



La forma del fragmento y la contemplación de lo inane como estética del sinsentido en *Vida de un idiota* de Akutagawa Ryūnosuke

Lisbeth Dayana Santa Rivero

Trabajo de grado presentado para optar al título de Filóloga Hispanista

Asesor Alfredo Laverde Ospina, Doctor (PhD) en Literatura Hispanoamericana

Universidad de Antioquia
Facultad de Comunicaciones y Filología
Filología Hispánica
Medellín, Antioquia, Colombia

2024

Cita	(Santa Rivero, 2024)
Referencia	Santa Rivero, L. D. (2024). <i>La forma del fragmento y la contemplación de lo inane como estética del sinsentido en Vida de un idiota de Akutagawa Ryūnosuke</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes

Decana: Olga Vallejo Murcia

Jefe departamento: Juan David Rodas Patiño

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

A la niña de once años que en 1994 ganó una beca para estudiar su carrera universitaria, pero que los albures del destino hicieron que la deuda quedara pendiente; a Elis Johana, mi mamá, que se lo merece más que nadie.

A La Gata, Ayla y Lilith, mis gatas.

A Wei WuXian, cuya historia llevo grabada en ese lugar intangible que llamamos corazón, y a la cual me aferro desde hace bastante tiempo.

A Akutagawa, cien años después.

Agradecimientos

Quiero tomarme el espacio para agradecer principalmente a mi mamá por su valentía e ilimitada comprensión, apoyo y cariño a esto que soy; a mi mamita, mi hermano, mis tíos y tía, mi papá, a Alejandro, y en general a mi familia —víctimas de la desigualdad generacional que acaece a este país— por el apoyo económico, pero sobre todo porque a pesar de no saber con exactitud qué es esa cosa llamada *filología*, nunca dirigieron hacia ella una palabra despectiva ni de reproche, lo cual, conociendo el mundo en el que vivimos, sé que es un privilegio.

Quiero agradecer a las amigas que hice en el camino y que conservaré el resto de la vida, aunque sea en la memoria. A Alejandra, Karen, Victoria y Darly, gracias por hacer este trayecto de aprendizajes, desvelos, entregas y madrugadas mucho más llevadera y hasta entrañable.

A mis compañeros de carrera y futuros colegas, a mis jefas en Ude@ por todo lo que me enseñaron, y a todas las personas con las que me crucé, pues al fin y al cabo siempre vamos a tener experiencias compartidas. A los amigos a la distancia que he hecho en estos años, a Brenda, gracias por tu compañía virtual y por ayudarme a traducir al inglés el resumen.

Igualmente quiero agradecer a mi asesor, el profesor Alfredo Laverde, por su paciencia y acompañamiento en este proceso, pero sobre todo por enseñarme que la investigación académica también puede —y debe— ser una experiencia estética. Esto no hubiera llegado a tan gratificante final sin su guía. Así mismo, agradezco al conjunto de profesores de Filología, quienes en mi paso por el Alma Máter me dejan un pedacito de sus conocimientos, lo cual voy a reconocer siempre.

Muchas gracias al Fondo para Apoyar los Trabajos de Grado de Pregrado, financiado por la Facultad de Comunicaciones y Filología y por el Comité para el Desarrollo de la Investigación de la Universidad de Antioquia por asistir económicamente este proyecto.

En la UdeA dejo las sombras de lo que fui en estos años, pero también me llevo de ella las reminiscencias en la que fue mi casa en esta etapa de mi vida.

This story it is not for people who are good at living.

Kafka Asagiri

Contenido

Resumen	8
Abstract	9
Introducción	10
Capítulo 1: entre la teoría de la forma y del contenido	14
1.1 Una consideración histórica del fragmento: desde el romanticismo alemán del siglo XVIII	14
1.2 La estética del fragmento	17
1.1.1. Fragmentariedad parcial	19
1.1.2. Fragmentariedad delimitacional	21
1.1.3. Fragmentación estructural	22
1.1.3.1. Apertura estructural	22
1.3 La estética del sinsentido: el inconsciente estético	24
1.3.1 El problema	25
1.3.2 Revolución estética	25
1.3.3 La palabra muda	26
1.3.4 El detalle como manifestación del inconsciente estético	27
1.4 Arte de la Edad Estética	29
1.5 Asombro y epifanía	29
Capítulo 2: consideración de una metodológica fenomenológico-hermenéutica	32
2.1 Un acontecimiento fenomenológico	32
2.2 Nivel de la historia	34
2.3 Nivel de la narración	35
2.3.1 Narrador y narratario	36

2.3.2 Localización temporal.....	37
2.3.3 Actorización	39
2.3.4. Tematización.....	42
2.3.4.1. Experiencia familiar	42
2.3.4.1.1 Hijo de una loca.....	42
2.3.4.1.2. Afecto ambiguo	42
2.3.4.2. El segundo yo	43
2.3.4.3. El esteta	44
2.3.4.4. Alas artificiales.....	45
Capítulo 3: la forma del fragmento y la contemplación de lo inane como estética del sinsentido.....	46
3.1 La contemplación y la configuración de lo bello	48
4.1.1. La experiencia estética natural.....	50
3.1.2. Experiencia estética del arte.....	53
3.1.3. Experiencia estética de los objetos inanes	57
3.2. La relación de lo inútil con el mundo exterior	58
3.3. La idiotez o el diablo de fin de siglo	61
<i>Vida de un idiota</i> o la construcción de un manifiesto estético del hastío.....	64
Referencias bibliográficas	69

Lista de figuras

Figura 1 <i>Tipos de fragmentariedad</i>	19
Figura 2 <i>Cuadro actancial del fragmento 3. Hogar</i>	40
Figura 3 <i>Cuadro actancial del fragmento 19. Alas artificiales</i>	41

Resumen

Vida de un idiota es una novela del escritor japonés Akutagawa Ryūnosuke publicada en 1927, cuya inusual estructura fragmentaria genera un particular interés literario. Esta investigación tiene como objetivo establecer la forma del fragmento como estructura arquitectónica que configura la estética de la obra a partir de la contemplación de la belleza inane como elemento epifánico que revela el sinsentido de la existencia. Con este propósito, *la teoría del fragmento* del crítico Kazimierz Bartoszyński, aunado al planteamiento de Jacques Rancière denominado *El inconsciente estético*, constituyen el marco teórico que cimienta este estudio. Además, el análisis se sustenta en una metodología fenomenológico-hermenéutica, más específicamente con el método teleológico propuesto por Mijail Bajtin, por lo que se emplean diferentes herramientas narratológicas y de análisis poético según una lectura jerarquizada por niveles (historia, narración y discurso).

De esta forma, a partir de la aplicación teórica y metódica descrita anteriormente se logra concluir que la estética de *Vida de un idiota* se sustenta en la reflexión ontológica originada por la percepción sensorial del mundo físico, la cual conduce a la revelación del sinsentido como verdad ineludible; todo ello consolidado gracias a la forma del fragmento.

Palabras clave: Vida de un idiota, fragmento, inconsciente estético, Akutagawa Ryūnosuke.

Abstract

A Fool's Life is a novel by the Japanese writer Akutagawa Ryūnosuke published in 1927, whose particular fragmentary structure generates a particular literary interest. This research aims to establish the fragment as an architectonic form that configure the novel esthetic starting from the inane beauty contemplation as an epiphanic element that reveals the senseless of existence. With this purpose, *the Theory of fragment* by the critic Kazimierz Bartoszyński together with Jacques Rancière's proposal entitled *The Aesthetic unconscious*, is the theoretical framework that withstands this study. Furthermore, the analysis is supported by a phenomenological-hermeneutic methodology, specifically with the teleological method proposed by Mikhail Bakhtin, therefore, different narratological and poetic analysis tools are used according to a hierarchical reading by levels (story, narration, and discourse).

Thus, starting from the theoretical and methodical application described above, it is possible to conclude that *A Fool's Life* esthetic is based on an ontology reflection originated by the sensory perception of the physical world, which leads to the revelation of meaninglessness as an unavoidable truth; all of that consolidated through the fragment form.

Keywords: A Fool's life, fragment, Aesthetic unconscious, Akutagawa Ryūnosuke

Introducción

El 24 de julio de 1927, azotado durante gran parte de su vida por enfermedades físicas y mentales, Akutagawa Ryūnosuke¹ se quita la vida ingiriendo una dosis letal de medicamento para el insomnio. Un mes antes, el 23 de junio, firma una carta dirigida a su amigo Kume Masao donde, entre otras cosas, deja a su disposición varias obras manuscritas e inéditas hasta entonces. Entre estas se encontraba *Aru ahō no isshō* (或阿呆の一生), la cual fue publicada en el mes de octubre del mismo año (Akutagawa, 2021b). Este texto está constituido por 51 capítulos narrados en tercera persona donde se relatan diferentes escenarios de la vida de un personaje con identidad desconocida que culmina en un inminente suicidio. Uno de los elementos que resulta más atrayente de la obra es la estructura fragmentada de los capítulos, cada uno con una extensión no superior a una cuartilla de página y cuya continuidad se ve guiada por secuencias del día a día del personaje, fuertemente caracterizadas por la estilística simple de la prosa.

El relato se proyecta desde la narración de la cotidianidad; desde el caminar por las calles, encontrar un libro en la biblioteca, escuchar el ladrido de un perro, observar el vuelo de una mariposa... Es en esa aparente insignificancia de lo banal e inane que se encuentra el arte, literario en este caso, pero que Jacques Rancière (2005) —partiendo de Epstein— lo plantea desde cualquier forma de arte: la revolución de contar con limitados, simples y cotidianos elementos, y encontrar la estética en ello. Así, este arte se contrapone a las construcciones sublimes y magníficamente adornadas, y se logra hallar a sí mismo en lo aparentemente inútil: “hacer arte con cualquier cosa” (Rancière, 2005, p. 11).

Pero antes de entrar en materia es preciso primero aludir a la poca trascendencia editorial que ha tenido la obra en el mundo hispanohablante. La primera vez que salió al mercado de la lengua española fue en la edición de Emecé Editores con el título de *Vida de un loco: tres relatos* (2006) con la traducción a cargo de Mirta Rosenberg y un epílogo por Jorge Luis Borges, este último siendo recuperado de la edición de *Engranajes* —otra de las obras póstumas de Akutagawa— de 1959. Posteriormente se publicó la edición de la editorial Satori titulada *Vida de un idiota y otras confesiones* (2011), traducción directa del japonés a cargo de Yumika Matsumoto

¹ A lo largo de este trabajo se respeta el orden onomástico de la lengua japonesa que indica primero el apellido y luego el nombre de pila.

y Jordi Tordera, y de la cual Alianza Editorial (2021b)² hace una reimpresión en edición de bolsillo. En ese mismo año la editorial española Navona saca al mercado una nueva traducción de la obra con el nombre de *Ruedas dentadas y la vida de un necio* (2021a) siendo Lourdes Porta y Junichi Matsuura los responsables de la traducción. La última actividad editorial en el mundo hispanohablante de esta novela fue la reciente edición de Abducción Editorial con el nombre de *Ruedas dentadas y La vida de un estúpido* (2023), versión revisada de la de Navona en manos de los mismos traductores.

En comparación con otras obras del autor, y teniendo en cuenta los casi cien años desde su publicación original, se puede hablar de una escasa recepción en el público hispano hasta entrado el siglo XXI, avivándose el interés únicamente en los últimos años.

En el mismo sentido, en el ámbito académico —en lengua inglesa, portuguesa, francesa y española— los intereses investigativos respecto al autor y su obra pueden sintetizarse en tres tendencias.

En primer lugar, se muestra una notable propensión al estudio de la vida del autor: desde su biografía, viajes, estudios, relaciones personales y profesionales, pero con especial interés en su muerte. Las condiciones mentales que lo llevaron a tal término resultan un punto de referencia crucial en las lecturas críticas en torno a su obra (Alekseeva & Ivanova, 2015; Avendaño, 2019; Cather, 2020; Febritama et al., 2019; Nakagawa, 2018; Rodríguez Quetglas, 2023; Sri Kantha, 2023; Tsuruta, 1970). Dentro de esta categorización también es posible localizar estudios interesados en el viaje que hizo Akutagawa a China en 1921, y las incidencias de tal experiencia en su vida personal y en su creación artística (Fogel, 1997; Hedberg, 2016; Huang, 2019).

Una segunda línea investigativa refiere a los estudios que se acercan al ámbito de la sociocrítica, pues se toma la obra del autor con miras a su contexto sociopolítico y cultural. La transición del feudalismo al modernismo en Japón, el cambio de paradigma de una sociedad tradicionalmente hermética que se abre al mundo, los estragos ideológicos en una población dividida entre quienes defendían las ideas de modernidad y otros que se aferraban a las tradiciones, así como los conflictos bélicos a causa de las acciones imperialistas y colonialistas del Japón de principios del siglo XX son algunos de los escenarios en los que se sitúa el análisis respecto a la obra de Akutagawa, sumándose a ello el rastreo por la recepción y traducción del autor a otras

² Esta es la edición que se seleccionó como material base para realizar la presente investigación.

lenguas y culturas (Beauvieux, 2015, 2023; Beebee & Amano, 2010; Doak, 2011; Lippit, 1999; Printziou, s. f.; Rahman & Nesa, 2023; Setiowati & Dwi Wardani, 2016; Suter, 2013).

Por último, se encuentra una línea investigativa que se centra en el análisis estético-literario, donde en muchos de los artículos se toma la obra de Akutagawa como único objeto de estudio, mientras otros tantos trazan distintas relaciones intertextuales con otras obras y autores (Beauvieux, 2016; Davis, 2023; Furuzato, 2021; Jayasundara, 2014; Karlsson, 2009; Listyaningsih et al., 2022; Prasol, 2023; Rosenfeld, 2010; Sri Kantha, 2022; Valencia, 2020).

A modo de paréntesis, es pertinente referir en este punto el trabajo de la profesora Marie-Noëlle Beauvieux, en cuya tesis de doctorado titulada *Akutagawa Ryūnosuke: une écriture du fragment* (2016) realiza un exhaustivo análisis estético de la obra fragmentaria de Akutagawa Ryūnosuke desde la perspectiva de la poesía moderna, y con lo cual revela la maestría de un escritor que desafía las convenciones literarias de su tiempo a través de una escritura en fragmentos que combina elementos narrativos como la ironía, polifonía, disolución de la forma, etc., reflejando así una estética basada en la experimentación genérica y estilística.

Esta revisión bibliográfica permitió encontrar un vacío en las investigaciones en Occidente de la obra *Vida de un idiota*, pues existe una evidente tendencia a dirigir la interpretación en miras del ámbito del testimonio autobiográfico, por lo que quedan sin respuestas las incógnitas que surgen de una lectura puramente estética, como son su particular estructura fragmentaria, la prosa encaminada al simplismo y, en general, el aire existencialista que permea el contenido.

En ese sentido, este proyecto investigativo se propuso adentrarse en el análisis literario de esta obra partiendo de una noción que separa la obra artística de su contexto de creación y publicación por parte del autor empírico, y más bien adjudicándole los posibles valores simbólicos y axiológicos a un ente abstracto establecido como sujeto de la enunciación. Es a partir de estas cuestiones que el objetivo de esta investigación es establecer cómo el uso del recurso de la forma del fragmento es la apuesta estética de la obra que afecta su estructura narrativa, considerando su relación con la concepción existencialista del sinsentido que se manifiesta en toda acción y pensamiento, concretamente en la contemplación de lo inane.

Este trabajo se compone de tres capítulos: el primero aborda las cuestiones teóricas que sustentaron el análisis de la obra en cuestión, siendo fundamental, por un lado, la teoría del fragmento que presenta el polaco Kazimierz Bartoszyński (1998), aunado a las reflexiones estéticas que plantea el filósofo francés Jacques Rancière (2006) en torno a la noción del inconsciente

estético. Pero antes de adentrarse en estos conceptos se hace un repaso contextual respecto a otras teorías y autores que se han aproximado a estas nociones en el pasado. El segundo capítulo trata los planteamientos metodológicos, en tanto se describe el método teleológico que propone el ruso Mijail Bajtin (1989) para el análisis de la literatura. En ese sentido, el acápite consta de la descripción y aplicación de diferentes conceptos narratológicos y estilísticos que se desarrollan en pro de la hipótesis de sentido. El último capítulo constituye el resultado del análisis en el que se desata el momento interpretativo de todo el trabajo. Para ello, se hace uso de algunos de los fragmentos clave de la obra como ejemplificación de los temas que se abordan. Finalmente, a modo de conclusión, se presenta una exégesis final que tiene como objetivo concretar los resultados obtenidos durante todo el trabajo, y que convergen en la afirmación de la hipótesis de sentido.

Capítulo 1: entre la teoría de la forma y del contenido

1.1 Una consideración histórica del fragmento: desde el romanticismo alemán del siglo XVIII

Las investigaciones respecto a la fragmentariedad como concepto teórico han surgido desde diferentes corrientes, disciplinas y teóricos. Una de estas es expuesta por Carlo Ginzburg (1999) a partir de la *Teoría morelliana*, como un ‘modelo epistemológico’. Introducido por Giovanni Morelli en el siglo XVIII, la teoría mencionada se refiere a un método de crítica artística —centrado esencialmente en la pintura— que se origina en la fijación y observación de detalles “insignificantes” dentro de las pinturas, como lo serían las uñas, las formas de las orejas, las grietas en una columna, etc., y cuya indagación no entraba en los objetivos de análisis de los críticos de arte de su tiempo. Por medio de su método, Morelli logró atribuir obras hasta entonces anónimas a artistas o escuelas, diferenciar copias de originales, etc., y todo según los rasgos pequeños que, según él, se escapan del inconsciente del artista (Ginzburg, 1999). Aun así, su propuesta no fue muy bien recibida por sus contemporáneos críticos del arte. Citando a Wind, Ginzburg (1999) describe el paralelismo entre este método morelliano, Sherlock Holmes y el pensamiento de Sigmund Freud. Una comparación a primera vista atravesada pero que cobra sentido cuando se tiene en cuenta el común denominador de la triada: la medicina. Morelli tenía un diplomado en medicina y tanto Freud como Doyle, creador de Holmes, eran médicos. Es así como el autor logra hilar el cómo estos métodos de análisis de pistas o indicios de detalles surgen gracias a la influencia del “modelo de la sintomatología, o semiótica de la medicina” (Ginzburg, 1999, p. 143). Así, a partir de síntomas (paradigma indicial), se logra llegar a enfermedades más profundas (realidad inconsciente) del paciente (la obra).

