

**Erotismo, militarismo y mujeres en la carnavalización
de la tragedia colombiana
en *El Toque de Diana* de R.H. Moreno-Durán**

Mario Ramírez-Orozco

Resumen

La literatura carnavalizada debe caracterizarse por una intención política transgresora, que asuma todos los lenguajes canónicos y elitistas, con sus variantes internas, para parodiarlos y ridiculizarlos al máximo. El carnaval será un atajo para liberar al presente de toda historicidad. En esta literatura se inscribe la novela, *El toque de Diana*, que presenta una realidad trastocada, una “otredad”, que problematiza la existencia cotidiana de los personajes.

Abstract

Burlesque literature must be characterized by a subversive political intention that assumes all the canonical and elitist languages, with their internal variants, to parody them and to ridicule them as much as possible. The carnival is a shorthand manner of freeing the present from all historical contexts. The novel, *El Toque de Diana*, falls within the tradition of this literature. It depicts an altered reality, an “otherness” that highlights the problematic daily existence of the characters.

Resumo

A literatura carnalizada deve caracterizar-se por uma intenção política transgresora que assuma todas as linguagens canônicas e elitistas, com suas variantes internas, para parodiá-los e ridiculizá-los al máximo. O carnaval será um atalho para liberar o presente de toda historicidade. Nesta literatura se inscreve o romance *O Toque de Diana*, que apresenta uma realidade transfigurada, uma “visão do outro”, que problematiza a existência quotidiana dos personagens.

Palabras clave

Literatura carnalizada
Erotismo
R.H. Moreno-Durán

Keywords

Burlesque Literature
Eroticism
R.H. Moreno-Durán

Palavras Clave

Literatura carnalizada
Erotismo
R.H. Moreno-Durán

Uno de los importantes legados del teórico ruso Mijail Bajtín a la crítica literaria es su problematización del concepto *carnaval*, divulgado de manera profunda en su estudio sobre la obra de Rabelais. En dicho trabajo, Bajtín indica que el carnaval como inversión de la realidad, implica una apuesta por la ruptura de la cotidianidad a través de la introducción de una pluralidad de discursos provenientes de diversas tradiciones populares, clases sociales, grupos étnicos y géneros sexuales. Por eso, afirma Bajtín, el carnaval es un suceso siempre colectivo:

El individuo se siente parte indisoluble de la colectividad, miembro del gran cuerpo popular. En este Todo, el cuerpo individual cesa, hasta cierto punto, de ser él mismo: se puede, por así decirlo, *cambiar mutuamente de cuerpo, renovarse* (por medio de los disfraces y máscaras) *Al mismo tiempo el pueblo experimenta su unidad y su comunidad concretas, sensibles, materiales y corporales* (las cursivas son del texto original, 1989b: 229).

En otras palabras: “En la época del Carnaval, todos son uno” (Rodríguez Monegal: 408). Es decir, el individuo, en un juego doble, se impregna de la pluralidad de todos y se libera de la pesada carga de una “identidad limitada”.

De la lectura del trabajo de Bajtín sobre Rabelais se deduce que a través del simulacro, de la felicidad frenética, se pretende llegar a la enajenación temporal de las fuerzas autorepresoras inculcadas por el Poder. Para ello es indispensable una “carnavalización”, con la utilización de máscaras y/o el travestimiento de actitudes: el débil se transforma en valiente, el hombre se viste de mujer y viceversa, el enano de gigante, la mujer sexuada de monja, la beata de deseo y el santo de impúdico. En suma, todas estas transformaciones no sólo de vestido sino, sobre todo, de actitudes tienen como fin dar la sensación y apariencia de que el mundo se ha vuelto al revés y ha roto con la seriedad, la autoridad y jerarquización social cotidianas. En el carnaval nada es como es, todo es apariencia y máscara. Para todos hay nuevos rostros, nuevos gestos, nuevos desdoblamientos y, hasta se sugiere, la agradable posibilidad de imitar los propios defectos para alcanzar el ideal socrático del “conócete a ti mismo”.

La ritualidad inmersa en todo carnaval ofrece, limitado en el tiempo, un derecho a violar lo establecido por las reglas morales y las “buenas costumbres”. Se busca la liberación de los espíritus, casi siempre con la utilización de los cuerpos, de manera que “una parte del mundo se disfrazará para engañar a la otra, y correrán como locos por las calles; nunca se habrá visto un desorden tal en la naturaleza” (Bajtín, 1989b: 210).

