes, Catalina y Juvenal, permanecen independientes, se combinan en una unidad superior que sirve para conocer a plenitud la personalidad y la actuación del Mayor. Todos los personajes de *El toque de Diana* presentan elementos heterogéneos sin conexión alguna entre ellos: ¿es verdadera la relación amorosa del Mayor y Diana? ¿Qué trabajo realiza Juvenal? ¿Catalina y Diana se han visto alguna vez? Esos interrogantes rompen el tejido narrativo haciéndolo difícil para el lector desatento.

Sin embargo, el gran acierto de R. H. Moreno-Durán está en haber logrado en *El toque de Diana*, tras un aparente caos, una voz narrativa orgánica y dialógica que destruye cualquier posible monofonía. Pues como bien confiesa el escritor: “He pensado mucho y he descubierto algo muy curioso, que es muy probable que yo no tenga una o varias voces presentes en mi obra sino toda una época” (Bianchi Ross, 1988, p. 50). En toda la novela hay una pluralidad de conciencias autónomas, de voces que logran combinarse en una unidad suprema que convierte a esta obra en una novela polifónica.<sup>9</sup>

La brecha entre el mundo del autor y el de los personajes de ficción que aparecen en *El toque de Diana* no es una distancia producto del azar o del descuido. La independencia relativa de cada protagonista ha sido premeditada por el autor

<sup>9</sup> Un hecho notable son las dificultades que encuentran muchos lectores para acercarse a la escritura de R. H. Moreno-Durán, en especial, a la trama de *El toque de Diana*. Argumentan que no hay un hilo narrativo continuo ni una historia nítida; para ellos todo es ambiguo, la novela se desarrolla dentro de un caos, lleno de conciencias diferenciadas, pero de principios incompatibles. Sin embargo es ahí, creo, en esa ambigüedad creativa y productiva, en donde radica la fuerza del discurso literario de R. H. Moreno-Durán: en la complejidad de una historia que permite al lector encontrarse con personajes contradictorios e inacabados; en otras palabras, hombres y mujeres propios de un tiempo lleno de interrogantes y carencias de todas las respuestas. Sobre la intención autorial de incorporar ambigüedad a sus textos, véase lo declarado por R. H. Moreno-Durán en la entrevista con Lucía Guerra (1993).

al afirmar que: “Sobre todo apuesto a una visión polifónica de la narrativa. Mi influencia es polifónica, son muchas voces, pero voces diferentes, profundas, complejas, superficiales” (Bianchi Ross, 1988, p. 51).

El resultado de esta polifonía se concretiza en la exposición ficcional de la historia, de un momento concreto de la realidad de su ciudad, de Colombia y del mundo de los años sesenta y setenta.

2. *Plurilingüismo*. A través de las ideas de Bajtín se descubre que la novela organiza de forma artística la realidad plurilingüe propia de una sociedad heterogénea, abarrotada de distintos lenguajes y diversas voces sociales. La novela, así entendida, recrea su propio universo utilizando el *plurilingüismo* social (1989, p. 81), al entrecruzar los discursos provenientes del autor y sus personajes con una intención equivalente u opuesta, creando una palabra bivocal.

En *El toque de Diana*, R. H. Moreno-Durán hace que sus personajes usen el plurilingüismo a través de un tipo de “construcción híbrida” dotada de una gran polisemia semántica, producto de la mezcla del lenguaje proveniente de la oralidad “de la calle” con un lenguaje libresco proveniente de la alta cultura greco-latina que revela una oralidad “de clase”, refinada, ilustrada y apegada a lo escrito.<sup>10</sup> Esta construcción híbrida se revela en las siguientes palabras del narrador:

... merced a un ágil movimiento busca *el yoni* de su dama subsumiéndose en un *piélagos* odorante de palpitaciones extrañas, ávido *homo viator* que recorre los pliegues superiores de las húmedas *ninfas*, *atalaya* desde la cual *el gallo* se ofrece a la voracidad labial del Mayor que se apresta a celebrar su mudo canto (Moreno-Durán, 1990, p. 103, énfasis añadido).