Pero el pensamiento de Sigmund Freud no solo se enlaza por una analogía externa, sino que él mismo hace uso de esta forma de análisis estético, aunque sin nombrarlo precisamente como la *teoría morelliana*. Un ejemplo diciente resulta ser su interpretación de la obra *El hombre de Arena* de E. T. A. Hoffman, donde concluye que la novela realiza una metaforización del acto violento de perder los ojos con la angustia masculina de la castración. Idea, por supuesto, desarrollada más extensamente por el mismo Freud (1975), pero que se logra concluir a partir de la minuciosa observación de los detalles de la obra, como la pérdida del padre, la aparición del hombre de arena exclusivamente cuando Nathaniel, el protagonista, siente un interés romántico-amoroso, etc. Todo

esto lo llama él *efecto ominoso*. Este ejemplo no es exclusivo y de hecho Freud escribe críticas de arte de este tipo en reiteradas ocasiones, como lo son los ensayos sobre *Moisés* de Miguel Ángel analizando sutilmente detalles como la posición de los dedos de la escultura o el paralelo que traza entre el inconsciente del autor y del personaje en la novela *Gradiva* de Wilhelm Jensen; incluso, infiere deseos reprimidos de Ibsen que, según Freud, se evidencian en *La casa de Rosmer* (Rancière, 2006), entre muchos otros trabajos.

Por su parte, Omar Calabrese (1987) también se adentra a la explicación del detalle en la obra artística, sin embargo, para él consiste en una característica que exige la presencia de un sujeto. El detalle es resultado de la observación activa de un ‘detallante’, por lo que logra constituirse en una segunda realidad de la obra, si bien más profunda y susceptible de ser vista. Se concluye que, al haber un lugar de enunciación desde donde se mira, la acción de *detallar* pone en funcionamiento al detalle (Calabrese, 1987). En este sentido, su labor es ‘reconstruir’ un *todo* más amplio que no es posible observar a primera vista; abre otra u otras posibilidades presentes, pero casi ocultas, en el *todo* (Calabrese, 1987). Aunado a lo anterior, el autor no se detiene únicamente en este concepto, sino que se inmiscuye en otro de igual importancia y que suele usarse erróneamente como sinónimo: el fragmento.

El fragmento no se manifiesta como consecuencia de una acción, sino que está presente incluso sin la necesidad de un sujeto que lo enuncia (Calabrese, 1987). Se diferencia del *detalle* porque su existencia no se limita a ser encontrado, sino que ya se aparece dispuesto por una ‘ruptura’ del todo, incluso puede ser de manera física: “[...] el fragmento es explicado. Al contrario del detalle que, en cambio, aun supuesto del mismo modo, explica de manera nueva el sistema mismo” (Calabrese, 1987, p. 89). Pero el fragmento no solo es una característica física y externa, sino que puede tomar un papel activo pues “también para el fragmento existe una forma de exceso que cambia su naturaleza. El fragmento se transforma él mismo en sistema cuando se renuncia a la suposición de su pertenencia a un sistema” (Calabrese, 1987, p. 90); es decir, no solo una fracción de algo, sino que puede constituir un todo.

En ese sentido, el fragmento como totalidad es una noción que también comparte David Torrella (2016) cuando analiza la construcción seriada de cuadros que dedica Pablo Picasso a *Las Meninas* de Velásquez; una sucesión que aparentemente constituyen un todo, pero con la que deviene la perspectiva de fragmentariedad que el espectador tiene debido a que conoce de antemano la intención del pintor de hacer de los cuadros un hilo, o por la disposición del espacio físico del

museo. Aun así, los cuadros unitarios hablan por su cuenta incluso fuera de la linealidad del todo, por lo que “si el retrato de Jacqueline o los cuadros de los pichones se nos hubiesen presentado separados del resto, nunca hubiésemos tenido la sensación de parcialidad que sobreviene cuando uno a uno vas viendo los cuadros” (Torrella, 2016, párr. 8). No obstante, para este autor es innegable el carácter no individual de los cuadros, al menos desde la intención del pintor, y que deviene la experiencia completa del espectador, pues pensar en el fragmento es indiscutiblemente pensar primero en algo más grande. Ya lo decía Schlegel, la existencia de una parte requiere el devenir de una totalidad y, sin embargo, la parte no debe perder su perfección individual (Torrella, 2016). Un pensamiento que Torrella encuentra muy común en los románticos, pues “la obra fragmentaria no es ni directa ni absolutamente la Obra. Y, sin embargo, es en su relación con la obra donde hay que captar su individualidad propia” (Lacoue-Labarthe y Nancy, p. 88) (Torrella, 2016, párr. 23).

Es por ello que desde los románticos alemanes del siglo XIX se esbozaba la premisa de considerar la fragmentación como unidades completas. Para ello, resulta de gran importancia los planteamientos de Friedrich Schlegel (2009) en cuanto al ideal de que un proyecto de producción poética que sea fragmentario puede caracterizarse como un ente individual e independiente ante una totalidad que le deviene pero que, al fin y al cabo, nunca le alcanza. La proyección poética romántica es perfecta porque nunca llega a acabarse y aun así es un *todo*.

Es así como el Círculo de Jena dedica parte de su actividad a la consideración de esa doble identidad del fragmento: una construida por indicios de una totalidad y otra, a su vez, como un total aislado. Por consiguiente, la obra compuesta por fragmentos contiene fracciones llenas de individualidad pero que al mismo tiempo encuentran su sentido en ser parte de la obra, y esa es la experiencia estética que le caracteriza (Torrella, 2016).

Concretamente en la literatura, Rancière (2009) profundiza la percepción de los románticos alemanes y encuentra cómo para ellos se configuró una forma nueva de poesía en contraposición con cómo se había entendido hasta ese entonces. Schiller, quien había distinguido la poesía ingenua de la sentimental, quería una forma de unificarlas y lo hizo a partir de la teoría objetivista de Kant, donde ‘un mundo en sí mismo poético’ es la base del ideal de una poesía generalizada. Esta no sería un producto aislado, sino que se une a la vida misma: lo finito e infinito, la vida como poesía. El fragmento deja de percibirse como sinónimo de lo inacabado para ser, por el contrario, nueva expresión esencial: la forma del arte y la forma de vida (Rancière, 2009):

El fragmento es la unidad expresiva, la unidad metamórfica cualquiera —sueño, guijarro o palabra acertada, cita o programa— donde el pasado y el porvenir, lo ideal y lo real, lo subjetivo y lo objetivo, lo consciente y lo inconsciente intercambian su poder. Es el pasado hecho presente y el presente lanzado hacia el futuro. Es lo invisible que se ha vuelto sensible y lo sensible espiritualizado (Rancière, 2009, p. 80)

Es por esto por lo que la teoría del fragmento se convierte en la materialización de los imaginarios románticos sobre la poesía; una nueva totalidad y subjetividad del mundo que comprende tanto la presencia del sujeto-artista; su individualidad como obra de arte que anula esa figura empírica y, al tiempo, el reflejo del mundo del cual ha surgido. Es, sin más, el cohabitar de los contrarios (Rancière, 2009).

Hasta este momento se ha sintetizado la revisión de antecedentes necesaria para este trabajo, con especial énfasis en las concepciones históricas del concepto de ‘fragmento’ en el arte. A continuación, se hará la exposición del marco teórico de la investigación y, de manera progresiva, se desarrollará en función de dos pilares conceptuales fundamentales. Primero se partirá de la premisa de *fragmento*, para posteriormente, ahondar en el entendimiento del *inconsciente estético*. Cada uno de estos dos grandes núcleos se ramifican en subniveles que, de forma paulatina, irán convergiendo hacia un todo explicativo, de modo que se podrá dilucidar la importancia de todos ellos para la sustentación del análisis.

Por consiguiente, esta discusión no se reduce a la enumeración de declaraciones individuales y estáticas, sino que más bien se trata de un entramado no lineal en donde cada concepto cobra sentido solo en su interacción con los demás, de forma que el propósito es esclarecer la intersección existente entre la teoría y la creación; el fragmento y el todo; la insignificancia y la revelación, y el devenir del sentido y el sinsentido; para concluir con cómo todo ello es necesario para llegar a comprender la obra objeto de estudio.

1.2 La estética del fragmento

Como se aludió previamente, uno de los dos grandes ejes teóricos en torno al cual se articulan los demás es la noción del *fragmento*, siendo fundamental la teorización que de ello hace Kazimierz Bartoszynski (1998). Así, guiados por la hipótesis de sentido, se intentará sustentar que la forma fragmentaria de *Vida de un idiota* estructura y otorga significado a la paulatina manifestación del ‘sinsentido de la existencia’; y, a medida que el protagonista se sumerge en un viaje introspectivo no lineal y heterogéneo, toma consciencia de ello gracias a las revelaciones

epifánicas motivadas por la observación de la inanidad del mundo que lo rodea. Por ello, para comprender a cabalidad la teoría del fragmento que propone este crítico, es necesario primero entender su concepción de *texto*.

El autor polaco Kazimierz Bartoszynski en su obra *Teoría del fragmento* (1998) parte de la noción de un texto concebido como una entidad completa. Sin embargo, es crucial señalar que esta afirmación no se adhiere estrictamente a la definición lingüística que se compone en términos de una construcción de sentido semántico-pragmático. Más bien, refiere a la idea de un *todo* como ‘una expresión de lenguaje’ o de “una serie verbal que se basa en determinada lengua y que está limitada, es decir, que posee principio y fin” (Bartoszynski, 1998, p. 3). Así, el fragmento es un ‘no-todo’ y, por tanto, el texto es un *todo*.

Sin embargo, resulta más complejo hablar del texto como *todo*, pues se parte desde diferentes vías. La primera y la más generalizada es entender que las obras literarias son textos como un *todo*, es decir, que se puede identificar su independencia de otros textos. Una obra es un *todo* que no debe confundirse con otros porque es una unidad. Sin embargo, presenta el autor que esta idea no es tan universal como podría pensarse, pues primero se debe pensar en la forma de delimitación, sea esta regular o irregular. *El criterio débil* de la forma regular es el que “rompe los todos morfológicos o las formaciones racionales” (1998, p. 4), y el *criterio fuerte* es el que plantea “el no comienzo y la no terminación del texto con ayuda de oraciones ‘gramaticalmente incompletas’ [...] que preceden el texto o que lo siguen” (p. 5)³.

También, *los textos como todos estructurales* se refieren a las formas de estructuras que sostienen la integridad y coherencia textual, que de por sí ya son variantes ante los cambios genéricos; por ejemplo, la estructura de una narrativa se basa en la coherencia y continuidad de los hechos, pero en una obra poética se puede llegar a encontrar, no con una linealidad sintáctica, sino en manifestaciones internas como lo serían las figuras semánticas (Bartoszynski, 1998). El *texto como un todo semántico*, por otro lado, hace referencia a la ‘integridad semántica’ textual, el conjunto referencial del significado. Este es independiente pero no absoluto, ya que depende del código de recepción del interpretante (Bartoszynski, 1998).

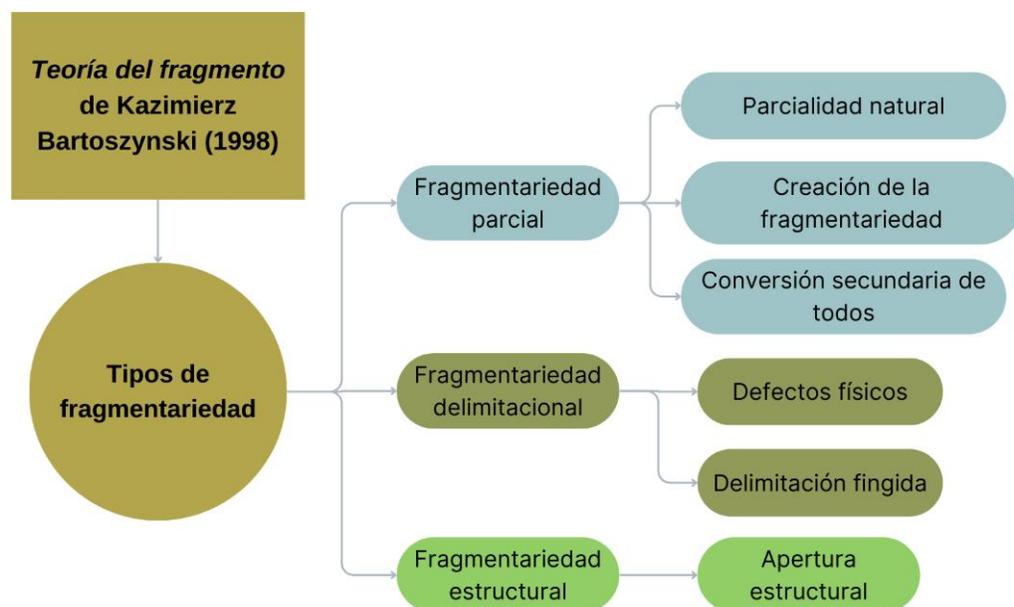
Así, se puede decir que para Bartoszynski la identidad del texto puede oscilar entre el todo y el no-todo, por lo que con esta breve conclusión resultará más sencillo abordar las

³ Por otra parte, una forma de delimitación irregular de un texto supone una inherente fragmentariedad delimitacional que se explica más adelante.

consideraciones sobre el fragmento. Las implicaciones que tiene la premisa de que una obra es de naturaleza fragmentaria son las inherentes multisignificaciones de este concepto. Esto mismo es lo que sostiene Bartoszynski (1998) al describir diferentes significados de fragmentos, los cuales varían dependiendo de la condición tanto física como estética de la obra. Se refiere en este punto a la fragmentariedad parcial, delimitacional y estructural como se ve en la figura a continuación.

Figura 1

Tipos de fragmentariedad



1.1.1. Fragmentariedad parcial

Desde su solo nombre, la *fragmentariedad parcial* alude a una relación de dependencia de una parte con su conjunto, situándose en el espectro de lo inacabado. Se trata de la acepción más extendida y en la que, erróneamente, se suele compactar todo lo que se entiende por fragmento (Bartoszynski, 1998). Este fenómeno de parcialidad de un texto se puede dar de tres formas: primero, por la *parcialidad natural*, la cual denota que la obra objeto es el único vestigio de un todo; es un síntoma o huella de un original destruido, extraviado o inconcluso, etc. (Bartoszynski, 1998). Un ejemplo de esta forma de fragmento es el *Auto de los Reyes Magos*⁴, obra dramática

⁴ Los ejemplos que se van a presentar a lo largo del apartado son propios, a menos que se especifique lo contrario, pero adaptados según las pautas de los ejemplos de Bartoszynski.

anónima del siglo XII de la cual solo se conservan 147 versos repartidos en cinco escenas. El resto de la pieza se ha perdido debido a las condiciones del código.

La segunda forma, la *creación de la fragmentariedad*, se da como resultado de una voluntad estética. Este estado fragmentado en el que se dice que el texto hace parte de una totalidad inaccesible es en realidad un método que pretende contribuir a la construcción artística de la obra apelando a un todo inexistente.

Porque la inaccesibilidad o el carácter inconcluso de la obra como un todo, y la presencia exclusiva de un fragmento suyo, puede ser señalada con el encabezamiento “fragmento” o “fragmento de un manuscrito perdido” en vez de un verdadero título también cuando la obra como un todo no existe o ni siquiera se tiene la intención de hacerla. (Bartoszynski, 1998, p. 8)

Un ejemplo concreto de ello se da en la novela *El nombre de la rosa* de Umberto Eco. Allí, un transcriptor desconocido confiesa que la obra que leerá el receptor se trata de una copia de un manuscrito medieval del cual no hay evidencia de su veracidad pero que fue rescatado por un copista; posteriormente, esta edición llega a manos de un erudito del siglo XVIII que se toma la tarea de traducirla del latín al francés, cuestión que permite que el texto llegue al transcriptor del inicio. En general, esta situación de incertidumbre alrededor de un manuscrito inexistente crea una serie de fragmentariedades con el objetivo de contribuir a la construcción estética literaria de la novela y, por lo tanto, se trata de una fragmentariedad creada.

Un último subnivel de esta fragmentariedad es la *conversión secundaria de todos* o las fracciones de una completud que son extraídas para hacer parte de una totalidad ajena: “Esto es evidente cuando la totalidad del texto se compone de elementos de claro carácter autónomo” (Bartoszynski, 1998, p. 8). También cabe dentro de esta posibilidad que se presente la creación abrupta de un todo a partir de un elemento que originalmente no lo es:

Aquí el hacer un todo de lo que es un no-todo, es decir, un fragmento, consiste ante todo en la operación misma de recortar, que toma en cuenta en general consideraciones estructurales y semánticas. Aquí, sin embargo, desempeña un papel esencial la atribución, ligada a esta operación, del texto desprendido a convenciones literarias distintas de las originarias, el hacer de él, pues, una nueva estructura y el dotarlo de un sentido algo distinto. (Bartoszynski, 1998, p. 9)

Es decir, es el proceso de tomar un rasgo específico de una totalidad para reconvertirlo en un todo, lo que hace que, naturalmente, cambie su sentido original. En conclusión, se incluyen aquí los diferentes casos de creaciones resultantes de decisiones editoriales externas al artista, como la inclusión de poemas originalmente individuales en un tomo, una cita introducida en otro texto como epígrafe, entre otros casos. Un ejemplo material de este subtipo es la novela *Mo Dao Zu Shi* escrita por la autora china Mo Xiang Tong Xiu, la cual fue originalmente publicada en formato electrónico en el sitio web Jinjiang Wenxue Cheng. No obstante, cuando se dio la posibilidad de publicar la obra en físico, las editoriales se vieron en la necesidad de dividirla en varios libros dada su extensión, creando una obra fragmentada forzosamente. Así, mientras en el formato original web se podía leer completa de corrido, en el libro físico —tanto en chino como en los otros idiomas a los que fue traducida— se convirtió en la serialización de varios tomos.

1.1.2. Fragmentariedad delimitacional

De forma similar a la anterior trabaja la fragmentación delimitacional. Esta indica una restricción o delimitación de un texto, pero su diferencia sustancial con la parcialidad es en el carácter irregular de su estructura que lo caracteriza respecto a la norma convencional de delimitación. En otras palabras, podemos hablar de que cada texto —según el género, la época, región, etc., en la que se ubica— está incluido en una serie de conjuntos que lo normatizan. No obstante, cuando un texto se sale de esta norma puede hablarse de que se trata de un fragmento. Esto puede darse tanto en sentido de defecto como serían los errores de impresión, traducción, elusión por parte del autor, etc., o puede deberse a una *delimitación fingida*, la cual se vale de herramientas lingüísticas, literarias o de impresión para aportar de forma deliberada a la construcción artística. En este caso se puede hablar de *incipit*, comienzos *in media res*, alteraciones morfosintácticas, etc. (Bartoszynski, 1998). Si bien estos ejemplos los expone el mismo Bartoszynski, también especifica que la clasificación suele depender del contexto literario de la obra. Por ejemplo, en el siglo XVII no era común o natural que una novela comenzara en medio de un diálogo, por lo que una construcción así en dicha época indudablemente constituiría una fragmentación. No obstante, en nuestra contemporaneidad estas innovaciones estructurales son más frecuentes y, por tanto, no indicaría una forma de parcialidad. La clave para identificar este fragmento es que es posible descartar que dicha obra sea un residuo de algo más: “es evidente que, en todas partes, en este caso, estamos en una esfera de acciones sígnicas de creación, y no en una

esfera de huella o síntomas de ciertos acontecimientos reales que el texto sufrió” (Bartoszynski, 1998, p. 10).