Así, el carnaval, pienso, no es más que un “desorden” temporal dentro de un orden permanente y, en el interior de una cotidianidad atroz que repite cada día la situación social del dominador y el dominado. Es, sobre todo, un poco de aire para el siervo y el pobre; una luz en su larga oscuridad de opresión e infelicidad diarias. En el carnaval todo es permitido y, en él, las jerarquías se esconden. El carnaval busca:

La supresión de todas las barreras jerárquicas, de todos los grados y situaciones, y la familiaridad absoluta del regocijo del carnaval: “la diferencia entre los grandes y pequeños parece suspenderse durante un momento; todo el mundo se relaciona; cada uno toma a la ligera lo que le sucede: la libertad y la independencia mutuas son mantenidas en equilibrio por un buen humor universal” (Bajtín, 1989b: 221).

Haciendo un tipo de arqueología del carnaval, Bajtín distingue cuatro categorías fundamentales: 1) La *carnavalesca*, en la que percibe el contacto libre y familiar entre la gente; 2) La *excentricidad*, que se manifiesta con la liberación del comportamiento, del gesto y de la palabra, sin importar el rango, fortuna, o edad; 3) Las *disparidades*, categoría que une lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido... 4) La *profanación*, en donde sobresalen los sacrilegios, las obscenidades y las parodias carnavalescas de textos sagrados (Bajtín, 1993: 174).

Nuestro carnaval

Todas las categorías anteriores son reconocibles en las páginas de *El toque de Diana*, dado que en el texto se presenta una realidad trastocada, una “otredad”, que problematiza la existencia cotidiana de los personajes.¹ De ahí lo atípico de los protagonistas: un oficial del ejército “travestido” de intelectual, que según R.H. Moreno-Durán: “a menudo y pese al uniforme comete la imprudencia de pensar” (*El*: 12). Tiene una esposa emigrante que gusta, como su marido, de las finuras de una lengua muerta, religiosa y clásica como el latín. Lengua exuberante a la que revitaliza llenándola de una semántica juguetona, sensual y hasta obscena, que cubre de suave ambigüedad erótica sus frecuentes discusiones y diálogos festivos. Asimismo, al autor colombiano introduce en su novela el personaje Juvenal, un amante que lo que menos quiere es adueñarse de su amada, cómodo con el triángulo adúltero y contento de glosar las vicisitudes de la relación matrimonial de su amante. Además, Diana, una figura etérea, amante real o ficticia del que sirve para crear un cuadro adúltero inmoral y, a su parecer, perfecto.

El carnaval será un atajo para liberar al presente de toda historicidad, para dar nacimiento a una alegría temporal y salvadora. A través de la farsa carnavalesca, ofusca el dominio de la aburrida cotidianidad, del escándalo de los días repetidos en años y meses sin la emoción de la sorpresa. En definitiva, la literatura carnavalizada debe caracterizarse por una intención política transgresora, que asuma todos los lenguajes

¹ En este artículo empleo la 3ª edición de *El toque de Diana* (Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1990). En adelante se citarán los fragmentos de esta obra así: (*TD*: número de página).

canónicos y elitistas, con sus variantes internas, para parodiarlos y ridiculizarlos al máximo.

El contagio feliz

Un acontecimiento real, cargado de erotismo carnavalesco y recreado con máxima crudeza en *El toque de Diana*, es la aparición de la plaga de la Machaca en Colombia, a mediados de los años setenta. El hecho real se puede resumir así: la aparición en Colombia de un pequeño insecto, “la machaca”, fue dotado por la prensa nacional y la imaginería popular de la inédita cualidad de inocular un veneno que sólo podría ser neutralizado con la realización del coito, en un plazo menor a 24 horas. En caso contrario, la víctima sufriría una muerte horrorosa. El suceso tuvo un gran seguimiento periodístico y, sin duda, sirvió por unos meses como sofisma de distracción ante el pesado ambiente de violencia y convulsión social que padecía Colombia en la década 1970-80. El hecho fue seguido más con humor que con los fines profilácticos que suponía tan “grave” invasión. El comercio se aprovechó de la ocasión importando de las selvas del Putumayo, al sur del país, toneladas del inofensivo insecto para venderlo a altísimos precios en los mercados de las principales ciudades del país.

R.H. Moreno-Durán adaptó a la literatura esa realidad folclórica para mostrar una liberación exagerada del comportamiento sexual, a través de la casi imposible mezcla erótica entre diferentes clases sociales en un mismo festejo —en el que los pobres no ofician de sirvientes y los ricos de amos— y una abierta profanación de las pudorosas costumbres sexuales colombianas, simbolizadas en el relato.