Los protagonistas de *El toque de Diana* en su intimidad acompañan los diálogos con un lenguaje coloquial y hasta vulgar (p. ej. “el yoni” y “el gallo”, vocablos soeces que significan clítoris), dotado por su naturaleza de un fresco humor producido por la rica memoria colectiva oral colombiana. Este lenguaje coloquial se combina con un lenguaje serio, arrogante y libresco (como piélagos, homo viator, ninfas y atalayas).

La oralidad de clase se caracteriza también por la inclusión de citas rimbombantes en otras lenguas o extraídas de lecturas rebuscadas con las que pretende subrayar que los hablantes son “de clase”, de alcurnia: “Cada vez que me le acerco con animus fornicandi me corta el paso con un terminante Noli me tangere” (Moreno-Durán, 1990, p. 195).

<sup>10</sup> Se denomina *construcción híbrida* al enunciado perteneciente a un solo hablante, pero en el que se hallan mezclados “dos enunciados, dos maneras de hablar, dos estilos, dos ‘lenguas’, dos perspectivas semánticas y axiológicas” (Bajtín, 1989b, p. 122).

Este lenguaje oficial se parodia en la medida en que se “des-oficializa” al hacerse familiar o coloquial,<sup>11</sup> objetivo que se logra al recrear sus palabras, liberándolas de un significado estricto y quitándoles la lógica semántica establecida, revelando la polisemia interna y propia de toda palabra —polisemia oculta casi siempre a la simple observación—. El Mayor afirma:

Los de los baberos [los curas lasallistas], pues cuando no nos obligaban a estudiar a noventa por hora o nos sacaban la leche se lanzaban a la caza de un buen efebo —Cucharita, pese a su desaliño, era de los que les gustaba chupar grueso— y todo en honor al santo pedagogo de La Salle (Moreno-Durán, 1990, p. 166).

Por medio de la ambigüedad y la alusión vulgar del lenguaje (p. ej. “chupar grueso”) el autor ofrece al lector una rica ambigüedad que es la definición de su estilo.

## LA INSINUACIÓN LÚDICA

Con la intención humorística de suavizar las expresiones que el supuesto buen gusto burgués o la moral religiosa consideran groseras, sucias o pecaminosas, la comunicación entre los personajes de *El toque de Diana* se realiza por medio de recursos literarios como los siguientes: 1) juegos gramaticales; 2) uso de eufemismos; 3) uso de refranes tergiversados; 4) inclusión de alusiones escatológicas; y 5) uso de insultos y palabras soeces.<sup>12</sup> Con el fin de comprender el empleo literario que hace el narrador usado por R. H. Moreno-Durán del “plurilingüismo”, comentaré a continuación cada uno de los recursos mencionados:

1. *Juegos gramaticales*. Un aspecto que R. H. Moreno-Durán somete a prueba, a través de la parodia, es el uso culto de la gramática del que se precian los sectores ilustrados colombianos. La pericia con la que los personajes juegan con las difíciles artes filológicas, al asociar sexo y palabra, logran una cópula feliz en:

... hay que ver las orgías que organizaban los amantes, primero a nombre de las Condicionales (si, nisi, sin —Si te tiendes de espalda vida mía), luego las Concesivas (Quamquam, etsi, licet —arroparé tu cuerpo con mis

<sup>11</sup> Entiendo por *lenguaje oficial* el código lingüístico que sirve como referente a una comunidad determinada. Este lenguaje dispone de normas relativamente rígidas que deben ser respetadas por los usuarios (por ejemplo: en la educación, los medios de comunicación, etc.). A todo lenguaje oficial se opone un lenguaje coloquial o familiar, menos rígido (Bajtín, 1989b, pp. 105, 118).