Como caso concreto, la obra *A la sombra de un naranjo* (2020), cuento infantil escrito por Juliana Muñoz Toro e ilustrado por Mohammad Barrangi que fue publicado por la editorial Tragaluz. Esta obra causa un especial interés porque está encuadrada en un rollo de 5,90 m y no en un libro convencional, quebrantando así la norma generalizada de publicación en nuestros días; todo ello como una manera intencionada que busca aportar a la construcción estética en todos sus sentidos y, por tanto, es posible entender como una fragmentación delimitacional.

1.1.3. Fragmentación estructural

Llegados a este punto la exégesis se adentra en una dimensión distinta del entendimiento de un texto catalogado como fragmento pues, a diferencia de los anteriores, el estructural no designa cualidades de dependencia respecto a otros, sino que refiere a una constitución interna; a sí mismo. En pocas palabras, la fragmentariedad estructural se da cuando una obra que, sin dejar de ser un *todo*, transgrede las ‘condiciones de integridad’ de una tradición literaria (Bartoszynski, 1998). Dicho de otro modo, cuando un texto rompe las reglas de una tradición literaria establecida puede convertirse en un fragmento. Pero para ello hay que entender que las condiciones de integridad se refieren a todos aquellos elementos que convencionalmente se categorizan como parte de un género, tradición, corriente literaria, etc. (Bartoszynski, 1998). No obstante, para que esto sea posible, es necesario que la obra sufra un proceso específico en el que toda su composición se desentrame completamente, y para el cual el autor llama la *apertura estructural*.

1.1.3.1. Apertura estructural

Es el medio por el cual es posible que una obra pueda catalogarse como *fragmento estructural*, pues supone la irrupción de las concepciones predeterminadas de la literatura — género, corriente, etc.— de la que hace parte. Es decir, se da cuando una obra completa y terminada se enmarca en una tradición literaria, pero al mismo tiempo transgrede su pertenencia a ella; deconstruye la norma que parece regirla. Pero para saber que una obra infringe un género primero hay que caracterizarlo dentro de uno. En otras palabras, esa obra debe compartir más de un rasgo con otros de su especie para, posteriormente, contravenir alguna de esas características, de modo que se entienda su transgresión intencional (Bartoszynski, 1998).

Según el ejemplo que el propio Bartoszynski expone, un poema que se inscribe en la norma del soneto⁵ lo estará transgrediendo si se conforma por un cuarteto y tres tercetos, quebrantando la concepción clásica del soneto de dos cuartetos y dos tercetos. De esta forma, la intención de desarraigo estructural de la normativa ha deslizado a este poema del subgénero lírico del soneto, de una forma que contrapone todo ideal de género; se ha rebelado ante la identidad y estructura homogénea de una tradición para desplazarse hacia una zona incierta.

Ahora bien, esto lleva a la problemática del no-género. Si bien se explicaba que el fragmento estructural se caracteriza por infringir las reglas clásicas de la tradición literaria que la sustenta, y que por lo tanto se transforma en una especie de vacío de género, su propia constitución como fragmento estructural se convierte en un género agenérico (Bartoszynski, 1998).

Es de este modo que podemos visualizar a *Vida de un idiota* (Akutagawa, 2021b) como obra fragmentaria estructural cuya composición de ‘capítulos-fragmentos’, tanto por su extensión física como por el contenido simbólico y retórico, aunado a un estilo de prosa determinado, quebranta la idea tradicional de novela. Esto se da mediante la imposibilidad de identificar temas o sucesos concisos que trascurren en cada capítulo y que sigan una cronología específica, si bien no necesariamente lineal, al menos con una cohesión temporal entre uno y otro; de este modo, estas rupturas de la tradicionalidad pone en cuestionamiento cómo situar genéricamente la obra, ya que se tiene una serie de 51 apartados sin aparente relación de sucesos, y cuya organización parece responder a una ideología implícita dirigida a una macroestructura simbólica que involucra tanto a la forma como al contenido. Es decir, esta aparente desorganización responde a las necesidades estéticas —no fortuitas— de las cuales depende el entendimiento completo de la obra, por lo que la apertura de este texto consistiría en lograr averiguar la axiología que está detrás de cada detalle de organización: aquí hablamos de su forma arquitectónica (Bajtín, 1989).

En definitiva, llamar a la obra como fragmento estructural no solo responde a la necesidad de explicar su forma arquitectónica, sino que da pie a entender por qué la situación ambivalente del género es intencional y que, por ello, no es adecuado llamarlo un *cabo suelto* o una aleatoriedad. Más bien, este conflicto de la clasificación genérica de la obra que ha existido desde su publicación hasta hoy es un efecto esperado y creado intencionalmente en pro de su construcción estética.

⁵ Este ejemplo se construye con base en el soneto español.

En la paráfrasis anterior vemos como Bartoszyński (1998) propone la multiconceptualidad del fragmento, donde no solo pueden ser tomados desde diferentes concepciones, sino que en la misma obra pueden coexistir varias de estas. Esto conlleva a entender que la forma no es simplemente una organización del material (compositiva) sino que se trata de una estructura autosuficiente y simbólica (arquitectónica) (Bajtín, 1989) que delimita, permite y expresa las verdades sustanciales de la obra; de modo que toda interpretación de esta debe tomarse desde las limitaciones y expresiones de la forma, o sea, de la estética del fragmento y todas sus modalidades.

En este sentido, interesa establecer los medios a partir de los cuales es posible abordar la apertura estructural de la obra. No queda de más repetir que *Vida de un idiota* se conforma no solo de fragmentos físicos, sino de construcciones idiomáticas y semánticas que dan cuenta también de una realidad profunda, cuyo desenlace es la inevitable revelación del ‘despropósito de vivir’, referencia directa a la concepción de *inconsciente estético*.

1.3 La estética del sinsentido: el inconsciente estético

El estudio del arte dramático en Occidente, dice Jacques Rancière (2006), se puede ilustrar con el referente dramático por excelencia: el poeta griego Sófocles, más específicamente con su obra representante de la ineludabilidad del destino, *Edipo rey*. Esta pieza dramática se ha adoptado como referente no solo para caracterizar al héroe trágico por excelencia, sino también para construir un modelo de trama literaria.

Esta trama edípica consiste en la explicación de la totalidad de intrigas que pueden existir en la historia: desde el conflicto del incesto de Edipo, la agitación interna del personaje hasta la carga de culpabilidad que culmina en el eminente final trágico; todo se presenta al espectador de manera explícita a través de las voces de los personajes, el oráculo o el coro. Todo ello incluso antes de tiempo, por lo que el momento de la revelación es en realidad la representación de un diálogo previo. En palabras de Rancière (2006) “el esquema sofocleano de la revelación peca al mostrar demasiado lo que solo debería ser dicho y al hacer saber demasiado pronto lo que debería permanecer ignorado” (p. 29). Esta relación inseparable de lo decible y lo invisible en Edipo pone en relieve la existencia de dos identidades que se encuentran en una obra: por un lado, el *logos* o el pensamiento consciente; y el *pathos* o el no-pensamiento; la presencia de un acto inconsciente y un proceso involuntario.

1.3.1 El problema

El problema inherente al arquetipo sofocleano, o sea, a ese “[...] escenario que muestra demasiado al espectador” (Rancière, 2006, p. 32), es que no se limita a la obra de *Edipo rey*. Más bien, como fundamento del prototipo de trama dramática, trasciende a todo el canon que se erige sobre él. Esta influencia ocasiona que la creación artística posterior a Sófocles se vea atrapada en el mismo sistema representativo clásico, dinámica que ha persistido incluso hasta nuestro siglo.

Ya otros autores habían identificado estos denominados ‘defectos’ que presentaba la trama edípica, y tanto Pierre Corneille como Voltaire habían intentado corregirlos en sus adaptaciones individuales del Edipo. No obstante, no es hasta que surge un vuelco sobre el entendimiento de la estética del arte que se puede hablar de una revolución al régimen representativo que imperaba; un régimen basado en la percepción sensible del arte a través de formas implícitas de la palabra.

1.3.2 Revolución estética

Antes de entender la importancia de un fenómeno como lo es la revolución estética, es preciso anticiparse a lo que Rancière entiende por *estética*. El término surge no como un sinónimo de arte, sino como un campo especializado de este:

Designa un modo de pensamiento que se despliega a propósito de las cosas del arte y al que le incumbe decir en qué sentido estas son objetos de pensamiento. De modo más fundamental, es un régimen histórico específico de pensamiento del arte, una idea del pensamiento según la cual las cosas del arte son cosas del pensamiento. (Rancière, 2006, p. 22)

Es, en otras palabras, el estudio profundo de las significaciones del arte, siendo este a su vez resultado de una intención; de un proceso mental específico y consciente; de un pensamiento. Aun así, esta definición de *estética* podría decirse que es reciente. Históricamente se adjudica a Baumgarten y a Kant como los primeros en presentar esta concepción de estética, cosa que refuta Rancière dado que, en primer lugar, Baumgarten no refiere a la teoría del arte, mientras que Kant en la *Crítica del juicio* ni siquiera “[...] reconoce a la estética como teoría. Reconoce solamente el adjetivo ‘estético’ para designar un tipo de juicio y no una categoría de objetos” (Rancière, 2006, p. 23). No es hasta la llegada del Romanticismo alemán con Schelling, los hermanos Schlegel y Hegel que se comienza a caracterizar la palabra *estética* como pensamiento del arte, pero que paradójicamente sigue abarcando las ideas tanto de Baumgarten con “lo sensible como idea confusa y lo sensible heterogéneo en la idea de Kant” (Rancière, 2006, p. 24). Es decir, *estética* no

representa simplemente una denominación alternativa para el *arte*, sino que se trata de una configuración particular de ese ámbito.

Ahora, es preciso volver a los sistemas representativos del arte. Se habló del orden de representación clásica, el cual se compone de, primero, la relación entre lo decible y lo visible. La palabra hace ver, se comporta como relatora de aquello que no es posible observar con la vista: emociones, sentimientos, etc. En segundo lugar, este orden conlleva una relación entre el saber y la acción; es decir, la obligada necesidad de que los actores conozcan aquello que no debería decirse, lo inconsciente; el *pathos* del saber. Es este sistema el que encarna el modelo edípico.

Los defectos entonces, como lo nombra Rancière, que aparecen en este régimen son la dominancia de la escena representativa con la excesiva explicación de sí misma, la idea de que el pensamiento debe estar ligado a la acción, inhibiendo así el espacio para lo ambiguo y la duda y, por consiguiente, para la libertad interpretativa del espectador, limitando su experiencia sensible.

Ahora bien, por revolución estética se entiende el momento crucial en el estudio del arte donde la concepción preestablecida del régimen clásico entra en crisis, puesto que se evidencia su obsolescencia ante la necesidad de emancipar el pensamiento de la acción visible. En otras palabras, la revolución estética hace surgir un nuevo régimen que abroga la estrecha relación que siempre hubo entre la palabra y el pensamiento en el régimen representativo; que logre la separación de la concebida idea de que todo debe ser decible y visible en escena. Este nuevo régimen postula la existencia de una palabra que no habla y que no explica: es el surgimiento de un *régimen estético*.

1.3.3 La palabra muda

La identidad del régimen estético del arte está compuesta de contrarios, de las dicotomías del saber y no saber, del pensamiento y el no-pensamiento; de la palabra muda y la palabra en acto: “hay pensamiento que no piensa, hay pensamiento que obra no solo en el elemento extranjero del no-pensamiento, sino en la forma misma del no-pensamiento” (Rancière, 2006, p. 46). Es decir, se conforma de la idea fundamental de que el lenguaje cifrado puede convergir con el lenguaje poético a través de la distancia entre la palabra y su significado (Rancière, 2006).

A esto se le suma la idea de la escritura, ya no únicamente como una representación gráfica de la palabra, sino como una idea de la fuerza de la palabra y que, en ese sentido, tiene la capacidad de callar. Es la manifestación de un lenguaje no verbal que comunica y se contrapone a aquella palabra en acto del orden representativo clásico, que expresa de boca de un héroe o de un narrador

extensos monólogos y soliloquios que revelan su sentir más profundo; la palabra que trae consigo la revolución estética ya no es “la palabra viviente del orador que conmueve y persuade, que edifica y anima a las almas o a los cuerpos” (Rancière, 2006, p. 47). En el sentido de Rancière, la palabra muda refiere a aquellas cosas que a lo largo de la historia de la literatura no han sido dignas de ser contadas. Se contraponen a las hazañas, las grandes narraciones, epopeyas y épicas caballerescas, pues apunta a la narración de lo impío del mundo y el cómo esto también es posible que se configure como arte: no como una característica más de la obra, sino que se convierten en la razón fundamental e irrefutable de su verdad; de su estética (Rancière, 2006).

Así, la escritura de esta palabra muda se puede hacer presente de dos formas: sea inscrita en las cosas mudas en sí mismas, cosas indignas de ser contadas que han podido salir a la luz gracias a la abolición de jerarquías de importancia:

No hay temas nobles y temas vulgares, como tampoco episodios narrativos importantes y episodios descriptivos accesorios. No hay episodio, descripción o frase que no lleve en sí la fuerza de la obra. Porque no hay cosa que no porte el poder del lenguaje. Todo está en pie de igualdad, todo es igualmente importante, igualmente significativo”. (Rancière, 2006, p. 49)

Por ello, es deber del hermeneuta entonces descifrar los jeroglíficos, los rastros de una sociedad prosaica y una verdad que subyace en ella.

La segunda forma en la que se manifiesta la palabra muda es la personificación de una voz que no dice nada y una palabra que no se dirige a nadie; la exclamación anónima que percute la escena de manera invisible sin materializarse en un actor; es la palabra sorda que no dice, es el discurso inconsciente que ya no refiere a los sentimientos o emociones de los personajes, sino que expresa la pulsión del sinsentido y el no querer-vivir. El renunciamiento de la *voluntad*.

1.3.4 El detalle como manifestación del inconsciente estético

La noción de que ‘todo habla’ sugiere que cada aspecto de una obra, independientemente de su insignificancia, resulta relevante y es deber del intérprete tomar en cuenta los elementos que componen esa etiqueta de ‘cosas viles’; o sea, todo aquello indigno de ser estudiado, de ser representado; la cotidianidad que se contraponen a la gran epopeya y a la gesta, pues en ella se manifiesta el *inconsciente estético*.

En contraste con la propuesta del historiador Carlo Ginzburg (1999) de analizar la obra artística a partir de los rastros o indicios dejados por los detalles, Rancière (2006) toma al detalle no como una huella de algo, sino como la prueba irrefutable de la verdad de la obra, es “el impacto directo de una verdad inarticulable que se imprime en la superficie de la obra desbaratando toda lógica de historia bien organizada” (p. 77). En consecuencia, el detalle pasa a ser la parte fundamental en la que se inscribe el sentido de la obra; el carácter de lo implícito, escondido bajo una presunta insignificancia es donde se encuentra la ‘verdad inconsciente’.

El *inconsciente estético* es, sin más, la aproximación más cercana y correcta a la realidad de la obra; la manifestación a partir de las *cosas mudas*, la revelación de lo banal y vil del universo dispuestas ahora en igualdad de condiciones. Así las cosas, desaparece la concepción de lo digno e indigno de ser contado ya que no hay un objeto central y un trivial paisaje de fondo. Este inconsciente requiere enfocarse única y exclusivamente en el análisis de la obra sin intervención de elementos externos como el autor o el contexto. Llegar al *inconsciente estético* de una obra es lograr desentrañar las realidades más ocultas que en esta se inscriben y la forma de ver completamente la conclusión de la vida, ir “de lo claro a lo oscuro y del *logos* al *pathos*, al puro dolor de existir y a la pura reproducción del sinsentido de la vida” (Rancière, 2006, p. 52). Por ello la revelación inscrita en ese inconsciente será siempre la conclusión del absurdo de vivir.

El inconsciente estético, puede decirse, llega a sublevar la historia de la literatura universal, pues su condición de rebeldía ante el arte de lo que nunca fue: todo aquello que a lo largo de la historia del arte no tuvo lugar ni espacio para ser contado ocupa su lugar. Nos referimos aquí de la futilidad de la cotidianidad o la improductividad de la observación; todo lo que en el día a día está presente pero que pasa inadvertido por su inquebrantable quietud al no generar ninguna sorpresa. Aquí, por el contrario, es ese mismo detalle el que da cuenta del inconsciente de esa obra y, por ende, de su verdad absoluta.

Es por ello por lo que hablar del detalle en *Vida de un idiota* no es simplemente mencionar unos rasgos mínimos, sino que estos se tornan en un nombre propio: el detalle denota ser una prueba irrefutable del inconsciente estético (Rancière, 2006); es el signo inefable e ineludible que indica la presencia del sinsentido de la existencia. El mismo Rancière (2005) anteriormente había planteado un término que designa a la posibilidad de hacer arte con cosas ínfimas y que llama el *Arte de la Edad Estética*.

1.4 Arte de la Edad Estética

Desde una reflexión pensada para el arte cinematográfico surge lo que Rancière (2005) llama el *Arte de la Edad Estética*: la reinterpretación del mundo a partir de lo banal y aparentemente insignificante. La teoría emerge a partir de dos planteamientos; primero, desde las premisas previas del teórico y director de cine francés Jean Epstein en referencia a la reinterpretación de las dramaturgias, y la cual nombra la ‘tragedia en suspenso’. Segundo, Rancière también se nutre de la ‘tragedia inmóvil’ del dramaturgo y ensayista belga Maurice Maeterlinck. Ambos conceptos, similares, se contraponen a la ‘acción dramática’, pues las fábulas cotidianas, ‘inmóviles’, se convierten en material de identificación humana mucho más reales que las grandes tramas dramáticas. Esta tragedia, concebida como ‘en suspenso’ e ‘inmóvil’, requiere de un intérprete que logre observar la sensibilidad oculta en la fábula., es allí donde se comienza a desarrollar el *Arte de la Edad Estética* (Rancière, 2005). Se trata de un nuevo entendimiento de las artes, donde el foco estético se haya en cualquier elemento cotidiano, “el ser sin razón” (p. 11), la desconfiguración de las formas tradicionales de contar, con historias sin fines determinado, conflictos contradictorios y con hombres y mujeres tan comunes como se pueden encontrar en una multitud; una materia que se sostenga por el estilo de contar, no los hechos. Tal cosa solo es posible cuando se logra determinar “la obra liberada de todo rastro de intervención del escritor, indiferente como las motas de polvo en su torbellino, pasiva como las cosas sin voluntad ni significación” (Rancière, 2005, p. 11). El *Arte de la edad estética* resulta una revolución al entendimiento y reinterpretación del arte, ya que “todo el arte del pasado está ahora disponible para su relectura, revisión, repintado o reescritura; pero también que cualquier cosa de este mundo —objeto banal, lepra de un muro, ilustración comercial u otros— está a disposición del arte en su doble potencial” (Rancière, 2005, p. 11).

Es decir, las obras antiguas se encuentran a disposición de reescrituras con renovadas posibilidades de interpretación, y las nuevas se presenta ante una gama de sensibilidades del mundo que defienden su existencia por sí mismas a partir de su estética; la estética de la insignificancia.