En efecto, en *El toque de Diana* el narrador hace la parodia de “el mito de la sexualidad tropical”, valiéndose del realismo grotesco al informar que: “con o sin Machaca, las mujeres de este país se vuelven a menudo auténticas e insaciables antropófagas en cuestiones de placer” (*TD*: 198). Con comentarios como éste el narrador elabora una caricatura irónica de la clandestinidad sexual. Se hace una inversión paródica del cuerpo de la mujer, que recibe una dimensión positiva como agente activo de salvación física y espiritual. El cuerpo femenino se presenta como elixir, es la medicina para curar el “macho”. El hombre y su historia

tradicional de “activo” y hasta de “agresor” sexual se presenta al revés, ahora es víctima “pasiva”, y suplica el favor sexual de ansiosas huestes femeninas para que lo curen, lo purifiquen.

La elaboración literaria de plaga de la Machaca en *El toque de Diana* proporciona la fiesta de lo prohibido. Deseo y acción sexual, por fin, se dan al mismo tiempo. Las censuras impuestas y propias se dejan caer para dar espacio a la lujuria del espíritu y el cuerpo. Las convenciones de la castidad se desmoronan con la generosidad de las féminas. La hipocresía abre paso a una verdad negada: el eros de la mujer no es pecado, por el contrario es salvación:

¡Ay de mí, me ha tocado! ¿Qué le ha tocado?, preguntaba la multitud que, conmovida, se arremolinaba en torno suyo. ¡La Machaca!, gritaba el infeliz mirando fija, desesperada, suplicantemente a la hermosa mujer que, sin poder soportar los alaridos del machacado ni las miradas de reproche de los congregados, procedía como quien no quiere la cosa a deshacerse de sus prendas, aprensión y vergüenza y se encaminaba pronta y abnegada a salvar la vida de aquel desdichado, dando pruebas de un desprendimiento tal, evidente en sus maniobras y acrobacias, que se veía en ocasiones interrumpida en sus labores de salvamento por los sincopados bramidos del paciente en cada una de las fases de la cura — erectio, introductio, emissio—, así como por los hurras, aplausos y vítores de la cada vez más jocunda y abigarrada muchedumbre (*TD*: 202).

Se metafORIZA el placer: se lleva a la calle (a la plaza pública, en términos de Bajtín), se libera de las pesadas cadenas morales y clasistas. La sexualidad es democrática, todos con todos. La desnudez de los cuerpos sirve para desnudar las palabras, el vulgo se divierte con las palabras prohibidas, al sexualizar su verbo. El lenguaje científico escapa de los pesados tratados de biología y las gentes juegan con los rebuscados nombres del universo de los artrópodos. Todo es fiesta, a nadie importa que: “Nueve meses más tarde la tasa de crecimiento demográfico estaría a punto de fundir los cables de los centros de computación estadística” (*TD*: 199).

Hasta que llega la dura verdad, en el nivel ficcional de la novela, el carnaval tiene que terminar, las cosas deben recobrar su orden establecido:

Como todo lo que afecta a este país, la identidad del agente perturbador quedó en la sombra y aún hoy se asiste a arduos debates y simposios de alto nivel orientados a determinar la naturaleza de ese insecto que con su simple roce lo sumía a uno en el goce y la pernicia (TD: 203).

Se baja el telón, las Machacas vuelan, retorna la represión. La alegría de los cuerpos se oculta. La parodia concluye y las máscaras desaparecen. La nostalgia de ese carnaval fugaz, proporcionado por la plaga de la Machaca, aparece en *El toque de Diana* eternamente presente, como un paréntesis de ilusión, de espejismo sexual y de apoteosis vital, en la atribulada vida de los personajes ficticios.

En busca del erotismo perdido

La metaforización del erotismo en *El toque de Diana* no tiene una intención moralista, no hace juicios de valor sobre su bondad o maldad, sino que los personajes disfrutan tanto de su eroticidad como del lenguaje. El erotismo recurre a un juego paródico, en el que tanto las palabras y los cuerpos, con certero humor, combaten los elementos erróneos de la sexualidad negada. Según R.H. Moreno-Durán:

El verdadero juego de *El toque de Diana* adquiere su auténtica significación en dos aspectos precisos: en una mayor densidad del ingrediente erótico y en un ejercicio mediante el cual la escritura multiplica sus búsquedas (AS: 873).

Una búsqueda a la que el crítico colombiano David Jiménez da especial énfasis al indicar que es una fuerza “contaminadora”, producida por la interacción entre los distintos lenguajes presentes en *El toque de Diana*. Una fuerza llamada a liberar el lenguaje para que a través de él se liberen los cuerpos y para lograr “sexualizar el lenguaje marcial y marcializar el tema sexual” (Jiménez: 85).