<sup>12</sup> Según el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua: escatológico<sup>1</sup>, ca. (de *escatología*<sup>1</sup>.) adj. Relativo a las postrimerías de ultratumba. / escatológico<sup>2</sup>, ca. (de *escatología*<sup>2</sup>.) adj. Referente a los excrementos y suciedades.

ansias) y por último, y como está mandado, de las Copulativas (et, atque, ac —hasta el goce te haga clamor hinchado con mi esfuerzo) (Moreno-Durán, 1990, p. 19).

El lector disfrutará del “placer de la lectura” (Barthes) al desdoblarse el sentido simple de la gramática ante un contexto erótico y descubrir que: “mientras ella, diligente e infatigable, conjugaba, él, en forma por demás lastimosa y literal, declinaba” (Moreno-Durán, 1990, p. 19) y: “—Como dicen los entendidos, el sujeto del gerundio yacente (tu marido) puede ser el sujeto del verbo dominante (tú)” (1990, p. 68); o cuando el Mayor, al enviar un artículo especializado a una revista militar se lamenta al admitir que ha sido rechazado por “un desmesurado abuso de la metonimia y un total desprecio por la frase subordinada, la preferida de la sintaxis castrense” (1990, p. 120).

Es tanta la exuberancia de los conocimientos gramaticales presentes en *El toque de Diana* que hasta los mismos personajes reaccionan: “—Ese morfema lexicográfico me destroza el tímpano, querida. / — ¿De qué hablas? / —No sé por qué pero el gerundio que has usado me da mala espina” (Moreno-Durán, 1990, p. 67).

En un encuentro R. H. Moreno-Durán me contó que conocía bien el libro de Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, razón por la que alude con frecuencia a la estrategia paródico-cultural y literaria consistente en darle a los términos gramaticales un sentido erótico. Estrategia paródica que ya fue identificada por Bajtín en el libro mencionado, cuando el autor afirma que: “La gramática jocosa estaba muy en boga en el ambiente escolar culto de la Edad Media [...] En esta gramática, todas las categorías gramaticales, casos, formas verbales, etc., son transferidas al plano material y corporal, sobre todo erótico” (Bajtín, 1989a, p. 25).

Lo interesante es que este uso gramatical jocoso por parte de los personajes de *El toque de Diana*, a pesar de parecer sobrecargado, es fluido. Los giros rebuscados muy utilizados por los personajes no se perciben postizos y más bien se disfruta de las ocurrencias que parodian ese, casi siempre, solemne mundo de las normas gramaticales.

Otro de los méritos de esta novela es la capacidad de mezclar diferentes idiomas sin que se perciba como exceso o simple exhibicionismo de la cultura general del autor. Por ejemplo: “el osculum (también llamado Beso de Flandes, aunque por estas tierras lo denominan, no sin cierto reparo, Beso Negro)” (Moreno-Durán, 1990, p. 58), y: “A continuación fue declarada femme de bouche et de mains, que como todos saben quiere decir que a partir de ahora ella es para su hombre todo bocas y manos y lo que la imaginación en ese orden le dicte” (1990, p. 59).

En estos comentarios paródicos del supuesto lenguaje de la alta cultura (el latín y el francés) se observa el cuestionamiento literario al uso petulante de la cultura como barniz que hace un sector de clase media para mostrar la diferencia con el vulgo. El juego paródico se descubre en la utilización de una lengua muerta, el latín, a la que el narrador y sus personajes abstraen de un uso tradicional religioso y académico, para darle un giro semántico irreverente. Así, el uso de una forma latina utilizada en los ritos religiosos es desfigurado con un pequeño cambio sintáctico o léxico, produciendo un efecto cómico de marcado énfasis erótico. La parodia verbal del léxico y los ritos religiosos es, según Bajtín, un elemento central de la cultura popular medieval europea.<sup>13</sup>

Durante el relato de la invasión de la Machaca (Moreno-Durán, 1990, pp. 195-210) se hace un uso paródico de la jerga científica latina, al recrear traducciones literales que restan toda autoridad académica a los nombres de los insectos: “son contagiosas al hombre las variedades *Pulex irritans* y *Tunga penetrans*, aunque otro gallo cantaría a los investigadores si no hubieran descubierto que tras tales nombres se esconden la pulga y la nigua, respectivamente” (1990, p. 204).