1.5 Asombro y epifanía

Otro aspecto que abordar que se evidencia en la observación del detalle es el tema de la revelación. Anteriormente, se afirmó que uno de los defectos del régimen representativo era la nula presencia de la sorpresa, pues lo que debería ser intriga es revelado mucho antes por las voces de la obra. Así, en el *régimen estético* este momento resurge con una fuerza distinta que da vuelta a

toda la trama. Es así como llegamos a la explicación de *Asombro* de Ernst Bloch (2005): este se asoma por la grieta de la inquietud que vive instintivamente en el ser humano y que azuza la necesidad de entender la vida; y, en consecuencia, se constituye en el asombro constante que se alimenta no necesariamente en las cosas o sucesos extraordinarios, sino de la misma existencia del universo; de la existencia del ser. Es en esa inminente infinitud en la que se revela el asombro como la manifestación de una revelación: la nada como respuesta a esa experiencia de dudar. Para este autor este concepto resulta casi un tratado en defensa del sentir filosófico, de la reflexión de la inanidad como causante de un momento de intuición sobre una verdad profunda que, sin embargo, desencadena la hesitación existencial.

Por otro lado, en la *epifanía*, según la lectura que hace Gilles Deleuze (2017) de la obra de James Joyce, acontece un fenómeno estético. Si bien está estrechamente relacionado con el proceso del *asombro*, la epifanía es un momento de revelación súbita en donde los personajes conciben reflexiones profundas de carácter ontológico respecto al mundo y a sí mismos, todo despertado por la observación del mundo banal e inane. Es importante resaltar que si bien Joyce no define explícitamente cómo concibe en su propia obra el término, para Deleuze este suceso corresponde a un momento de belleza, de valor artístico, que emerge en la literatura. En ese sentido, como lo explica Pachilla (2013), no hay mucha semejanza entre la acepción de Deleuze y la del propio Joyce, pues este último si bien nunca define explícitamente la epifanía, en uno de sus relatos la menciona “como una revelación súbita de uno mismo dada por actos casuales”⁶ (2013, p. 5).

Así, podemos concluir que se trata de la aparición de reflexiones profundas en momentos de cotidianidad que llevan al sujeto a una repentina comprensión de la vida y acontece la presentación inmediata de la obra de arte frente a sí misma pero también frente al universo; esta se manifiesta en el mundo de una manera que no está mediada por la percepción humana o por la representación simbólica. En lugar de esto, la obra de arte se muestra como una señal repentina de algo que no estaba presente anteriormente (Pachilla, 2013).

Para concluir este capítulo podemos decir que la forma arquitectónica de la obra *Vida de un idiota* (Akutagawa, 2021b) se torna un ente artístico autónomo y pluscuamperfecto, cuyo contenido está moldeado, no solo físicamente por el fragmento, sino también a nivel estructural por una serie de manifestaciones axiológicas ocultas tras los vestigios de una aparente mundanidad;

⁶ Concepción que a su vez fue adoptada por Freud en sus primeros planteamientos del psicoanálisis (Pachilla, 2013).

todo como rastro ineludible verdad a la que el protagonista está destinado a saber: el inconsciente estético.

Capítulo 2: consideración de una metodología fenomenológico-hermenéutica

2.1 Un acontecimiento fenomenológico

El presente trabajo tiene un enfoque cualitativo y se justifica en el método teleológico —enmarcado a su vez en la filosofía fenomenológica— el cual, según lo propuesto por Mijail Bajtin (1989), es posible llevar a cabo según las fases descritas a continuación.

En un primer momento, se requiere la concretización del objeto intencional, lográndose esto a partir de un aislamiento del objeto (epojé). El primer acercamiento que un receptor tiene con la obra literaria, explica Bajtín (1989), se da en una etapa contemplativa donde se observa sin la necesidad de participar en ella —lectura pasiva en palabras de Roman Ingarden (2005)—; sin embargo, esta contemplación no es suficiente ante una intención analítica, por lo cual se transforma cuando el receptor no solo se limita a la apreciación artística, sino que de forma activa se convierte en “expresión valorativa, que penetra el contenido y lo transforma” (Bajtin, 1989, p. 62); es decir, se hace parte de la obra. De este modo, se llega a la necesidad de concretar el objeto estético o formular la hipótesis de sentido. Así, es posible alcanzar, al menos de forma parcial, la percepción de la naturaleza estética.

No obstante, este proceso sigue siendo insuficiente ya que el objetivo no es llegar a una aproximación puramente artística, sino a establecer la configuración axiológica donde se presentan las significaciones más profundas de la forma y su relación de tensión con el contenido; por tanto, esta segunda fase requiere un análisis lingüístico y narratológico que dé cuenta de las unidades de los elementos compositivos de la actividad verbal (Bajtin, 1989).

En esa dirección, la forma composicional se define como la “organización del material” (Bajtin, 1989, p. 61) y consta del conjunto de técnicas con las que el sujeto artista ha alcanzado una determinada disposición del material, por lo que es necesario describir todos aquellos elementos que den cuenta de este proceso. Por consiguiente, el análisis en este punto se valió de la identificación de diferentes recursos estilísticos y retóricos (narrador, focalización, figuras retóricas, etc.); así como de elementos de la fábula (cuadros actanciales, semióticos —ejes semánticos, producción de la significación—, entre otros). Dicho esto, es evidente que esta descripción debe ir en función de la hipótesis de sentido que es, como ya se ha mencionado, el objeto de estudio.

Con ese propósito, en la aplicación de esta fase metodológica se tomaron en cuenta los supuestos teóricos de Carlos Bousoño, quien con el objetivo de realizar un análisis riguroso de la poesía, en su obra *Teoría de la expresión poética* (1985) expone diferentes técnicas de expresión de sentido como son el desplazamiento calificativo o atributivo⁷, la técnica de engaño-desengaño⁸, el arte de la sugerencia⁹, entre otras, y cuya identificación provee una profunda exploración de los componentes internos del texto. De igual manera, acompaña a esta etapa del análisis la identificación de las figuras literarias tradicionales (metáfora, sinestesia, hipálage, etc.).

Ahora bien, es fundamental entender que estos elementos por sí solos no son el catalizador del contenido, ya que esto solo es posible a partir de la forma arquitectónica. Como ya se ha mencionado, Bajtin (1989) la define como la organización intencional donde confluyen dos ejes: el primero es el elemento ético-cognitivo o, en otras palabras, las axiologías de la cultura que impregnan la obra. El otro eje confiere a la manera en la que dichos principios sociales toman significación, en tanto la estética del fragmento genera la tensión con la que es posible percibir el sentido valorativo del material, lo que equivale a que el fragmento es el que evidencia la intencionalidad en la elección de recursos y la disposición de la obra en función de la hipótesis de sentido.

En palabras de Ingarden (2005) este momento del análisis consta de la percepción ya no solo sensorial, sino que de la aprehensión del cuerpo verbal como expresión emocional y, simultáneamente, como significación y sentido de las palabras. Pero para asegurar que se está entendiendo de forma correcta los significados del texto literario es fundamental “encontrar el sentido preciso intencionado en su lenguaje” (Ingarden, 2005, p. 50); para ello, es posible hallar dicho sentido en la palabra como unidad aislada o de forma conjunta en una unidad sintáctica donde se forma un contexto. De esta manera, la aprehensión de la obra pasa por una percepción del material hasta diluirse con la conciencia del contenido en tanto forma intencionalmente organizada (Ingarden, 2005). Es así como se busca establecer cómo a partir del objeto estético —la hipótesis

⁷ “consiste en el traslado verbal que, en un texto, experimenta cierta atribución o cualidad sensible, que pasa así desde su soporte natural a los alrededores físicos de éste, dándonos una impresión de sorpresa, a causa de la valiente irrealidad que entonces se ofrece a nuestra percepción” (Bousoño, 1985, pp. 141-142).

⁸ “se trata de esto: el poeta (o el autor cómico) nos lleva, como de la mano, a través de una representación que a propósito nos hace interpretar equivocadamente, gracias a una o varias expresiones francamente engañosas. Sumergidos ya de lleno en el error, termina el poema con un verso que vuelve del revés, pero solo alusivamente, sirviéndose de ‘signos de indicio’, todas nuestras suposiciones sobre el significado de cuanto se nos ha descrito” (Bousoño, 1985, p. 169).

⁹ Consiste en insinuar veladamente algo, algo que permanece en la sombra, sin directo enunciado” (p. 165).

de sentido— se configuran los elementos materiales (título, distribución de capítulos, técnicas, etc.) en relación con las características y significaciones del contenido.

No sobra señalar que las etapas anteriormente enumeradas no necesariamente corresponden a una realización progresiva o individual, ya que el análisis, dada la naturaleza de este estudio, requiere la ejecución de algunas de las actividades en simultáneo y la separación por fases responde a la necesidad de facilitar la comprensión del lector.

En consonancia, a continuación se procede con la descripción de los componentes narratológicos y estilísticos de la obra según el enfoque metodológico de la lectura por niveles (Laverde Ospina, 2017). Siendo así, *Vida de un idiota* consta de 51 capítulos, entendidos estos como fragmentación estructural según los supuestos teóricos anteriormente explicados, y cuya extensión individual oscila entre las 25 y 300 palabras, siendo el fragmento número 50 el único que excede las 250, con un total de 265 palabras; además, cada uno cuenta con su propia numeración y subtítulo, características que han contribuido a la reputación de ser una obra de difícil clasificación genérica, pero que —por opinión consensuada por la mayoría de estudios revisados para este proyecto— se ha catalogado como una autobiografía o texto testimonial¹⁰.

Así, la narración avanza según diversas escenas acontecidas a lo largo de la vida de un sujeto anónimo y que acapara desde su juventud hasta su muerte, periodo en el cual el lector podrá presenciar sus pensamientos, introspecciones y reacciones ante el mundo. La historia de este hombre se trasmite a través de la voz de un narrador equisicente que conoce y orbita la mente del sujeto protagonista, pero no de quienes lo rodean, pues la información sobre estos no excede el propio conocimiento del personaje.

Con esta breve información, es preciso ahora dividir la exposición de este acápite en dos vertientes: la primera corresponde a la paráfrasis del nivel de la historia, y el segundo a la descripción a nivel del relato —la tercera vertiente, el nivel del discurso, será abordado en el siguiente capítulo—.

2.2 Nivel de la historia

Haciendo una paráfrasis general de los acontecimientos objetivos o nivel de la historia, esta obra relata un período de la vida de un sujeto anónimo. El primer fragmento comienza cuando el

¹⁰ Con respecto a este asunto no está demás señalar nuevamente que para este estudio no se comparte esta conclusión.

joven tiene veinte años y el último, aunque explícitamente no se menciona la edad, puede deducirse que tiene un poco más de treinta y cinco años. Es por ello por lo que se puede concluir que la historia transcurre durante unos 15 a 17 años. El relato inicia con el sujeto protagonista viviendo en una casa a las afueras de la ciudad junto a su familia, la cual se compone de sus padres y hermanos adoptivos, así como con la hermana y tía biológica. Más tarde, se traslada solo a la ciudad de Tokio para continuar sus estudios, donde su aprecio por las artes y la literatura prevalece en su cotidianidad. Si bien desde antes se menciona su afición por el arte, es en esta etapa que incrementa, especialmente por la admiración que despierta hacia un autor, anónimo para los lectores, al que llama “maestro”. Este periodo culmina con la muerte del maestro y las consecuencias que esto tiene en su ánimo. Poco tiempo después contrae matrimonio con una mujer, lo que lo lleva a mudarse a un pueblo costero. Sin embargo, la pareja se ve obligada a regresar a vivir con la familia adoptiva del marido por problemas económicos. Cuando nace su primer hijo él ya ha establecido una relación extramatrimonial con una mujer anónima. A pesar de mostrar síntomas de enfermedad desde una temprana edad, es después de cruzar los treinta años que su salud tanto física como mental se debilita considerablemente. En este punto se producen varios intentos de suicidio, propósito que toma fuerza debido al estrés que le supone suplir la responsabilidad de cuidar a la familia de su hermana debido al suicidio del cuñado. Finalmente, después de pasar los treinta y cinco años y tras escribir una autobiografía como último deseo, pone fin a su vida ingiriendo una dosis letal de medicamentos.

A primera vista, y considerando los antecedentes de los últimos años (Alekseeva & Ivanova, 2015; Febritama, Arianto & Puteri, 2019; Avendaño, 2019; Cather, 2020), se puede inferir que la obra sirve como un testimonio del autor empírico —Akutagawa—; sin embargo, la descripción del nivel de la narración dará cuenta de lo limitado que resulta esta conclusión ya que no abarca la totalidad de la obra. Por ello, en el apartado a continuación se examinan los elementos de la forma composicional que, posteriormente, permitirá la correcta interpretación de la forma arquitectónica.

2.3 Nivel de la narración

Entendida como la identificación y descripción del conjunto de técnicas que se presentan en la obra, en este nivel de la lectura se pretende esclarecer cómo las formas elegidas para estructurar y contar el relato pueden ser pistas sustanciales de un significado que dice más de lo

que muestra, y cuya estructura tanto externa —entendida esta como la disposición de párrafos, puntuación, palabras elegidas, etc.—, como interna (las construcciones lingüísticas, los elementos narratológicos, las formas estilísticas, etc.), son las que posibilitan la identificación de una intencionalidad direccionada siempre en función de la hipótesis de sentido (Laverde Ospina, 2017).

2.3.1 Narrador y narratario

Para llegar a hablar del sujeto de la enunciación, es decir, del ente encargado de transmitir las ideologías presentes en la obra según una serie de decisiones conscientes respecto a la organización tanto física como estructural, es fundamental primero entender el papel que cumplen en la obra tanto el narrador como el narratario. El primero se caracteriza por ser un narrador equiscente, también llamado omnisciente limitado, cuyo conocimiento y visión del mundo y de los acontecimientos se limita a la propia experiencia y afectación del personaje principal y todo lo que lo constituye, incluso cuando este último no es plenamente consciente de ello; sin embargo, este narrador no puede adentrarse en el conocimiento general del mundo que está fuera del alcance del protagonista, como los pensamientos, secretos o emociones internas de otros personajes o situaciones fuera del foco de percepción del personaje.

Su amigo, con el ceño fruncido, movía el bisturí silenciosamente.

—estos días escasean los cadáveres, ¿sabes? —dijo su amigo.

Él, casi inconscientemente, ya había preparado una respuesta: “si escasean los cadáveres, yo podría cometer asesinato sin ninguna mala intención”. Sin embargo, obviamente esta respuesta no salió de su pensamiento (p. 130).

Como vemos, este narrador se encarga de transmitir al narratario los pensamientos del personaje, y de igual manera de realizar una descripción fidedigna de la visión, olfato, tacto y, en general, de los sentidos tal y como los percibe el personaje. La elección de un narrador en tercera persona permite ofrecer información crucial: se evidencia una clara intención de separar la figura del personaje con la del narrador y, a pesar de que persistan unas limitaciones, éste último logra tener una visualización aparentemente objetiva de la experiencia del protagonista, al tiempo que proporciona una narrativa enigmática al no hacer una revelación explícita. Es de esta manera que

la obra confirma el primer principio de la revolución estética: contar una historia sin desvelar todas sus incógnitas, dejando espacio a la interpretación del receptor.

Esta deliberada omisión de detalles, al contrario de ser aleatorias, pone de manifiesto al inconsciente estético como la realidad y verdad absoluta de la obra intencionalmente organizada por el sujeto de la enunciación. En últimas, el narrador emerge como un intermediario de parte del sujeto de la enunciación para separar al personaje y al narratario, y así influir directamente sobre las posibles interpretaciones y conclusiones del receptor, quien estará leyendo una historia aparentemente objetiva.

Con lo anterior, queda en evidencia que la existencia de un narrador supone inherentemente la presencia de un narratario, el cual, además, tiene un papel crucial ya que no se limita a ser un receptor pasivo. En un principio, las características fundamentales de este ente receptivo de la comunicación es que no hay una deixis pronominal explícita que lo nombre (es decir, el narrador nunca se dirige a un oyente, por lo que su presencia se intuye de manera tácita). Además, si bien el narrador equisiente supone un conocimiento diegético del personaje, el acto comunicativo que recibe el narratario se da de manera extradiegética en tanto todo conocimiento está mediado por el narrador. Todo ello sin olvidar que la acción completa está maniobrada con una valoración ideológica específica por el sujeto de la enunciación.

2.3.2 Localización temporal

Por localización se entiende aquellas cuestiones que delimitan la historia en un espacio y tiempo específicos. Como ya se ha mencionado, los eventos de la historia se desarrollan en el trascurso de un período de 15 a 17 años. El primer fragmento explicita que el personaje tiene 20 años, y la narración avanza de acuerdo con su progreso etario. No obstante, esto no supone que se construya una estructura temporal completamente lineal, ya que la misma forma de fragmentariedad implica una inherente ruptura cronológica al saltar entre escenarios, siendo los lapsos que los diferencia incluso de años dentro de la historia. En otras palabras, no existe una homogeneidad de períodos de tiempo entre los fragmentos, por lo que la anacronía se convierte en una característica intrínseca de la forma. Aún más, no todos los fragmentos tienen una explicitación del momento exacto en el que ocurren, es decir, no se dice qué edad tiene el personaje en todos ellos, sino que para inferirlo es necesario identificar el último fragmento en el que se ha dicho, por lo que para los siguientes fragmentos queda abierta la inquietud de si ocurre en el mismo año o no,

cuestión que se resuelve hasta que en un próximo fragmento se diga qué tanto se ha avanzado. Para ejemplificar, se puede inferir que el primer y segundo fragmento se localizan en el mismo año dentro de la historia, pues, aunque no se menciona en el segundo, en el tercero se repite que la edad del personaje sigue siendo veinte años, al igual que en el primero. Por el contrario, no hay claridad de cuánto tiempo pasa desde el fragmento 34, cuando se menciona que tiene treinta años, hasta el 35 y siguientes; solo es hasta el 42 que se vuelve a mencionar su edad, siendo esta ya de treinta y cinco años.

Ahora bien, para el nivel de la narración, esta se encuentra completamente en un tiempo ulterior, es decir, las acciones se cuentan a partir de los tiempos pretéritos de los verbos, siendo mayoritariamente usado el pretérito perfecto simple. Además, como ya se dijo, la narración no está limitada a la cronología de la historia, y, de hecho, se presentan distintas formas de anacronía, siendo principalmente usadas las analepsis. Tal es el caso del fragmento número dos, donde se recurre a la analepsis para proporcionar información sobre la madre, específicamente sobre su internación en un sanatorio mental:

Él contemplaba el espectáculo junto a un médico de buen aspecto. Su madre, diez años antes, no se diferenciaba en absoluto de todos esos locos. En absoluto... en el hedor de todos ellos volvió a sentir el olor de su madre. (p. 125)

En este ejemplo se ve cómo el narrador puede conocer los datos universales de la vida del protagonista a los cuales recurre intermitentemente para brindar apoyo al entendimiento de la escena o, más bien, de las emociones del protagonista en la escena. Además, es valioso resaltar que el uso de las analepsis coincide con el recuerdo del protagonista. Haciendo acopio del “efecto Proust”¹¹, el recuerdo involuntario que aparece a causa de la percepción olfativa; de manera que esa experiencia física lo afecta internamente y el narrador se encarga de exteriorizarlo. En el mismo sentido, también se identifican prolepsis o anticipaciones a hechos del futuro:

Una mariposa revoloteaba en el viento impregnado de olor a algas. Durante un instante sintió como las alas de la mariposa acariciaban sus labios resecos. Y a pesar de todo, el

¹¹ También denominado “rostridad” por Deleuze y Guattari, alude al efecto magdalena de Proust.

polvo que las alas dejaron grabado sobre sus labios todavía continuaba brillando después de tantos años. (p. 133)

Si bien no es recurso recurrente, se usan para narrar los efectos que una acción o situación de la historia llegarán a tener en un tiempo futuro.