Se encuentra además en *El toque de Diana* una pequeña parodización del lenguaje galante español que reproduce el habla de una época muy querida por R. H. Moreno-Durán, quien ha dicho: “Lo más autobiográfico que hay en *Fémina Suite* es mi gusto por el aire galante del siglo XVIII” (Bianchi Ross, 1988, p. 185). Baste citar estos breves ejemplos: “Ha más de siete meses que estoy enfermo de, enfermedad tan contraria a la cópula quanto se sabe y es notorio”, y “Hacer agora vida maritable con muger es un abirme notoriamente la sepultura” (Moreno-Durán, 1990, p. 190).

2. *Uso de eufemismos.* Los eufemismos empleados por el autor-narrador otorgan a las frases un giro semántico casi siempre ambivalente que posibilita el juego paródico con el lenguaje crudo que usa “el pueblo”. Lenguaje, grosero o descuidado, cuyo uso es considerado de mal gusto por los sectores de clase media y alta, pues lo que define a estas clases sociales en este caso no es su precario poder económico, sino un claro espíritu arribista.

Muchas de esas expresiones eufemísticas son extraídas de los acervos populares y no pocas son creadas por el propio autor. Un ejemplo del lenguaje eufemístico aparece en el siguiente diálogo entre Catalina y Juvenal: “—¿Haciendo señores? ¿Pero qué idioma hablas tú? Si todo está claro, Juvenal: hacer señores

<sup>13</sup> “La influencia de la cosmovisión carnavalesca sobre la concepción y el pensamiento de los hombres, era radical: les obligaba a renegar en cierto modo de su condición oficial (como monje, clérigo o sabio) y a contemplar el mundo desde un punto de vista cómico y carnavalesco. No solo los escolares y los clérigos, sino también los eclesiásticos de alta jerarquía y los doctos teólogos se permitían alegres distracciones durante las cuales se desprendían de su piadosa gravedad, como en el caso de los ‘juegos monacales’ (*Joca monacorum*), título de una de las obras más apreciadas de la Edad Media. En sus celdas de sabio escribían tratados más o menos paródicos y obras cómicas en latín” (Bajtín, 1989a, p. 18).

es fornicar como hacer aguas es orinar, ¿comprendes?” (Moreno-Durán, 1990, p. 141). En otra parte de la novela orinar también puede ser: “cambiarle agua al colibrí” (1990, p. 133).

De la infinidad de ejemplos de este mismo uso eufemístico dispersos en *El toque de Diana*, hay algunos referentes a la masturbación: “de imaginarias” (Moreno-Durán, 1990, p. 46) y al “amor digital” (1990, p. 130); otros relativos a la menstruación: “infortunio mensual” (1990, p. 72), “rito mensual” (1990, p. 114) y “rutina lunar” (1990, p. 135); y los relacionados con los órganos genitales masculinos o femeninos: “testa de cobra” (1990, p. 104), de “bálano” (1990, p. 103), “el yoni” (1990, p. 103), “húmedo radical” (1990, p. 104); y en referencia al mal venéreo: “enfermedad galante” (1990, p. 107).

3. *Uso de refranes tergiversados.* En *El toque de Diana* se detecta una numerosa presencia de refranes: esas sentencias populares, llenas de ritmo, fáciles de retener en la memoria y cargadas de un ingenioso sentido figurado. La lista es interminable y demuestra el apego de R. H. Moreno-Durán a la fuente popular, desvirtuando la crítica superficial que lo acusa de escribir alejado de la masa social.

En *El toque de Diana* los personajes recurren con frecuencia a los refranes de manera que el lector se hace cómplice de la ironía, el humor y la escatología implícitos en sentencias populares como estas: “Más claro no canta un gallo” (Moreno-Durán, 1990, p. 110); “un beso sin bigote es como un huevo sin sal” (1990, p. 88); “más vale puta sin merecerlo, que parecerlo y no serlo” (1990, p. 85); “al tiempo hay que darle un poco más de tiempo” (1990, p. 91); “cuando uno está de malas hasta los perros lo mean” (1981, p. 38); “quien calla, otorga” (1990, p. 21); “me mandó a la porra” (1990, p. 56); “el hombre propone y la mujer dispone” (1990, p. 106) y “los hombres en la cocina/ huelen a mierda de gallina” (1990, p. 181).

Pero el uso del refrán no siempre implica una copia literal. R. H. Moreno-Durán deforma los refranes para darles un énfasis especial: “uno no es de donde nace, sino de donde se la hacen” (Moreno-Durán, 1990, p. 54); “la mierda que sí supo tapar el gato” (1990, p. 15).<sup>14</sup> Como se ha visto, la transformación del refrán parodia el sentido original creando un efecto de burla y risa abierta.

Otros refranes se crean a partir de la forma clásica del refrán mediante la disposición de una sentencia con ritmo que mantiene un sentido irónico o de moraleja: “soy más hermosa que el primer sueño del esposo” (Moreno-Durán, 1990, p. 42); “estaba más untado que un bebé” (1990, p. 22); “que usara Colgate

<sup>14</sup> La versión literal de estos refranes es: “uno no es de donde nace sino de donde se hace”, y “la mierda que no tapó el gato”.

que el mal aliento combate” (1990, p. 109); y “Cuidate por Dios de trasero de mula y delantera de viuda” (1990, p. 128).

A diferencia de lo sucedido en la Edad Media y el Renacimiento, la llaneza verbal o, desde mi perspectiva, la violencia verbal ha ido perdiendo con el paso del tiempo su espacio público para aparecer solo en contextos de disputa privada. Sin embargo, esta violencia verbal, atenuada en su sentido negativo y como una forma de expresar afecto, siempre ha disfrutado de una relativa aceptación dentro del ambiente familiar e íntimo.

4. *Inclusión de alusiones escatológicas.* Para subvertir el lenguaje oficial, R. H. Moreno-Durán utiliza en *El toque de Diana* la palabra obscena, palabra que vive oculta y que al salir a la superficie produce efectos disímiles de rechazo o aceptación. Entre el lenguaje obsceno sobresale, en especial, aquel relacionado con la escatología: las impurezas que expiden los humanos para liberar su cuerpo. Al respecto, es interesante notar que en su teoría del Carnaval, Bajtín identifica el uso escatológico del lenguaje con la expresión popular de la Edad Media europea.<sup>15</sup>

El juego paródico-escatológico está presente en *El toque de Diana* en el mismo nombre de la protagonista. En la novela la madre del Mayor utiliza una expresión escatológica para designar a su nuera el día del matrimonio con su hijo: “es preciso echarle *estiércol* a tus tierras” (Moreno-Durán, 1990, p. 64). El lector entenderá que estiércol, siguiendo el contexto de la narración, hace referencia a Catalina. Piénsese, por ejemplo, en una curiosa entrada presente en el diccionario de la Real Academia Española (1992): Catalina<sup>1</sup>. f. excremento humano.

Mijail Bajtín en su análisis de *Gargantúa* (1989a) hace referencia al uso escatológico, habitual en los escritos de Rabelais y de otros autores de la época, para quienes los excrementos también tenían el carácter positivo de purificadores del alma; por eso, si era preciso se bebía vino en exceso para invitar al cuerpo a deshacerse de sus impurezas. Informa Bajtín que las materias fecales eran: “*materia alegre y desilusionante, al mismo tiempo degradante y agradable el elemento que une de la forma menos trágica la tumba y el nacimiento en una forma cómica no espantosa*” (1989a, p. 158).