2.3.3 Actorización

Continuando con el análisis, uno de los métodos que permitió una comprensión más profunda de la obra fue la elaboración de cuadros actanciales tanto para cada fragmento individual como para las líneas de sentido generales, y, finalmente, uno abarcando la obra completa. Así, la caracterización se compone de una variada amalgama de actores, en su mayoría siendo elementos o entes abstractos, aunque en menor medida también se construye en personajes humanos.

Esta caracterización se manifiesta a través de las variopintas formas en la que los actores influyen y modifican acontecimientos y, por ende, al protagonista en su ser y pensamiento. Estas acciones, aunque podrían verse como insignificantes, para el personaje se convierten en asunto que amerita una importante reflexión ontológica en torno a su percepción del mundo y de su conciencia. Un ejemplo de esto es el personaje de la tía, quien supone para él un fuerte conflicto emocional. Aunque la tía carece de una voz propia en la obra, su presencia se desenvuelve siempre en relación con el protagonista, influenciándolo de manera directa. La percepción que pueda desarrollar el receptor de ella estará mediada inevitablemente por el narrador, quien como ya se ha mencionado, exterioriza la experiencia subjetiva del personaje principal.

Así, se destaca del personaje de la tía la constante presión ejercida hacia él, lo que va a moldear su autoestima y sentir sobre la vida y el mundo. Es por ello por lo que en diversos momentos de la vida del sujeto la tía va a actuar como destinador del objeto deseado —cuando este objeto sea el afecto familiar—; pero también será oponente al establecerse como figura de autoridad que limita el desarrollo de la personalidad del personaje, haciéndole vivir una doble vida, como él mismo lo indica, lo que contribuye a su declive mental.

Figura 2

Cuadro actancial del fragmento 3. Hogar.

Destinador	Objeto	Destinatario
Hogar	Equilibrio	Familia
La familia	Afecto	Protagonista
Ayudante	Sujeto	Oponente
Cimientos de la casa	Protagonista	Inclinación del piso
La tía		La tía

Como se puede observar en este ejemplo, en el nivel superficial o de la historia —en color negro— del tercer fragmento llamado *Hogar* se presenta el desgaste de la infraestructura de la casa, y por ende la inclinación del piso, como si fuese el conflicto fundamental. La casa, con la ayuda de sus cimientos, podría proporcionar la estabilidad que falta en el suelo.

Ahora bien, con una observación al nivel de la narración —en color rojo—, estos elementos se transforman en una fachada simbólica, donde el verdadero objeto que desea el protagonista es recibir afecto por parte de su familia. Si bien su tía se desempeña como ayudante debido al cariño que siente por él, también se convierte en oponente al someterlo a constantes regaños que generan una relación paradójica que afecta su concepción del amor: “en este primer piso de una casa a las afueras se había preguntado muchas veces si los que se profesan cariño mutuo no se causan también sufrimiento mutuo” (p. 126). Como consecuencia, el hogar siempre se asociará con la desorientación y la incertidumbre que genera un afecto ambiguo.

A pesar de la fuerte influencia que pueden llegar a tener dentro de la obra —como se evidenció en el ejemplo anterior—, los casos en los que los actores son seres humanos son una minoría en contraste con la abundante caracterización de entes abstractos. Tal es el caso de la literatura como destinadora de estabilidad y tranquilidad que permite tener temporalmente un supuesto sentido existencial. Este, sin embargo, será no solo temporal sino también ficticio. Así lo reconoce el mismo personaje y llama a este efecto “alas artificiales”. Estas ‘alas’ son la simbolización de la fuerza del arte en su vida, con el que está en constante contacto, influyendo en su carácter y percepción del mundo. A menudo actúan como destinador, pero también como

ayudante, e incluso como el propio objeto de deseo, transformando su rol según el estado psicológico del sujeto. Esa misma metamorfosis de las alas artificiales tiene una relación directa con el hecho de que no son reales, pues al ser tomadas como ‘sentido de la vida’ algo que no es real ni duradero crea una paradoja que reivindica al sinsentido como la verdad tácita e inevitable; o sea, el inconsciente estético. Es por ello por lo que también el arte actúa como oponente a esa búsqueda de sentido del protagonista.

Figura 3

Cuadro actancial del fragmento 19. Alas artificiales

Destinador	Objeto	Destinatario
Literatura	Sentido de la existencia	Protagonista
Ayudante	Sujeto	Oponente
Anatole France, Voltaire, etc.,	Protagonista	El inconsciente estético

Lo que este fragmento evidencia es que para este punto el individuo ya tiene conciencia de la verdad trascendental que subyace a toda existencia: su inherente falta de sentido. A pesar de ello, persiste en la búsqueda de un propósito que le permita sentirse y llevar una vida convencional. Lo considerado “normal” en este contexto implica seguir la pulsión de perseguir objetivos, por lo que en consonancia él elige la literatura para este fin. Aunque encuentra satisfacción en un inicio, al adoptar este como su meta de vida, es consciente de que esto no es más que un efecto sugestivo momentáneo; paulatinamente, estas ‘alas’ se desvanecerán como síntoma de ese inconsciente estético que lo persigue.

Asimismo, la caracterización del propio protagonista va mutando según el avance de todos los factores que inciden en él. A pesar de esto, resulta evidente que, en términos generales, se puede identificar su caracterización como la de un esteta. Esto se debe a que no solo se encuentra inmerso en la contemplación y creación del arte, sino que configura como arte todo aquello que está en su campo de percepción. Es, una vez más, la confirmación del arte de las cosas silenciosas, de lo cotidiano; el arte inherente al mundo común: es la confirmación del inconsciente estético como

muestra del sinsentido a partir de la belleza de la futilidad del mundo. Este es el impulso que alimenta su constante deseo de no querer vivir. Más adelante se ahondará en lo que implica esa identificación del personaje como *esteta*.

2.3.4. Tematización

Es precisamente a partir de la identificación de actores que se hace posible encontrar líneas temáticas recurrentes en la obra y que se describen a continuación:

2.3.4.1. Experiencia familiar

Nacer en el seno de una familia disfuncional predispone a este sujeto protagonista a una ineludible crisis de identidad que, en conjunto con otras de sus afecciones más adelante referidas, lo llevarán a un conflicto existencial. Por ello, los padres adoptivos, la tía, los hermanos y la madre ausente conforman los primeros lazos emocionales que indudablemente influenciarán el viaje introspectivo de este hombre y los cuales pueden entenderse con dos vertientes: la locura de la madre y la relación de afecto ambiguo en el núcleo familiar.

2.3.4.1.1 Hijo de una loca

La enfermedad mental de la madre biológica —pocas veces referenciada, pero con grandes consecuencias— enfrenta a un huérfano no solo a su primera decepción emocional (el abandono), sino también al temor de sí mismo: el miedo de ser loco como consecuencia de ser hijo de una loca. Ese miedo latente perdura a largo de toda la obra, convirtiendo a la madre en el no-objetivo, el miedo a llegar ser, etc. Esta presencia provoca un constante cuestionamiento, y es tal introspección la que logra sembrar dudas en su consciencia respecto a su propia cordura; en otras palabras, las consecuencias psicológicas y emocionales que deja en el hombre la ausencia materna constituye el primer peldaño hacia la duda existencial, el primer indicio de comprensión del inconsciente estético.

2.3.4.1.2. Afecto ambiguo

Al tener ese primer asomo al reconocimiento del inconsciente estético gracias a la conflictiva relación madre-hijo, el siguiente daño emocional se adjudica a su tía, quien “acostumbraba a reñirlo” (p. 126) y lo somete a una presión respecto a todos los aspectos de su

vida, sumando a ello la indiferencia de los padres adoptivos; aun así, es también por la tía “por quien más querido se sentía” (p. 126). Esta situación, que podría describirse como un estado de afecto ambiguo en el que se ve inmerso el personaje, ejerce repercusiones en la formación de su identidad. La carencia de afecto en general se ve compensada por la relación que establece con su tía, anulando así los efectos negativos que ejerce esta, como la minutación y el control total de la vida del protagonista. Esta relación de apego va a condicionar todas las decisiones que este sujeto tome respecto a sí mismo, limitando su ser.

La tía, cuyos regaños tienen como objetivo moldear lo que se supone debe ser su sobrino, puede simbólicamente representar la presión de la sociedad en la que se busca el éxito económico condicionado por el capitalismo, la avidez, la rapidez... Estos asuntos no solo desagradan al protagonista, sino que limitan su sensibilidad estética; aun así, no se atreve refutar debido a la figura de autoridad que representa la tía. Puede decirse que ella materializa los obstáculos que le impiden ser quien desea, causando la creación de un ser dual, donde a la luz pública es el hijo, sobrino, esposo, padre que se espera; pero que dentro de sí esconde los verdaderos deseos de “vivir intensamente para no tener remordimientos a la hora de su muerte. Pero, como siempre, seguía llevando una vida discreta y recatada a causa de sus padres adoptivos y su tía” (p. 143). Es, en esa dualidad identitaria, donde su camino de búsqueda introspectiva da como resultado el encuentro con su verdadero ser: la constitución del *segundo yo*.

2.3.4.2. El segundo yo

Al no tener el coraje de escapar de las presiones de su familia, este hombre vive encerrado en una vida limitada según los deberes sociales, a pesar de estar inclinado hacia otro tipo de experiencias. Así, encapsulado en la discreción que le fue impuesta, su experiencia estética se ve limitada al punto de verse como algo negativo que se manifiesta solo en la intimidad de su ser; en la profundidad de sí mismo, causándole la sensación de tener una doble vida. En consecuencia, ese “lado oscuro”, como él mismo lo expresa, son los anhelos profundos de una vida auténtica donde su inherente sentido estético pueda salir a la luz y convivir con su día a día. Esta vida de luz y sombra —y la cual explaya la dicotomía del hombre que esperan que sea y el que desea ser— lucha con la presión y expectativa social, al tiempo que lucha contra sí mismo y sus pensamientos de condena hacia su verdadero sentir; su segundo yo que, al fin y al cabo, es su verdadero yo.

Esta segunda personalidad se manifiesta de diferentes formas, siendo una de ellas el desprecio ante las formas burocráticas indudablemente ligadas al capitalismo, cuestión que hasta a un hombre dado al asombro de las sutilezas de la cotidianidad y que encuentra la belleza de las formas, por ejemplo, en una “jarrita decorada con una delicada línea a su alrededor” (p. 140). La inanidad de la existencia como prueba de la misma majestuosidad de esta lo empujan a verse a sí mismo con una extrañeza propia del que ha sido rechazado por la sociedad, o más bien, de aquel que ha rehusado el letargo del capitalismo como elección de vida. Son estas las primeras pinceladas de su ser esteta.

2.3.4.3. El esteta

La notable peculiaridad del personaje radica en su estado permanente de soledad, no necesariamente física, pero que psicológicamente se alimenta por una serie de características que desembocan en la reflexión del hombre esteta. Para desglosar esta idea se hace necesario partir de varios niveles en los que se presenta su condición. Primero, en la notable visión única del mundo, condicionada por la admiración hacia el arte y la naturaleza; la existencia como prueba irrefutable de la estética, y el devenir del sentido-sinsentido a través de la literatura.

Como ya se ha mencionado, su naturaleza inclinada a la observación le permite enfocar cualquier mínima partícula del mundo que represente la belleza y que a sus ojos merezca ser admirada como obra maestra. Por ello, su percepción del arte supera la barrera de creación de la humanidad destinada al disfrute, y en cambio la percibe como algo más allá de la materialidad, algo casi metafísico que traspasa la dimensión ontológica. Este mirar pone en entredicho la noción capitalista del arte como producto, pues la misma inanidad del plano físico se constituye como obra trascendental al ser observada con la mirada del esteta, y es la razón por la que “el perejil sobre un bistec de a treinta céntimos el plato. Y de su delicado aroma” (p. 132) adquiere un valor superior al escenario bélico que se desarrolla en mundo real en ese capítulo.

Así, el esteta no es solo el artista o creador de un material sino que, al contrario, refuta el ideal de producir como única forma de arte y observa el exterior con el valor trascendental que posee la imagen instantánea del mundo cotidiano. La existencia se entrelaza con el arte en una sola: no hay posibilidad de existir sin la estética; y si la hay es tan insignificante que se vuelve repulsiva de vivir. En consecuencia, para él su vida se mueve alrededor de la observación pausada de la aparente futilidad del mundo donde encuentra lo esencial: su estética, la cual muta

intermitentemente entre sentido/sinsentido de la existencia. Es decir, es el mismo arte el que da la respuesta del no existir como prueba irrefutable del inconsciente estético pero que, al mismo tiempo, otorga, al menos de forma ilusoria, una razón; un sentido.

2.3.4.4. Alas artificiales

Ese sentido ilusorio resulta ser el arte literario como andamio que le consuela ante su persistente hastío de vivir. Así, el desafío de mantenerse vivo frente a una oscuridad psicológica que lo empuja a no querer estarlo se apacigua momentáneamente por causa de la literatura, la cual le “proporcionó unas alas artificiales” (p. 134). Es por esta unión íntima y armoniosa entre su inherente sensibilidad estética y la inanidad de lo cotidiano que logra alcanzar un sentido fundamental para estar vivo, lo cual trasciende al mundo que lo rodea. No obstante, aunque intenta aferrarse a lo único que le da alegría, parece destinado a sucumbir a su propia fatalidad como esteta, al igual que Ícaro, quien “por haberse acercado demasiado al fuego solar, quemó sus alas, cayó al mar y murió ahogado” (p. 134).

Capítulo 3: la forma del fragmento y la contemplación de lo inane como estética del sinsentido

La hipótesis que ha guiado hasta aquí este estudio ha sido que la estética de *Vida de un idiota* está fundamentada en la idea del inconsciente estético o, como ya hemos explicado, del sinsentido existencial. A su vez, aquel se revela en función del fragmento como la forma arquitectónica de la obra y, en consecuencia, define y delimita sus valores axiológicos.

Gracias al planteamiento estético-filosófico de Jacques Rancière (2006) es que se entiende que la expresión de tal idea está suscrita a la dinámica de la *palabra muda*: es en el silencio, lo no dicho y en la trascendentalidad de lo superfluo que se escabulle la eminente aseveración de la vacuidad existencial; todo ello a través de la historia de vida de un personaje anónimo a quien, por medio de un narrador equiscente, su intimidad física y mental se verá vulnerada con el propósito de conocer la manera en la que su percepción del mundo está determinada por la siempre presente noción del absurdo.

Esta atmósfera existencial permea la obra y se revela a partir de una cotidianidad monótona cuyo avance argumental transcurre en los fútiles acontecimientos de la vida de un hombre común: desde su juventud hasta su muerte en la adultez. Es en este contexto, en el que se sitúa la “apuesta fatal” como acción interpretativa de este estudio.

A propósito de lo anterior, a continuación, se presentan algunos hallazgos derivados del análisis en tanto se hace la resolución interpretativa, siempre en torno a la hipótesis de sentido. Para ello se hace una revisión detallada de algunos de los pasajes de la novela, así como la exégesis que conllevaron, y con los cuales se logra ejemplificar los patrones generales de sentido identificados en toda la novela. Desde las primeras líneas, la novela expone el devenir del sinsentido existencial por medio de la revelación súbita que sufre este individuo a causa de la contemplación, configurando desde un inicio su impresión de la existencia como sinónimo de sufrimiento y dolor, siendo el acto de vivir algo tan vacío como la misma insignificancia física del ser humano frente a la inmensidad del universo, como se evidencia en el primer capítulo de la novela:

1. Época

Ocurrió en el piso de arriba de una librería. Un joven de veinte años, subido a una escalera de madera de estilo occidental apoyada en una estantería, buscaba un libro nuevo. Maupassant, Baudelaire, Strindberg, Ibsen, Shaw, Tolstói...

Caía la noche. Pero él seguía leyendo febrilmente los títulos de los lomos. Ante sus ojos, más que libros, lo que tenía delante era el fin de siglo en sí: Nietzsche, Verlaine, los hermanos Goncourt, Dostoievski, Hauptmann, Flaubert...

Luchaba por distinguir el nombre de los autores en la penumbra. Pero los libros empezaron a sumirse en las sombras de la melancolía. Finalmente, se le agotó la paciencia y se dispuso a bajar de la escalera. De repente, una bombilla desnuda se encendió justo sobre su cabeza. Inmóvil, encaramado a la escalera, vio cómo se movían los dependientes y los clientes. Parecían ridículamente pequeños. Además, ofrecían realmente un aspecto miserable.

“La vida no vale más que una frase de Baudelaire”.

Durante un rato, continuó observándolos desde lo alto. (2021, p. 124)

En esta escena, la epifanía lo envuelve mientras está en lo alto de las escaleras en busca de un libro; sin embargo, esta búsqueda trasciende los límites materiales: no es un libro lo busca sino una razón, quiere entender cuál es el propósito de estar vivo. Se obliga a sí mismo a concentrar esta búsqueda en la literatura y, pasando la vista por aquellos autores que representan el *fin de siglo*¹², intenta forzar la respuesta. No obstante, es allí, en la literatura, donde descubre la verdad ineludible: la existencia no tiene más valor que un verso de poesía. Esta determinación aparece como proyección del acto epifánico. Por eso es fundamental que este sea el primer fragmento, pues revela el fenómeno constante que acompañará el camino introspectivo del personaje toda la obra: el instante de sorpresa súbita que emerge tras ese incontrolable acto de contemplación como manifestación del sinsentido, y el cual el personaje comprende íntimamente. Es por ello por lo que aquí se pregunta cuál es el sentido y, sin esperar meditarlo, inmediatamente obtiene su respuesta: la nada; la existencia igual a la nada. Es el comienzo del camino.

Con este ejemplo se ilustra el carácter perspicaz del personaje, cuya capacidad de observación de aquello que lo rodea se transforma en la herramienta que da respuesta a su incesante viaje reflexivo, incluso cuando aún alberga la ilusión de llegar a una conclusión esperanzadora. Es

¹² Más adelante se retomará esta cuestión del *fin de siglo*.

por esta razón que, para caracterizar a este individuo, es sustancial definir su naturaleza contemplativa: es a partir de la mirada minuciosa del mundo que se construye su idiosincrasia. Por tanto, esta noción adquiere un valor fundamental en la obra, ya que la acción de cuestionar se manifiesta a través de la experiencia íntima de sus sentidos. Es así como desde la vista, el olfato, la audición y el tacto una serie de elementos casi inadvertidos para el resto del mundo adquieren una significación trascendental para él.