En *El toque de Diana* el lenguaje obsceno presenta lo sublime (alto) y lo ordinario (bajo) al mismo tiempo, adquiriendo estos términos una connotación

<sup>15</sup> La estrategia literaria de usar el lenguaje escatológico y obsceno para parodiar la alta cultura y el lenguaje oficial ya fue identificada por Bajtín en su libro sobre Rabelais (*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*): “No solo las parodias [...] sino también las demás formas del realismo grotesco tienden a degradar, corporizar y vulgarizar. Esta es la cualidad esencial de este realismo, que lo separa de las demás formas ‘nobles’ de la literatura y el arte medieval [...] Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales” (1989a, p. 25).

positiva. Se deforma la realidad para utilizarla con fines cómicos o irónicos y en el proceso se crean efectos grotescos como los siguientes: “hay palabritas que valen todo un imperio, como la dicha escatología, en la que tan sabiamente se funden vida ultraterrena y caca” (Moreno-Durán, 1990, p. 151).<sup>16</sup>

Del mismo modo, resulta curioso saber el valor positivo de la “caca” o el excremento, si se mira desde otro ámbito cultural: “los italianos creen que resbalar sobre la mierda es señal de buena suerte” (Moreno-Durán, 1990, p. 240). También se puede apreciar el juego paródico en la fusión de poder y rechazo en una misma expresión: “la vaca que más caga” (1990, p. 233), o el rechazo estético contenido en la definición de algún personaje: “tenía cara de pedo” (1990, p. 229).

Pero es en el siguiente ejemplo en el que se aprecia con suma claridad cómo el excremento cambia su valor negativo por el positivo, en donde la ambivalencia cobra fuerza y permite ver la intención del autor-narrador de sorprender y hasta de “chocar” al lector con alusiones eróticas en las que los excrementos tienen un matiz victorioso:

Como si se tratara de revivir los términos de un código de combate, el Mayor intentó apretar aún más el nudo de las fuerzas entreveradas y alcanzar una posición favorable en la retaguardia, donde pronto la punta de su lengua hizo memoria al grabar para siempre ese extraño y denso sabor, híbrido de cobre y greda seca que sus labios y aliento honraron con inequívoca vocación de triunfo (Moreno-Durán, 1990, p. 203).

De esta forma el deseo erótico y el rechazo escatológico se juntan para despertar inquietud en el lector, para crear un punto de encuentro en el que los lenguajes oficiales y no oficiales ya no se pueden distinguir. La interpretación libre del lector, su elección, será entonces la que determine el camino de la palabra entre lo oculto y lo visible. El lector-elector será por consiguiente quien concluya el juego paródico al interpretar este tipo de claves dispersas en toda la obra.

5. *Uso de insultos y palabras soeces.* En el trato intrafamiliar se crea un espacio en el que es posible transgredir la “decencia”, al otorgar un revés semántico a una palabra violenta y darle una connotación afectiva e íntima: “—Te advierto, pequeño comemierda, que no estoy dispuesta a tolerar chanzas de mal gusto” (Moreno-Durán, 1990, p. 126). Se produce así, en el contexto de *El toque de Diana*, un cambio en el lenguaje de efecto negativo a positivo que logra violar las reglas

<sup>16</sup> Marta Contreras, en su artículo titulado “Las novelas grotescas de Gisela Gambaro”, citando a Bajtín, define lo grotesco como: “una manera de reubicar al hombre en su justo lugar, en particular en cuanto a sus instintos y corporalidad” (Contreras, 1987, p. 196).

habituales, al usar expresiones agradables y respetuosas para introducir expresiones agresivas que, a pesar de su crudeza, no ofenden a los interlocutores.

Es notable que el ambiente-escenario, el estilo, el lenguaje y el tono de *El toque de Diana* remitan de manera metafórica a una realidad violenta. En especial, el narrador trata de mostrar una trasgresión a la violencia que se ejerce en el lugar público por medio de la elaboración literaria de la “dulce agresión” en el ámbito intrafamiliar de la pareja matrimonial y de la alcoba adúltera: “—Aunque optes por el insulto creo que estoy en mi derecho—. Claro, pues como dice el refrán para ser puta y no ganar nada más vale ser mujer honrada” (Moreno-Durán, 1990, p. 26); “—¿Por qué no vas a burlarte de tu madre?” (1990, p. 27); y “—Eres un fullero inmundo” (1990, p. 55).