3.1 La contemplación y la configuración de lo bello

“La cafetería era muy pequeña. Bajo un cuadro del dios Pan, un tiesto rojo con un árbol gomero. Sus gruesas hojas colgaban mustias” (p. 127) describe el narrador el escenario que observa el personaje mientras está en medio de una conversación casual, poniendo de relieve la preeminencia de las imágenes estáticas en la obra, muy por encima de las descripciones en movimiento. Este árbol de caucho, que por sus gruesas hojas se deduce que en el pasado fue vigoroso, aparece ahora plantado en una vasija donde está condenado a perecer con la marchitez paulatina de su ser, ante la mirada indiferente del dios de la vida silvestre.

En este caso el tema principal del capítulo es el autodescubrimiento que afronta el personaje con la ayuda de una conversación trivial con un compañero. La aparición del árbol no se hace evidente sino hasta el final creando la impresión de que no hay una correlación con el resto del texto. Este efecto no sería posible si la estructura no fuera el fragmento, pues es gracias a ésta que la abrupta disposición formal quebranta la norma narrativa tradicional:

5. El yo

Junto a un compañero de la universidad de una promoción anterior fumando un cigarrillo tras otro en la mesa de una cafetería. Apenas hablaba. Pero escuchaba ávidamente las palabras de su compañero.

—Hoy me he pasado la mitad del día en coche.

—¿Y eso? ¿Tenías algún recado que hacer?

Su compañero, con el rostro iluminado por una sonrisa, le respondió con extremada naturalidad:

—¿Qué? ¡No, hombre! Simplemente me apetecía ir en coche.

Esas palabras lo elevaron a un mundo desconocido. Lo liberaron de sí mismo. El mundo del Yo... junto a los dioses. Sintió dolor, pero, al mismo tiempo, también alegría.

La cafetería era muy pequeña. Bajo un cuadro del dios Pan, un tiesto rojo con un árbol gomero. Sus gruesas hojas colgaban mustias. (2021, p. 127)

Gracias a esta conversación surge para él un terreno donde es posible existir consigo y para sí mismo. Este hallazgo le produce tanto júbilo por el descubrimiento, como desasosiego ante la certeza de su sinsentido. Al igual que el árbol condenado a perecer sin que pueda ser salvado por quien se supone su guardián, él encuentra una dimensión en su existencia con el potencial de ser su redención; pero pronto comprende que, al igual que la pintura del dios Pan, se trata de una figura inerte.

Este enfoque del análisis se dirige hacia un eje muy específico, no solo de este fragmento sino de toda la obra, donde se muestra que el propósito escondido en los pasajes es la exploración íntima de lo emocional suscitado por una vivencia física que trasciende a un estado ontológico del ser. Todo este proceso ocurre de manera casi simultánea, donde el acto de percepción del exterior cataliza la duda existencial, dando paso a la revelación epifánica que, no solo agudiza la comprensión del sinsentido, sino que además halla la belleza de lo intrascendente, cotidiano o incluso abyecto que antes se encontraba ignota.

Importa detenerse en este punto en la noción de la belleza, pues esta se establece en relación con el mundo de lo sensible. Cuando se habla de lo bello no se trata de un atributo superficial de la apariencia de las cosas, sino que es algo intrínseco a la reacción que provoca en cuanto se percibe. En otras palabras, lo bello se revela como algo que es merecedor de estar bajo la mirada contemplativa de este hombre y que, además, interrumpe el acontecer turbulento del mundo que lo rodea: son en sí un escape de una forma de vivir que desprecia, en tanto lo que es tocado por su percepción sensible es lo único que encuentra que merece la pena.

Esta cuestión, al contrario de generarle consuelo, es una añadidura a la hesitación que siente en torno a su condición de humano; el sentir de extrañeza y anormalidad sobre sí mismo en comparación con los demás —pues parece ser el único cuya mente se centra en estas nimiedades— es un aspecto que va a acrecentar su desasosiego y posterior pensamiento autodestructivo.

Tan trascendental es este rasgo en el personaje que podría clasificarse los objetos o escenas que son blanco de su admiración como la experiencia estética natural y la artística. A grandes rasgos, estos se configuran como expresiones de lo bello que revisten una notable significación para el personaje, quien parece hallar en su contemplación un fulgor casi sobrenatural. Llega incluso al punto de erigirlas como posible sentido vital, aunque en última instancia fracasa: lejos de conferirle un propósito refuerzan la certeza del sinsentido.

4.1.1. La experiencia estética natural

Desde las primeras páginas de la novela la naturaleza se erige como un personaje silencioso pero omnipresente, tejiendo su influencia a través de la prosa evocadora de la obra y causando los efectos reflexivos en el personaje como rezago de su admiración. Estas imágenes, mayoritariamente estáticas, proporcionan una representación visual de la situación emocional del personaje, no siempre positiva, pero que incluso así contrastan con la turbulencia y caos del mundo exterior.

Esto no significa que la presencia de la naturaleza sea un elemento pasivo. Por el contrario, participa activamente en el camino de introspección del personaje, así como de su visión y reflexión del mundo y su sentido de existir. Para él estos escenarios naturales se conforman como prueba irremediable de la estética del mundo y, paradójicamente, de su sinsentido. Algo importante a resaltar es que los elementos naturales no son instrumentalizados para servir como decoración del mundo ficcional, sino que denotan como el ámbito sensible del entorno como materia de importancia universal, aunando manifestación estética física con el mundo de la reflexión ontológica.

Prescindir de la idea de la naturaleza como ornamento descriptivo es lo que permite que en la obra haya una presencia constante y estelar de esta: si ya se ha mencionado en este trabajo que la novela es analógicamente una búsqueda personal, o más bien, un camino de autodescubrimiento; entonces el papel de la naturaleza es el de formar la consciencia estética del personaje al fungir como elemento que materializa la verdad esencial: esa verdad es que no hay una razón para existir, y sin embargo, se existe.

Este aspecto adquiere aún más relevancia cuando tenemos presente que la manera en la que el argumento de la novela avanza —planteándolo en términos del argumento dramático tradicional— es a partir de lo emocional, pues situarse en los acontecimientos externos a la

psicología del personaje resulta infructuoso. Por el contrario, la simbología en el camino introspectivo resulta mucho más valiosa en términos interpretativos, ya que es allí donde es posible comprender que la admiración que tiene el personaje por la naturaleza nace de su desmedida introversión y rechazo al mundo social, así como una prueba de su incapacidad para vivir como humano social.

34. Colores

A sus treinta años cayó en la cuenta de que estaba encariñado con un terreno baldío. Allí, sobre el musgo salvaje, ladrillos rotos y fragmentos de tejas. Pero ante sus ojos, esa imagen era como la de un paisaje de Cézanne.

De pronto, recordó la pasión que circulaba por sus venas siete u ocho años atrás. Al mismo tiempo, descubrió que siete u ocho años atrás no entendía los colores. (2021, p. 142)

El terreno baldío que, a simple vista representa un lugar ruin, adquiere un significado especial para el protagonista, quien lo ve como un reflejo de su propia oscuridad interior. Después de años de sufrimiento y ansiedad tratando de comprender el origen del vacío en su vida, finalmente, ha llegado a comprender la naturaleza de sus pensamientos. Su angustia no proviene de él mismo, sino que surge de la verdad fundamental que conoce: el sinsentido. Y aún más, comprende que no puede separarse de esa dimensión existencial de sí mismo, por lo que decide al fin aceptarla.

Así, mientras que años atrás estaba lleno de deseos de liberarse de la aflicción que lo acompañaba, anhelando encontrar razones para vivir y frustrado por fallar una y otra vez. Al llegar a sus treinta años, agotadas estas urgencias personales, puede aceptarse a sí mismo como un ser que existe sin razón ni propósito y, donde, no obstante, esta conclusión no denote necesariamente algo negativo. El paisaje pasa de ser una escena sin importancia a un reflejo de la interioridad del personaje, desvelando rasgos de su personalidad, estado anímico y las decisiones que ha tomado.

Pero esto no solo acaece en fragmentos donde la naturaleza ocupa el centro temático, sino también cuando apenas se detalla en una línea a lo sumo, erróneamente juzgada como añadidura insignificante. Muy por el contrario, aún en esa pequeña pincelada referida a la luz, los olores o las montañas lejanas, de igual manera subyace un efecto crucial en la trama que ya hemos descrito.

32. Disputa

Estaba en medio de una pelea con su hermano adoptivo. Sin duda, este se sentía presionado por su causa. Pero también era cierto que él había perdido la libertad por su medio hermano. Sus parientes le habían pedido repetidamente que tomara ejemplo de su hermano mayor. Sin embargo, eso, para él, era como estar atado de pies y manos. Enzarzados en la pelea, se revolcaron por el suelo hasta el borde de la valla. En la parte del jardín que estaba junto a la valla, había un mirto...

Todavía él lo recuerda... Bajo un cielo lluvioso, el árbol estaba encendido con el fuego incandescente de sus flores. (2021b, p. 141)

Indudablemente aquí el nudo es el conflicto que sobreviene entre los miembros de la familia, resaltando nuevamente la distancia del personaje con sus hermanos, la constante presión que generan en ambos y, manifestado en la pelea física, la incapacidad de restaurar los lazos familiares. Aun así, la presencia del mirto en el patio distrae su concentración del conflicto, o lo que es lo mismo, su reflexión estética cobra mayor importancia que la realidad inmediata que lo impacta. Esta manera de observar cada detalle que rodea la existencia del árbol, desde las características del cielo bajo el cual se halla hasta sus flores abiertas, logra transmitir el estado de disociación del personaje con el mundo exterior y que se contrapone a su dimensión introspectiva.

Al mismo tiempo, con el enunciado ‘todavía él lo recuerda’ se incorpora una doble dimensión del tiempo: por un lado, el tiempo pretérito general en el que está narrada toda la obra; pero por otro, además da cuenta de que recordar es una acción presente —desde donde la voz narrativa se ubica— sobre una escena pasada, lo que sugiere una alteridad temporal de acciones que se dan en tres momentos distintos (la escritura de la obra, el recordar y la pelea).

Esta multiplicidad de particularidades en el fragmento expresa un significado psíquico y axiológico, el cual revela el deseo implícito de este hombre por ser como el mirto, ubicado tranquilamente junto a la valla y dedicado a preservar su belleza floral o, en su caso, dedicado a lo bello. Ilustra, en otras palabras, los profundos anhelos del individuo por encontrar un estado de tranquilidad.

Al respecto es pertinente traer a colación lo que dice Bousoño (1985) sobre la forma apropiada de observar la naturaleza en tanto inspiración literaria¹³, pues cuando “de la realidad que miro extraigo tan solo un esquema unitario, donde campea únicamente lo que tiene determinado sentido” (p. 60), se está incurriendo en una malformación del escenario observado para que se alinee a las subjetividades y lo que se espera hallar allí. Por el contrario, cuando se percibe cada una de las cualidades de esa naturaleza como ente íntegro es cuando su sentido emerge por sí mismo, permitiendo ver su esencia sin condiciones. De allí que sea posible afirmar que la manera de observar del personaje de esta obra es la misma que describe Bousoño, ya que él no busca en tal acción una reacción, sino que esta surge de forma natural como resultado de la contemplación panorámica y desinteresada.

3.1.2. Experiencia estética del arte

El arte en *Vida de un idiota* se configura como una presencia recurrente que se trasmuta en signos comunicantes perceptibles a través de la experiencia sensible del personaje. Si se mencionaba que lo bello se concibe a partir de la respuesta emocional, entonces el arte se convierte en un momento vívido donde se establece una intrincada relación entre el personaje y la belleza. Así, los pasajes donde aparece el arte no se enfocan en la abundancia descriptiva, sino que pretenden ser una reproducción instantánea pero fiel de una experiencia subjetiva.

10. Maestro

Leyendo un libro del maestro bajo un gran roble. Bañado por la luz de un día de otoño, no se movía ni una sola hoja. En algún cielo lejano, una balanza de platillos de cristal mantenía un equilibrio perfecto... Tal era la imagen que veía mientras leía el libro del maestro. (2021b, p. 130)

En este fragmento se explicita cómo la obra literaria no interesa en tanto material individual sino en la percepción sensitiva y la posterior experiencia estética que es suscitada en el personaje. A partir del sintagma 'Leyendo un libro del maestro bajo un gran roble', se establece una asociación intrínseca con el objeto directo. En este caso, el uso del genitivo no solo indica posesión sino

¹³ Tanto para el sujeto lírico como para el autor empírico.

también la falta de interés en referirse a una obra individual. Más bien, el resultado sensitivo de la lectura se asocia con el maestro y, por lo tanto, con toda su obra.

La figura de ese maestro va a proporcionar un periodo —aunque corto— de estabilidad emocional, donde la contemplación va a generar mayoritariamente efectos positivos (tranquilidad, quietud, placidez...). Justo en el capítulo siguiente a este sucede que “[...] un perro negro y flaco le empezó a ladrar. Pero él no tuvo miedo. Quería a ese perro” (p. 131); el sentir de armonía transforma la situación adversa en algo bello precisamente porque el efecto positivo de la lectura de la obra del maestro ha relegado el malestar con el que mira el mundo, confirmándose unas líneas más adelante cuando dice: “eso ocurrió el año que cumplió los veintitrés años... en el mes de marzo en el que conoció al maestro”¹⁴ (p. 131). Y con todo ello, el resultado de sentirse bien también es la contemplación porque, a pesar de todo, es una acción que le genera placer: “en medio de aquel lugar crecía un platanero que extendía sus ramas por los cuatro costados. Se detuvo al pie del árbol y observó el alto cielo a través de sus ramas. En el cielo, justo sobre su cabeza, brillaba una estrella” (p.131). Esto, no obstante, culmina dos capítulos más tarde cuando se aproxima la muerte de aquel maestro y se desvanece el sentir de placibilidad que lo acompañó en esta temporada de su vida.

De manera similar se encuentra adyacente en la obra una valoración subjetiva en torno a figuras empíricas de artistas. Es decir, desde un inicio el personaje se muestra como un ávido consumidor de arte, por lo que a lo largo de la obra se hacen referencias a diversos autores y obras pasando de Voltaire a Baudelaire, hasta Strindberg y Goethe; así como artistas de otros formatos como Van Gogh o Mozart, entre muchos otros. El personaje compara constantemente sus situaciones personales con las vidas de estas figuras, creando una objetividad ilusoria respecto a sus acontecimientos propios. No obstante, en realidad, lo que resulta es casi la mitificación de estos personajes, incluyéndolos en el mundo ficcional:

7. Pintura

De repente, sí: ocurrió realmente de repente. Estaba de pie a la entrada de una librería. Miraba una colección de pinturas de Van Gogh y de repente, ¡zas!, las comprendió. Por

¹⁴ En la versión original en lengua japonesa la edad que se menciona en este apartado que tenía el personaje es 二十五, es decir, vigésimo quinto. Aparentemente la traducción española acopló el número a 23, de tal forma que coincidiera con la edad que tenía el autor, Akutagawa, cuando conoció a quien consideró toda su vida como su maestro: Sōseki Natsume.

supuesto, no eran cuadros originales de Van Gogh, solo versiones fotográficas. Pero incluso aun así pudo sentir claramente cómo la naturaleza afluía en ellas.

La pasión que sintió en esas pinturas renovó su visión de las cosas. En un momento dado empezó a prestar una tenaz atención a las ondulantes ramas de los árboles y a la redondez de las mejillas de las mujeres.

Un lluvioso crepúsculo de otoño. Pasaba bajo un viaducto de las afueras cuando, al otro lado de la ribera, distinguió un carromato parado. Sintió entonces que alguien había pasado antes por ese camino. ¿Quién? A esas alturas no era necesario preguntárselo. En el interior de su corazón de veintitrés años había un holandés que se había cortado una oreja y que, con una larga pipa en la boca, clavaba su penetrante mirada en el melancólico paisaje... (p. 128)

La reflexión en torno a Van Gogh está encaminada a construir la idea de un espejo, por así decirlo, entre ambos personajes¹⁵. Después de observar las pinturas —y de entenderlas en su sentido más profundo—, camina hasta encontrarse bajo “un lluvioso crepúsculo de otoño”; este cambio de escenario se emplea para realzar la técnica de engaño-desengaño que se manifiesta luego con la frase: “sintió entonces que alguien había pasado antes por ese camino”. Sin embargo, al plantear el interrogante “¿quién?”, la enunciación podría hacer interpretarse erróneamente que la comparación es fortuita. Pero con la oración que sigue: “a estas alturas, ya no era necesario plantearse esa pregunta”, evidenciamos el engaño, que además es un rasgo deliberado y recurrente.

De igual modo, el espacio, además de describir cualidades físicas o visibles, también adquiere un sentido emocional cuando se desplaza la cualidad “melancólica” no solo al espacio, sino también a otra persona. Por un instante no es él quien observa, sino el propio Van Gogh: “en el interior de su corazón de veintitrés años había un holandés que se había cortado una oreja y que, con una larga pipa en la boca, clavaba su penetrante mirada en el melancólico paisaje...” O, lo que es más, Van Gogh pasa por el mismo proceso introspectivo que él, es un *otro yo* que trasmuta a su cuerpo.

Así, el resultado del momento epifánico es que logra abrir una dimensión de entendimiento nueva: Van Gogh es, en este momento, una desfiguración de la persona empírica y está más cercano

¹⁵ A este punto queda explícito que la presencia de personajes históricos en la obra se convierte, de una u otra forma, en una imagen ficcionalizada de los mismos; por tanto, se puede decir de cualquiera de ellos que son un actor más de la obra.

a ser un ideal metafísico que se plantea como una contraparte y reafirma al protagonista como un intérprete; un hermeneuta cuya mirada convierte las cosas mundanas en arte y por tanto, también es muestra de su ser esteta.

Esto parece que alimenta de forma positiva la experiencia estética, pues evidencia la capacidad del protagonista por desentrañar la esencia de toda obra de arte: ha encontrado la verdad que se impregna en la banalidad de esa naturaleza y de las mejillas de las mujeres en los cuadros del pintor. Esta tendencia de la narración a realizar un tipo de analogía de la vida del protagonista con la de los artistas referenciados o, por descontento, con los personajes de sus obras, crea una especie de conexión metaliteraria. Por ejemplo, en la escena anterior la epifanía que conduce a la conclusión del sinsentido se extiende hasta Van Gogh, dando a entender que él conoció igualmente esa verdad y, por eso, puede entender a cabalidad el sentir del protagonista.

Es por ello por lo que, al compararse con personajes literarios, artistas y compositores consagrados, realiza un acto de transferencia psicológica en el que su ego se entremezcla con las figuras que admira para, aparentemente, encontrar validación y empatía de su sentir, cosa que evidentemente no consigue con las relaciones interpersonales en su realidad.

En ese sentido, el personaje adquiere un carácter un tanto autocomplaciente, donde utiliza su comprensión artística como espejo deformante a través del cual proyecta su propia imagen y sentir. Su vasta erudición no busca un acercamiento objetivo al conocimiento, sino más bien, aunado a su sensibilidad, experimenta la obra de arte como una bifurcación de sí mismo; una experiencia física que se sustenta en la revelación epifánica del absurdo.