Esta liberación transgresora de las palabras vulgares usadas en la intimidad familiar o con las amistades cercanas corrobora lo observado por Bajtín en el sentido de que: “*El rito* [carnavalesco] *concede el derecho a gozar de cierta libertad y hacer uso de cierta familiaridad*, el derecho a violar las reglas habituales de la vida en sociedad” (Bajtín, 1989a, p. 181).

El proceso de subvertir las reglas sociales se desarrolla mediante el uso trasgresor del lenguaje de la siguiente manera: si se acepta que hay dos tipos de lenguaje en *El toque de Diana*, uno oficial, reflejo de la jerarquía social instaurada en las instituciones (p. ej. la militar) y otro no oficial (p. ej. el familiar), se verá que tanto en uno como en otro se puede distinguir sin dificultad entre un tono de elogio y uno de injuria; pero solo en el segundo, el de la injuria, será posible observar cuándo se pierde la frontera entre ellos, de manera que todas las expresiones adquieran una fuerza ambivalente necesaria para el diálogo íntimo o confidencial. A manera de ejemplo se aprecia cómo estilísticamente la inclusión del adjetivo *pequeño* neutraliza o atenúa el “insulto”, dándole más énfasis al reclamo de Catalina: “Te advierto, pequeño comemierda, que no estoy dispuesta a tolerar chanzas de mal gusto” (Moreno-Durán, 1990, p. 126).

En *El toque de Diana* se encuentra con frecuencia un juego irreverente que enfrenta el lenguaje oficial, de tono serio, casi religioso (que se habla en Colombia, en especial en las regiones frías andinas, en donde la comunicación es reservada), con el lenguaje coloquial entre familiares, amigos o amantes, enriquecido en su semántica con cambios de sentido y el uso de vocablos con sentido fálico: “—Brava *verga*, ciertamente, aunque es de agradecer que con tus asuntos no se muestre tan egoísta” (Moreno-Durán, 1990, p. 141, énfasis añadido para indicar el sentido fálico del vocablo *verga*).

Las injurias toman en el trato familiar una forma cariñosa y, para desatender las normas del lenguaje, se prescinde así por un momento de los tabúes y se dicen, sin temor, expresiones inaceptables: “Aunque optes por el insulto creo que

estoy en mi derecho. /—Claro, pues como dice el refrán para ser puta y no ganar nada más vale ser mujer honrada. —Palabras sabias son las que has dicho, Juvenal” (Moreno-Durán, 1990, p. 26). De esta manera se logra una liberación verbal entre los hablantes, que impregna la comunicación de un tono íntimo y sosegado. Con el uso de esa “desfachatez idiomática” el narrador hace que el lector confirme el grado de intimidad profunda existente en el triángulo amoroso entre el Mayor-Catalina-Juvenal.

## CONSIDERACIONES FINALES

Hay que decir que en *El toque de Diana* la escritura de R. H. Moreno-Durán tiene un carácter lúdico no oficial y contestatario frente a los cánones y reglas de la literatura vigentes en Colombia hasta los años ochenta. Así, el discurso expuesto por el autor en esta obra, dada su gran riqueza polisémica, es abierto y permite formular nuevas preguntas. Crea interés, no tanto a nivel de la historia de la obra sino del lenguaje, estilo e imágenes, a través de los cuales el narrador convierte la acción en imagen, logrando que el objetivo central de su relato sea la metaforización de un aspecto urbano de la realidad colombiana contemporánea.

Hay que resaltar que los personajes de *El toque de Diana* hablan mucho pero dicen poco. Con los juegos de doble sentido, el humor irreverente (p. ej. lo erótico y lo escatológico), los insultos “neutralizados” y el uso exagerado de cultismos, neologismos y de otras lenguas, los personajes quieren ocultar sus miedos, como una forma sutil de adaptación al medio de violencia en el que están inmersos en su mundo ficcional. Por eso la tarea del lector será llegar al mensaje subliminal de violencia que, a mi parecer, está implícito en esta novela.