De esta manera, este autoconvencimiento es en gran medida el causante de que en el transcurso de su vida logre aceptar su condición de idiota¹⁶, o al menos lo suficiente como para que en su adultez ya no dirija su desprecio hacia sí mismo, sino hacia el mundo que lo rodea. Esto establece una etapa de tranquilidad en su vida que, aunque no constante, le permite experimentar alegría por algunas cosas de la vida sin necesidad de buscar constantemente un sentido en ellas. “La ilustración de una revista cualquiera. El dibujo a tinta china de un gallo era de una originalidad notable. Le preguntó a un amigo acerca de su autor. Justo una semana después, el pintor en cuestión le hizo una visita. Fue el acontecimiento más señalado de toda su vida” (2021b, p. 136).

¹⁶ Refiere al conjunto de todas las complejidades emocionales que conforman su ser. Más adelante se abordará a profundidad este tema.

La felicidad que el arte puede generar, aunque inicialmente espontánea, eventualmente se vuelve insatisfactoria cuando se da cuenta de su naturaleza efímera. Al adoptar la literatura y el arte como su razón de ser llega a convencerse a sí mismo de manera artificial, creando así una justificación forzada.

[...] La vida para él, con solo veintiocho años, ya no contenía ni una pizca de alegría. Pero Voltaire le proporcionó unas alas artificiales.

Extendió esas alas y se echó a volar sin dificultad. Al mismo tiempo, la alegría y la tristeza de la vida, que habían quedado expuestas a la luz de la inteligencia, se hundieron ante sus ojos. Mientras dejaba caer ironías y sonrisas sobre ciudades miserables, se elevó hacia el sol por un cielo sin trabas ni impedimentos. Parecía haberse olvidado de aquel griego de la Antigüedad que por haberse acercado demasiado al fuego solar, quemó sus alas, cayó al mar y murió ahogado. (2021b, p. 134)

La literatura no es solo una forma de entretenimiento, sino que se convierte en su principal fuente de significado y motivo para seguir viviendo. Aunque comprende que la vida carece de sentido, al menos vale la pena leer a Voltaire. No obstante, más temprano que tarde la muerte empieza a entrometerse en su visión como única salida del sufrimiento al sostenerse en tan vagos cimientos. Él, un hombre solitario que conoce la verdad que rige al mundo —el sinsentido—, encuentra un disfrute lo suficientemente aceptable en la literatura que lo impulsa a tomarla como una especie de razón, pero que con el tiempo será esta misma la encargada de llevarlo al descenso de su eminente desenlace porque es en ella donde reside de forma más evidente el inconsciente estético. Todo esto bajo la sombra metafórica del mito de la caída de Ícaro¹⁷.

3.1.3. Experiencia estética de los objetos inanes

Hasta este punto de la exposición ha sido posible dilucidar el impacto de la observación dentro de la obra; a modo de conclusión de este apartado, es necesario aclarar que el acto

¹⁷ Con esto se hace evidente que la presencia artística en la obra supone una inherente intertextualidad, pues el interés reiterativo construye relaciones dialógicas explícitas con otros textos. Desde el primer fragmento y en todo el transcurrir de la novela aparecen los nombres de Maupassant, Baudelaire e Ibsen; pasando por Tolstoi, Dostoievski, Goethe, entre muchos otros. Por ello se puede afirmar que constituye una manera explícita con la que el sujeto de la enunciación enriquece el simbolismo, dando como resultado la construcción de una obra con diferentes entramados de significado que se van ampliando en la medida que se van citando otras obras literarias que, a su vez, actúan como una manifestación más del inconsciente estético.

contemplativo no se limita a las dos grandes secciones que se han planteado aquí —el arte y la naturaleza—, sino que se extiende a cualquier objeto o fenómeno que entre en contacto con el personaje¹⁸. Desde jarrones de licor hasta el cableado eléctrico o el rostro enrojecido de su hijo recién nacido. La estética que se construye alrededor de estos escenarios demuestra dos cosas: primero, la naturaleza esteta que caracteriza al personaje y, segundo, la omnipresencia del sinsentido en las cosas fútiles del mundo.

Es por eso por lo que ahora es posible afirmar que, si en *Vida de un idiota* lo bello es aquello que merece ser contemplado, es el atributo *inane* —inherente a estas cosas— lo que fundamenta su estética. Esta caracterización acompaña a los momentos de cotidianidad, a los detalles minúsculos y menos destacables, y a lo que convencionalmente se atribuye como feo o insignificante. Es, en síntesis, mantener la vista en lo que el resto del mundo desecharía a la basura o cuya atención no dedicaría más de unos segundos: “era una jarrita metálica de sake. Al instante, la jarrita decorada con una delicada línea a su alrededor, le mostró la belleza de la forma” (2021b, p. 140).

De ahí que capítulos enteros se centren en objetos u situaciones que parecieran no aportan a la trama general del libro; no obstante, contrario de ser adornos, cada uno de estos está dispuesto como manifestación de la expresión estética del personaje que siempre está activa, alimentándose de cada nueva experiencia. Esta es una característica siempre presente que, sin embargo, no surge de una búsqueda consciente, sino más bien del asombro y el impulso de la duda; estos permiten enfocarse en lo inútil pero bello frente a la inmensidad del absurdo, y el cual solo un esteta puede experimentar debido a su sensibilidad sensorial.

3.2. La relación de lo inútil con el mundo exterior

Si bien hasta este momento hemos hablado del desarrollo de la vida introspectiva del personaje, no podemos desentender, por contradictorio que pueda parecer, la profunda consciencia que tiene de su alrededor. Las bulliciosas calles del mercado hasta el asfixiante humo de los incendios producidos por el terremoto que azotó a Tokio son la antesala para el desarrollo del pensamiento despectivo respecto al mundo y las personas, configurándose casi como un ente adverso.

¹⁸ Siempre y cuando siga las características de “objeto inane” que ya se han descrito.

Desde un principio uno de los conflictos centrales del personaje es la inestabilidad familiar, siendo estos los primeros seres en proporcionarle relaciones suficientemente inseguras como para alimentar su inhibición. Comenzando por la madre ausente, la represión de la tía y hasta el desinterés generalizado del resto de la familia, este hombre tiene preconcepciones negativas sobre cómo funciona la sociedad, sintiéndose cada vez más reprimido al punto en el que su personalidad se ve obligada a dividirse en dos: una actitud falsa que le permite desenvolverse en el mundo exterior, ayudándole a sobrevivir en la sociedad; y un segundo yo, como él mismo la llama, donde están reprimidos sus deseos y verdadero actuar. De esta manera pasa inadvertido para el mundo, pero siempre con el pesar y la ansiedad de sentirse falso y diferente.

El rechazo por pertenecer a la colectividad nace de su observación de las dinámicas socioeconómica e industriales. Encuentra la insurgencia del capitalismo y la instrumentalización de todo quehacer humano como herramienta para encontrar retribución económica como uno de los más grandes males de su tiempo, pues elimina cualquier atisbo de sensibilidad humana en la interacción con el mundo. Para alguien que experimenta cada sensación y emoción a un nivel excepcionalmente profundo, esto es indudablemente grave.

35. Fatiga

Caminaba con un estudiante por un campo de gramíneas.

—Seguramente vosotros, los jóvenes, todavía tendréis muchas ganas de vivir, ¿no?

—Sí... Bueno, incluso usted...

—No, no, yo no las tengo. Solo me quedan impulsos de producir y crear.

Eran sus verdaderos sentimientos. Realmente cuando se dio cuenta, ya había perdido el interés por la vida.

—Pero, lógicamente, las ganas de crear están conectadas con las ganas de vivir, ¿verdad?

—preguntó el estudiante. Él no contestó nada.

El campo de gramíneas, en un momento dado, mostró sobre las puntas rojas de sus espigas el contorno nítido de un volcán que le hizo sentir algo parecido a la envidia. Ni el mismo pudo entender el porqué. (2021b, p. 143)

Las palabras de su interlocutor logran decepcionarlo profundamente, ya que, aunque él ha perdido las ganas de vivir, la relación que este establece entre vivir y producir le genera un pesar mayor que su propio desinterés por la vida. A pesar de encontrarse consumido por la verdad del sinsentido en este punto, continúa viviendo impulsado por el deseo de crear, llevando una existencia sin propósito ni trascendencia que ha aceptado, aunque no pierde su habilidad contemplativa de observar las pequeñas cosas del universo. En otras palabras, el hecho de estar completamente dispuesto a aceptar el absurdo no lo relaciona directamente con la muerte; esta no es necesariamente la única salida posible, ya que existe la opción de vivir con la verdad fundamental sin desear o tener la pulsión de buscar lo trascendente, existiendo apaciblemente igual que las gramíneas. Lo que sí lo acerca cada vez más a la muerte es el mundo que lo rodea, y donde no se puede existir de esta manera. No es que no quiera vivir, sino que se ha dado cuenta de que no quiere vivir así, pero ir a contracorriente le es fatigante y miserable.

No hay que confundir esta actitud déspota hacia el funcionamiento industrial del mundo con apatía hacia el sufrimiento de la sociedad; todo lo contrario, se trata de la consecuencia de una comprensión profunda de los males del mundo y, a pesar de ello, de la negativa de las personas a aceptar la futilidad de la existencia. Es una empatía genuina hacia aquellos que ignoran la verdad fundamental.

Otro aspecto por destacar es la influencia predominante de los personajes femeninos en su vida. La madre, cuya locura y el temor de emularla serán un tema recurrente a lo largo de la novela, persistente hasta sus últimos días. Asimismo, la presión ejercida por su tía representa las expectativas impuestas sobre él como hombre de familia, un peso que se incrementa con el paso de los años y que se vuelve cada vez más difícil de sobrellevar. Además, está su esposa, un personaje silenciado y pasivo, percibido por él únicamente como un medio para aplacar los reproches de su tía. Por otro lado, encontramos a las amantes o mujeres que él desea o idealiza. En primer lugar, está la hija de una loca, quien refleja una imagen vívida de él mismo, lo cual le causa rechazo y odio, aunque mantiene una relación con ella durante algunos años. Despreciada y con actitudes autodestructivas similares a las suyas, esta persona es objeto de rechazo constante en su interior, pero con una mirada más detenida, incluso le suscita cierta lástima. En ese mismo sentido, se presentan dos personajes adicionales. Aunque al principio puede ser difícil discernir si se trata de dos mujeres distintas o una sola, se evidencia que una de ellas es una chica más joven con la que establece una relación emocional y romántica, aunque no sexual. Es constantemente descrita

como hermosa, sumisa y entregada a él, llegando incluso al punto de no arrepentirse de la relación. En su momento más oscuro, ambos planean un doble suicidio que no se lleva a cabo, lo que finalmente conduce a su separación poco después, confesando que “no murió con ella. Simplemente se sentía satisfecho de no haberla tocado nunca” (p. 150).

La otra mujer, también anónima, se trata de la única a la que abiertamente nos confiesa amar incluso a pesar del transcurrir de los años. Con esto, al hacer una valoración general, la presencia de estos actores justifica que el personaje no es indiferente ni está exento del conectar emocionalmente con otras personas —sea de manera negativa o positiva—. Muy por el contrario, confirma lo que ya se ha planteado en este escrito y es que la sensibilidad emocional sigue siendo la esencia del individuo, incluyendo todo el abanico de matices que esto conlleva.

3.3. La idiotez o el diablo de fin de siglo

En todas estas páginas se ha logrado comprender una dimensión profunda del personaje. Sin embargo, es momento ahora de mencionar el elemento al cual convergen todas las afirmaciones hechas. La enfermedad aparece desde muy temprano en la novela, pero no es sino con el transcurso de los años que el declive tanto físico como psicológico se vuelve tan evidente como inevitable.

“[...] Su imaginación dibujó claramente las flores de la palmera. Entonces empezó a sentir en la garganta un picor desconocido. Sin querer, dejó caer una flema en el diccionario. ¿flema? Pero no era una flema. Pensó en su corta vida e invocó una vez más la flor de la palmera. La flor de esa palmera que se eleva hacia el cielo allende los mares lejanos”. (2021b, p. 128).

La escena parece carecer de gran profundidad: un hombre lee un diccionario de inglés en un lugar ligeramente intranquilo por la llovizna, aunque él lo asume con calma. Avanza por las palabras del diccionario con el dedo hasta llegar a la entrada del *talipot*, donde la imagina gigante e imponente con sus flores. Queda cautivado por esa imagen, pero su contemplación se ve interrumpida por la sangre que escupe, lo que lo lleva a reflexionar sobre la brevedad y la infelicidad de su vida. Surge en él el deseo de una existencia tan larga y próspera como las flores de la palmera, pero en un entorno distante de su vida actual. Sin embargo, sabe que esto es imposible debido a su enfermedad y su destino inevitable: la muerte.

En este capítulo el personaje no supera los veintitrés años, y está implícito que la muerte no es un deseo que albergue, al menos en este punto de su vida. Contrariamente, tiene la vaga ilusión de tener una vida larga a pesar de la temprana aparición de los síntomas de la enfermedad, porque como ya se ha afirmado en este estudio, la comprensión del sinsentido no es sinónimos de muerte. Más adelante, cuando ronda los treinta años, los padecimientos cobran renovada fuerza con la aparición de nuevos síntomas como el insomnio y la debilidad física, aunque la tos nunca lo abandonó.

Es por ello por lo que la enfermedad se caracteriza como un personaje silencioso, pero siempre presente que sigilosamente le atormenta desde las primeras líneas. Esto comienza con la idea casi obsesiva del daño biológico que corre por sus venas a causa de la madre loca. La posibilidad de convertirse en alguien igual a ella le carcome la conciencia, por lo que estará constantemente intentando “escapar” de tal villano invisible. No obstante, en sus últimos años de vida, es cuando descubre que el secreto que está detrás de sus padecimientos no es otro que lo mismo que caracteriza su naturaleza como esteta: “cada uno de los médicos que visitó le dictaminaron diagnósticos diferentes... [...] no obstante, él conocía el origen de su enfermedad. Era un sentimiento que lo avergonzaba y al mismo tiempo le infundía temor, temor a ellos... ¡a la sociedad que él despreciaba!” (p. 146). Es después de aceptar la inmanencia del sinsentido que sus padecimientos cobran nombre propio, agrupando así todas las características que han sumado a la tragedia que es su vida: “[...] tanto a ti como a mí se nos ha pegado un demonio, ¿eh? Me refiero al diablo de fin de siglo” (p. 152).

Tanto la dualidad en la que se vio obligado a dividirse, las conflictivas relaciones interpersonales y, aún más, al aislamiento social que llega a un punto obsesivo, fueron resultado de la percepción de la vida basada en el sinsentido: es la idiotez a la que hace alusión el título; la locura y la enfermedad; *el diablo de fin de siglo* que padece; una forma de rebelión contra las normas sociales opresivas y las relaciones —físicas y abstractas— superficiales que caracterizan el mundo en el que vive. La depresión que lo azuza a él, a su amigo en el manicomio y a Goethe; pero también a Van Gogh, a Mozart y a Gógol; a todos los que conocieron *la verdad*, todos ellos que sucumbieron a la muerte o a la locura, o a ambas. Ellos, los arquetipos de sí mismo y por quienes siente una profunda empatía. Son las víctimas del diablo del fin de siglo o aquello que hace que su víctima viva “[...] su día a día en la penumbra usando como bastón una espada delgada y sin filo” (p. 153). Es la inmanencia del inconsciente estético que lo acompaña hasta que el suicidio

se erige como única redención, y que después de varios intentos, al fin consigue liberarse de la vida bajo los efectos del olvido que le proporciona la sobredosis de medicamento. Es el fin del camino.

Vida de un idiota o la construcción de un manifiesto estético del hastío

A modo de conclusión

La existencia del ser humano está impregnada de interrogantes: ¿para qué se existe? ¿Qué es *ser* y qué sentido tiene? son incógnitas que representan la máxima expresión de nuestra capacidad de razonamiento, intangibles pero que superan cualquier instinto primario y que han moldeado las formas de vida de la especie humana en cada época. Sin embargo, paradójicamente, ha sido esta misma capacidad de dudar la que origina el mayor sufrimiento en la humanidad, ya que el silencio que sucede a la pregunta es lo que ha conducido a la destrucción, al olvido. La ignorancia se instaura como un consuelo ante el misterio de ese gran desconocido. Allí está de pie cada ser humano intentando descifrar lo que sus antecesores no pudieron ni su descendencia podrá responder y, sin embargo, seguimos preguntando qué significado tiene vivir.

El arte, por excelencia humano, no ha sido ajeno a tal conflicto esencial. La reflexión existencial permea cada obra, cada lienzo, cada poema de manera única, pero irremediamente dirigida hacia el destino inevitable. Con todo, el silencio no es el preámbulo a un manifiesto del suicidio. La tragedia que es quitarse la vida ha estado presente en la literatura desde las más antiguas epopeyas, hasta las expresiones más recientes de la tradición literaria en lo que va corrido del siglo XXI.

Atribuido al espíritu romántico, esta temática recurrente ha sido objeto de lecturas casi que apologéticas; no obstante, es claro que en ella subyace parte del conflicto inherente a la condición humana. Desde la adjudicada temeridad del Áyax sofocleano que prefiere morir antes que continuar viviendo en la deshonra de su propia demencia, pasando por la penumbra de la selva del segundo giro del séptimo círculo de Dante, hasta la decisión de Anna Karenina quien, embriagada por las ganas de vivir, se lanza al tren con la esperanza de expiar sus pecados. Al suicida en el arte se le ha asignado una valoración que, si bien varía de una época a otra, siempre ha oscilado en función de un imaginario, sea idílico o prejuicioso, de la muerte. Entretanto, el debate en torno al ser y la conclusión del sinsentido a la que llega el suicida continúa siendo soslayado, sin la posibilidad de entrever que la decisión fatal no es el acto principal de la senda existencial, y ni siquiera su único final posible.

Contrario a lo que podría pensarse, *Vida de un idiota* no es una apología al suicidio. La muerte del personaje principal se erige como el colofón de una tragedia trazada por la inmensurable sensibilidad emocional soportada durante toda una vida. Sentir amor, odio, envidia, etc., es la demostración de la esencia sensible del individuo que le hace experimentar cada percepción con la agudeza propia de su naturaleza de esteta. Cada interacción con el mundo se constituye en la revelación de una verdad trascendente e inevitablemente común a la especie: el rechazo de la *voluntad* que incita a buscar una razón. Es, como lo expresa Rancière (2006), la tragedia de estar vivo y de conocer el sinsentido inscrito en la superficie de cualquier substancia y en la profundidad de cualquier materia.

Para llegar a esta conclusión fue necesario transitar unas preguntas primarias que surgieron desde el primer acercamiento a la obra y que orbitaban en torno a la naturaleza humana más profunda y su razón de existir en el mundo, pues entre todas las voces que se han acercado a la interpretación de *Vida de un idiota*, sin duda —se concluyó— debe haber una, la suya propia, que espera por la mirada que logre el entendimiento de su verdad insondable. Las respuestas a este contexto se fueron ‘de-velando’ gracias al impulso de una tradición literaria basada en la tragedia griega clásica, cuyo esquema representativo del *pathos* en el *logos* se concreta en la conexión inquebrantable del pensamiento inconsciente y la acción.

Las evidencias de lo anterior han permitido que la crítica afirme, con plena convicción, que Akutagawa hace parte de ese conjunto de artistas en extremo inventivos que, en sus creaciones, reemplazaron este modelo del quehacer agonístico de la convencionalidad dramática por uno fundamentado en la separación de la acción del pensamiento y que, al igual que el inconsciente impregnado de silencios, erige la concreción de la omnipresencia del absurdo como verdad ineludible. Todo esto en contravía, claro está, de la tradición literaria que enaltece la acción de la epopeya y la palabra ornamentada para ser reemplazada por el uso de una prosa simple y, específicamente en *Vida de un idiota*, estructurada en fragmentos, dando lugar a la aparición del régimen estético rancieriano para el que el papel protagónico pasa a ser ocupado por lo insignificante y lo trivial.

Por ello, *Vida de un idiota* es la más completa manifestación del arte de aquello que ha sido ignorado universalmente y lo que no ha sido merecedor de ser contado, en palabras de Rancière (2006), en tanto su protagonista no es el héroe sofocleano ni su historia un cantar de gesta. Por el contrario, se trata de un desafortunado, una suerte de desecho de la sociedad incapaz de encontrar

su lugar en el mundo y cuya existencia pasa inadvertida para la vastedad del universo. Es el idiota que padece la locura o el diablo de ‘fin de siglo’ visitado por epifanías que le ‘de-velan’ la verdad trascendental que es el sinsentido existencial.

Desde esta perspectiva, la epifanía es, en esencia, re(de)velación. Es el acontecer sublime pero inmediato de la verdad presuntuosa que concierne al arte y a la vida, y cuya presencia en la obra se manifiesta a partir de la irrupción en las construcciones sintagmáticas, simulando así la manera abrupta en la que aparecen en la experiencia del personaje.

Este efecto no sería posible sin el fragmento como delimitador estructural y axiológico, lo que responde, por un lado, a la innovación estilística, la cual denota que al quebrantar las condiciones de integridad del subgénero novela, *Vida de un idiota* se sitúa de manera intencional en una suerte de limbo genérico, el cual busca favorecer una intrincada relación entre lo que se dice y cómo se dice.

En segundo lugar, y con relación a ello, el fragmento hace parte de una consciente organización del material y del contenido que está en función de transmitir significación simbólica y retórica. Esto implica que las construcciones lingüísticas están organizadas en función de un objetivo primario (el general de la obra, es decir, el sinsentido) y uno secundario (el de cada capítulo) de manera simultánea. Así, se presenta un uso constante de estructuras morfosintácticas simples, oraciones cortas y prosa con abundante expresión poética, además de recursos gramaticales como los puntos suspensivos y la repetición de palabras.

Todas estas características configuran un efecto e impacto estético en el lector, el cual se ve afectado emocionalmente al mismo tiempo que acontece el declive del personaje, siendo relevante la intencionalidad de evocar una respuesta sensitiva, ratificando así que la obra se sustenta en la estetización de lo emocional. No obstante, es preciso comprender que lo emocional deviene de una percepción sensorial planteada desde lo ontológico o vívido. En otras palabras, desborda los límites del plano físico para transmutar en la experiencia-vivencia de una dimensión superior del pensamiento, donde la existencia de la materia, inicialmente apreciada, se iguala en importancia con la esencia de lo divino. A modo de ejemplo, cuando contempla los “budas descoloridos, deidades, caballos y flores de loto, casi lo abruman. Mientras los miraba desde abajo, se olvidó de todo” (p. 139). Es claro que lo anterior no significa únicamente la observación de un espacio ficcional, sino que es la representación no verbal del *fuego fatuo* de millones de civilizaciones y vidas humanas que lo han precedido, extintas al igual que el color original de las estatuas frente a

él. La sublimidad de la efímera visión sofoca cualquier otro pensamiento, en tanto ya no es solo un buda o una flor de loto, sino la bagatela que es el ser humano y, por ende, el inherente entendimiento de que no hay un sentido en existir.

Por todo ello es que es posible afirmar que *Vida de un idiota* es un manifiesto del hastío de vivir que, no obstante, no es lo mismo que desear morir. Se trata del descenso a un abismo que se va dilatando con el avance cronológico de la historia, en tanto cada acción o pensamiento favorece la desconexión progresiva del personaje con la realidad circundante. Su viaje introspectivo no está representado en una caída vertiginosa, sino en un movimiento lento y constante que parece desafiar el tiempo. Este estado parece metaforizarse en un esquema mental del espacio, donde la vida se representa en un entorno oscuro pero avasallante a través del cual él erra undívago, casi ingrávito. Es el resultado, en resumidas cuentas, de la contemplación como un estado constante de percepción.

A pesar de todo, no se puede confundir esta reacción con apatía o desinterés por el mundo, sino que, al contrario, es consecuencia de una atenta observación de su alrededor y el discernimiento de las angustias del mundo. Es por ello que la contemplación se erige como la principal característica del personaje y la cual define su naturaleza y su ser, en tanto es la lente a través de la cual puede estar en contacto con la belleza y su transmutación que deviene en experiencia estética, natural por un lado, y del arte por el otro. Este último, además, con un intrincado uso de la intertextualidad como técnica retórica y estilística.

Pero por ningún motivo significa esto que únicamente desde el arte y la naturaleza es que el personaje logre el asombro; por el contrario, en la obra se plantea como algo inherente a cualquier objeto o existencia que sea merecedor de ser mirado, en tanto se configure como inanidad para el capitalismo, y las doctrinas familiares y socioculturales del mundo exterior.

Al asociar en la experiencia todo lo referido de manera recurrente, el sujeto se refugia en sí mismo y en su mundo interior como única forma de sobrevivencia, en tanto que, el conocimiento del sinsentido tiene consecuencias negativas que lo arrastran a la exclusión de la colectividad y de la operatividad social. Estas últimas, aunadas a la decadencia física y mental, se concretan en soledad y repulsión progresivas e insostenibles. El suicidio surge entonces, no como solución, sino como inevitable destino de quien fue siempre un incomprendido, un indigno de ser humano.

Es por todo esto que *Vida de un idiota* transforma la concepción del suicidio en la literatura, pues este es el telón de fondo de un conflicto epistemológico de la existencia, puesto que la forma fragmentada irrumpe en una tradición novelesca establecida al presentar lo impío y fútil como acto principal y lo reviste con una belleza trágica, ya que el sufrimiento no deviene del sinsentido, sino de la incompatibilidad con este mundo abarrotado de falsos sentidos de vivir y que castiga y relega a quienes abrazan la verdad.

En palabras del novelista y escritor de manga japonés, Kafka Asagiri, “this story it is not for people who are good at living”, epígrafe con el que comenzó este trabajo, si bien no se refiere directamente a esta obra, sigue siendo la más acertada descripción de ella. Así como el personaje, el lector-narratario al que interpela *Vida de un idiota* es uno muy específico; uno que puede entender a cabalidad la experiencia que trae consigo la percepción de la belleza en la inanidad pues, antes que nada, es el primer obstáculo que sobrepasa cuando decide leerla. Este mismo lector-narratario a su vez toma un papel activo en la obra, pues es solo a partir de esa coincidencia de sentires en donde radica la comprensión de un manifiesto del hastío que critica a la sociedad superficial y que rechaza las formas disidentes de vivir. La confirmación de la infructuosa búsqueda de un sentido, pues la contemplación de la belleza pueril debería ser suficiente ante el imperioso destino. Así, no ser bueno viviendo implica reconocerse como incompatible con una colectividad fallida que se sostiene en el vago autoconvencimiento de la existencia de una razón trascendental que justifica el acto repetitivo de vivir y que, además, se empeña en condenar osadamente a quienes conocen lo que ella ignora. Por tanto, de esta acción es que deviene el inexorablemente sufrimiento.

Por último, la obra como desahogo de una mente inestable no es, ni de lejos, una conclusión apropiada para el minucioso trabajo estético evidente en toda la creación artística de este autor. Si Akutagawa en su momento de vulnerabilidad personal decidió quitarse la vida, no es deber del lector conectar ambos acontecimientos. El rechazo reiterado en este estudio a la conclusión autobiográfica de *Vida de un idiota* responde también a un ideal de ‘justicia’ hacia el propio autor, en tanto la obra, además de constituirse en una construcción autónoma y estéticamente intencionada, se configura también como manifiesto de la vida; una en donde se abraza la idiotez como camino, el deliquio de la belleza silente de las cosas como motivo suficiente, y donde el suicidio no se malinterprete como rebelión ante el absurdo, pues no hay sentido en tal declaración, al igual que no lo hay en el resto de cosas del mundo.

Referencias bibliográficas

- Akutagawa, R. (2006). *Vida de un loco: Tres relatos* (M. Rosenberg, Trad.). Emecé.
- Akutagawa, R. (2011). *Vida de un idiota y otras confesiones* (C. Rubio, Ed.; Y. Matsumoto & J. Tordera, Trads.; 1a. ed). Satori.
- Akutagawa, R. (2021a). *Ruedas dentadas y la vida de un necio* (L. Porta Fuentes & J. Matsuura, Trads.). Navona.
- Akutagawa, R. (2021b). *Vida de un idiota y otras confesiones* (J. Tordera & Y. Matsumoto, Trads.). Alianza Editorial.
- Akutagawa, R. (2023). *Ruedas dentadas y la vida de un estúpido* (primera edición). Abducción editorial.
- Alekseeva, O., & Ivanova. (2015). Color symbolism in scenery descriptions ob Ryunosuke Akutagawa's stories and novellas. *Ulakbilge Dergisi*, 3(6), 147-155. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-03-06-08>
- Avendaño, K. (2019, septiembre 1). Ryunosuke Akutagawa: Vida y suicidio de un esteta. *Bitácora de vuelos*. <https://www.rdbitacoradevuelos.com.mx/2019/11/ensayo-ryunosuke-akutagawa-vida-y.html>
- Bajtín, M. (1989). El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria. En H. S. Kriúskova & V. Cazcarra (Trads.), *Teoría y estética de la novela* (pp. 13-75). Taurus.
- Bartoszynski, K. (1998). *Teoría del fragmento* (D. Navarro, Trad.). Ediciones Episteme.
- Beauvieux, M.-N. (2015). Akutagawa Ryûnosuke, Jambes de cheval, traduction et appareil critique Catherine Ancelot, postface Ninomiya Masayuki. *Ebisu. Études japonaises*, 52, Article 52. <https://doi.org/10.4000/ebisu.1742>

- Beauvieux, M.-N. (2016). *Akutagawa Ryūnosuke: Une écriture du fragment* [These de doctorat, Lyon]. <https://theses.fr/2016LYSE3047>
- Beauvieux, M.-N. (2023). Critique sociale et positionnement transnational chez Ōsugi Sakae et Akutagawa Ryūnosuke: Deux stratégies d'écriture polémique dans le Japon de l'ère Taishō (1912-1926). *Revue des sciences humaines*, 351, Article 351. <https://doi.org/10.4000/rsh.3389>
- Beebee, T. O., & Amano, I. (2010). Pseudotranslation in the fiction of Akutagawa Ryūnosuke. *Translation Studies*, 3(1), 17-32. <https://doi.org/10.1080/14781700903338656>
- Bloch, E. (2005). *Huellas*. Editorial Tecnos.
- Bousoño, C. (1985). *Teoría de la expresión poética*. Ed. Gredos.
- Calabrese, O. (1987). Detalle y fragmento. En *La era neobarroca* (pp. 84-105). Cátedra.
- Cather, K. (2020). Noting Suicide with a Vague Sense of Anxiety. *The Journal of Japanese Studies*, 46(1), 1-29. <https://doi.org/10.1353/jjs.2020.0002>
- Davis, M. M. (2023). Finding the Mind in the Eyes: A Note on the Wife's Testimony in Akutagawa's «In a Grove». *Japanese Language and Literature*, 57(2), 133-142. <https://doi.org/10.5195/jll.2023.282>
- Deleuze, G. (2017). *Diferencia y repetición* (1a. ed., 4a. reimp). Amorrortu.
- Doak, K. M. (2011). The Last Word? Akutagawa Ryūnosuke's "The Man from the West". *Monumenta Nipponica*, 66(2), 247-255. <https://doi.org/10.1353/mni.2011.0042>
- Febritama, S., Arianto, A., & Puteri, Y. E. (2019). The Effect Of Ryunosuke Akutagawa Schizophrenia On The Behavior Of Boku In His Short Story Entitled Haguruma. *UI Proceedings on Social Science and Humanities*, 3, 113-124.

- Fogel, J. A. (1997). *Akutagawa Ryunosuke and China*. <https://doi.org/10.2753/CSH0009-463330046>
- Freud, S. (1975). Lo ominoso. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas Sigmund Freud (1917-19): De la historia de una neurosis infantil y otras obras* (Vol. 17, pp. 215-251). Amorrortu Editores.
- Furuzato, F. D. (2021). O cômico e o fantástico em “O Nariz”, de Akutagawa. *Revista Graphos*, 23(1), 133-146. <https://doi.org/10.22478/ufpb.1516-1536.2021v23n1.57735>
- Ginzburg, C. (1999). Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales. En *Mitos, emblemas e indicios: Morfología e historia* (pp. 138-175). Gedisa Editorial.
- Hedberg, W. C. (2016). *Akutagawa Ryūnosuke's uncanny travels in Republican-era China*. <https://doi.org/10.1080/09555803.2016.1225314>
- Huang, J. (2019). *The Unsettled Rhetoric of Colour Race in Akutagawa Ryūnosuke's Travels across China in the 1920s*. <https://doi-org.udea.lookproxy.com/10.1080/1369801X.2019.1649179>
- Ingarden, R. (2005). *La comprensión de la obra de arte literaria* (G. Nyenhuis H, Trad.). Universidad Iberoamericana.
- Jayasundara, B. (2014, enero 1). *The Impact of Point of View—Multiple monologue method, which is used by Ryunosuke Akutagawa on Modern Sinhala Short Stories*. International Conference on Japanese Literature. https://www.researchgate.net/publication/275175125_The_Impact_of_Point_of_View_-_Multiple_monologue_method_which_is_used_by_Ryunosuke_Akutagawa_on_Modern_Sinhala_Short_Stories

- Karlsson, M. (2009). Writing Madness: Deranged Impressions in Akutagawa's «Cogwheels» and Strindberg's *Inferno*. *Comparative Literature Studies*, 46(4), 618-644.
<https://doi.org/10.1353/cls.0.0101>
- Laverde Ospina, A. (2017). Reflexiones en torno al discurso estético literario. Una lectura de *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez. *Lingüística y Literatura*, 38(72), Article 72. <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n72a10>
- Lippit, S. M. (1999). The Disintegrating Machinery of the Modern: Akutagawa Ryūnosuke's Late Writings. *The Journal of Asian Studies*, 58(1), 27-50. <https://doi.org/10.2307/2658388>
- Listyaningsih, L., Utungga Pasopati, R., & Wulandari, S. (2022). The transformation of despair to hope as asserted on ryunosuke akutagawa's shiro. *Jurnal Ilmiah Bina Bahasa*, 15(1), 1-14.
<https://doi.org/10.33557/binabahasa.v15i1.1703>
- Nakagawa, E. (2018). World literature in modern Japan: Akutagawa Ryunosuke's translation of a W. B. Yeats' short story. *Asia Pacific Translation and Intercultural Studies*, 5(3), 279-291.
<https://doi.org/10.1080/23306343.2018.1525816>
- Pachilla, P. (2013). El concepto de “epifanía” en la lectura deleuzeana de Joyce. Notas sobre la ontología de la obra de arte experimental. *Viso. Cadernos de estética aplicada*, jul-dic(14).
<http://www.revistaviso.com.br/>
- Prasol, E. (2023). The Quest for Ultimate Truth in Ryūnosuke Akutagawa's “In a Grove”. *IAFOR Journal of Literature & Librarianship*, 21(2), 91-105. <https://doi.org/10.22492/ijl.12.2.07>
- Printziou, A. (s. f.). *Modernization in Japan: The Case of Yosano Akiko and Akutagawa Ryūnosuke*. Academia.edu. Recuperado 14 de marzo de 2024, de https://www.academia.edu/36729126/Modernization_in_Japan_The_Case_of_Yosano_Akiko_and_Akutagawa_Ry%C5%ABnosuke

- Rahman, A., & Nesa, F. (2023). Akutagawa Ryunosuke's Repertoire in the Short Story «Rashomon». *IZUMI*, 12(1), 13-21.
- Rancière, J. (2005). Una fábula contrariada. En C. Roche (Trad.), *La fábula cinematográfica: Reflexiones sobre la ficción en el cine* (pp. 4-21). Paidós.
- Rancière, J. (2006). *El Inconsciente Estético*. Del Estante Editorial.
- Rancière, J. (2009). *La palabra muda: Ensayo sobre las contradicciones de la literatura* (C. González, Trad.). Eterna Cadencia Editora.
- Rodríguez Quetglas, A. (2023). The Confusing Anxiety of Ryūnosuke Akutagawa. En J. Ros Velasco (Ed.), *The Contemporary Writer and Their Suicide* (pp. 183-193). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-031-28982-8_17
- Rosenfeld, D. (2010). *Counter-Orientalism and textual play in Akutagawa's «The ball» ('But I kai')*. 53-63. <https://doi-org.udea.lookproxy.com/10.1080/09555800050059469>
- Schlegel, F. (2009). *Fragmentos* (P. Pajeros, Trad.). Marbot Ediciones.
- Setiowati, R. V., & Dwi Wardani, E. (2016). Capitalism as an Ideology Criticized through Allegory in Ryūnosuke Akutagawa's Kappa. *Journal of Language and Literature*, 16(2), 178-200. <https://doi.org/10.24071/joll.2016.160208>
- Sri Kantha, S. (2022). A Comparison of Two Famous Tragicomedy «Nose» Stories by Gogol and Akutagawa, Tinged with Medical Humor. *International Medical Journal*, 29(5), 300-302.
- Sri Kantha, S. (2023). Suicides of elite Japanese writers: The case of Ryunosuke Akutagawa. *The National Medical Journal of India*, 36(2), 117-123. https://doi.org/10.25259/NMJI_389_22
- Suter, R. (2013). Grand Demons and Little Devils: Akutagawa's Kirishitan mono as a Mirror of Modernity. *The Journal of Japanese Studies*, 39(1), 39-66. <https://doi.org/10.1353/jjs.2013.0028>

- Torrella, D. (2016). Indicios de una totalidad: El fragmento como forma. *Las nubes. Revista de filosofía, arte y literatura*, 13(1). http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/18/indicios-totalidad
- Tsuruta, K. (1970). Akutagawa Ryūnosuke and I-Novelists. *Monumenta Nipponica*, 25(1/2), 13-27. <https://doi.org/10.2307/2383739>
- Valencia, L. (2020). In dubio pro lector. Ambigüedad narrativa y duda razonable en el relato “En un bosque” de Ryunosuke Akutagawa. *FORO. Revista de Derecho*, 7-28. <https://doi.org/10.32719/26312484.2020.33.2>