De manera que la empatía buscada entre el narrador y el lector de *El toque de Diana* se hace mayor en cuanto el lector asume el juego de la libre imaginación. Se abre entonces una compuerta para que el lector modifique o amplíe el significado de las palabras, les aporte su ideología y llegue a cuestionar los valores sociales y éticos que se desprenden de los personajes inmersos en diversas crisis. El lector que logre descifrar las imágenes metaforizadas en el relato, provenientes del referente Colombia, podrá ser entonces coautor competente del texto “nuevo”.

Otro logro de la escritura de R. H. Moreno-Durán es permitir del lector varias interpretaciones de los valores morales del mundo occidental. Así, por ejemplo, la representación de la pulcra vida militar o del ideal matrimonial se diluye, se problematiza al perder su sentido y enviar un mensaje negativo, un revés de lo establecido por la sociedad. El lector de *El toque de Diana*, desde su propio punto de vista, se ve casi siempre forzado, gracias a una tenue ambigüedad de

estilo, a modificar el contexto histórico específico en el que se desenvuelven los personajes.

Por último, pero no por ello menos importante, hay que señalar que el estudio de *El toque de Diana* ha mostrado la aparición paralela de una narrativa alejada de las formas expresivas canonizadas por el *boom*. R. H. Moreno-Durán se circunscribe a una escritura cuyo tema es el cosmopolitismo urbano, exagerado en referencias retóricas y culturales. Esta escritura es exhibicionista en su forma y está muy lejos del costumbrismo o del realismo mágico, porque hace uso de la parodia, a nivel de tema, técnica y estilo, para intentar la destrucción renovadora y la trasgresión carnavalesca de los valores elitistas dominantes, sean estos culturales, históricos o del lenguaje.

## REFERENCIAS

- Aguilera, M. D. (1981). Los motivos del francotirador (Entrevista a R. H. Moreno-Durán). *Revista Quimera*, 4, 8-12.
- Bajtín, M. (1984). *Esthétique de la création verbale*. París: Éditions Gallimard.
- Bajtín, M. (1989a). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Trad. Forcat, J. & Conroy, C.). Madrid: Alianza.
- Bajtín, M. (1989b). *Teoría y estética de la novela* (Trad. Helena S., Kriukova & Gazcarra, V.). Madrid: Taurus.
- Bajtín, M. (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski* (Trad. Bubnova, T.). Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1994). *El método formal en los estudios literarios: introducción crítica a una poética sociológica* (Trad. Bubnova, T.). Madrid: Alianza.
- Bajtín, M. (1996). *Bajtín y sus apócrifos* (Coord. Zavala, I. M.). Barcelona: Anthropos.
- Bajtín, M. (1997). *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos* (Trad. Bubnova, T.). Barcelona: Anthropos.
- Bianchi Ross, C. (1988). En el trece rojo de la literatura (Entrevista a R. H. Moreno-Durán). En *Voces de América Latina*. La Habana: Arte y Literatura.
- Contreras, M. (1987). *Escribir en los bordes*. Santiago de Chile: Cuarta Palabra.
- Moreno-Durán, R. H. (1990). *El toque de Diana* (3ª. ed.). Bogotá: Tercer Mundo.
- Moreno-Durán, R. H. (1993). Entrevista. *Revista Hispamérica* (Entrevista Guerra, L.), 66, 45-57.
- Real Academia Española (1992). *Diccionario de la lengua española* (XXI ed.). Madrid: Espasa Calpe.
- Reis, C. & Lopes, A. C. (1996). *Diccionario de narratología*. Madrid: Ediciones Colegio de España.

Zavala, I. M. (1991). *La posmodernidad y Mijail Bajtín: una poética dialógica* (Trad. Díaz Navarro, E.). Madrid: Espasa Calpe.

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