El erotismo en la obra de R.H. Moreno-Durán tiene una presencia explícita. Es “realismo erótico” que no se esconde detrás de órganos masculinos dotados de propiedades mágicas o testículos desproporcionados ni de vaginas dentadas o fecundidades desmesuradas, comunes en las obras del “realismo mágico”.

Todos los personajes de *El toque de Diana* viven *con* el sexo, no viven *para* el sexo. Son seres sexuados y realizan sus acrobacias amoratorias sin artilugios. Van tras: “El eros libre y la liberación del eros en una sociedad que siempre lo ha reprimido y anematizado que constituye, en el fondo, el tema principal de la novela” (Gutiérrez: 69).

El sexo, el mismo que se convierte en erotismo como creación cultural de la imaginación humana, se muestra en el relato de R.H. Moreno-Durán puro, sin retoques. Por ello, subvierte y molesta a una sociedad asexuada en la que el machismo presume de una promiscuidad cuantitativa que niega el verdadero erotismo. Aquél que disimula con distintas relaciones prostituidas, sin excluir de ellas las relaciones matrimoniales. Esto se nota en comentarios, del narrador, como el siguiente:

[un] morboso acuerdo de voluntades —¿o sería mejor decir solapado trueque de resabios?— lo que llaman fidelidad (válido para los soldados pero no para los hombres de la calle) es la más grande garantía de fracaso. De no ser así, ¿Puede alguien soportar, al menos después de un cierto tiempo, la rutina de los cinco besos, las tres o cuatro posiciones a que se reduce el inicial entusiasmo, esa cansina liturgia de dos cuerpos que se rechazan porque se conocen hasta la suciedad (TD: 222).

El tratamiento del erotismo en *El toque de Diana* incluye y aboga por el derecho de la mujer a ser dueña de su propia sexualidad. Un derecho al que el fundamentalismo religioso católico pone todas las trabas. Rafael Gutiérrez Girardot afirma que:

El eros libre que postula Moreno-Durán en esta novela, no es otra cosa que una liberación de la mujer de las convenciones sociales que la oprimen y frustran social y personalmente, para que se plenifique en el eros, para que rompa el tabú convencional y social del catolicismo visceral de los hispanos (Gutiérrez: 70).

El narrador de *El toque de Diana* hace sentir creíbles a los personajes gracias a la irreverencia en la descripción de los actos amoratorios. La erotización de sus vidas los humaniza. El doble adulterio —el Mayor y Diana / Catalina y Juvenal— pone en cuestión no sólo a la institución militar, sino también a la institución matrimonial; pues, como bien dice

R.H. Moreno-Durán: “la novela pretende por encima de todo bucear en el comportamiento conyugal, plagado de rutina y falsas concesiones, así como en la clandestinidad y la aparente deslealtad del adulterio” (*AS*: 874).

El narrador presenta las innumerables limitaciones que sufren los amantes que sueñan con volver a un pasado ideal, anterior a la sociedad y a las reglas y las prohibiciones, en donde el sexo se consideraba la esencia misma de la existencia.

El carnaval de la igualdad

En los orígenes del carnaval, como lo explica Bajtín, hubo una clara división entre la cultura popular y la cultura oficial. La primera se caracterizaba por el gran espíritu festivo que se oponía a las normas establecidas y se apropiaba de los espacios públicos. Una cultura popular que facilitaba el diálogo al permitir que todos los grupos sociales entraran en contacto. La segunda, era una cultura oficial, seria y prepotente, que hacía alarde de su poder en espacios cerrados, impidiendo cualquier comunicación entre estratos sociales diferentes. La lucha entre estas dos formas de culturas era frontal, aunque la oficial aceptara a regañadientes la risa desinhibida de la cultura popular (Bajtín, 1989b: 10-17).

Es importante señalar que en el carnaval de la Edad Media la gente actuaba en los festejos, mientras que en la actualidad sólo participa como espectador. Se ha pasado así de la dramatización colectiva a la puesta en escena de un pequeño grupo. En el pasado el carnaval se realizaba durante varios meses del año, en la actualidad no dura más de una semana, aunque sus preparativos pueden ocupar todo el año.²

En suma, la intención principal de un carnaval, esa fiesta popular que conoció todo su esplendor durante el medioevo, es la de ser un gran acontecimiento social en el que no haya separación entre clases sociales.

² Para desgracia popular, el carnaval, con el paso de los siglos, ha ido perdiendo su esencia liberadora para convertirse en apenas un simulacro comercial de la alegría. El prestigioso crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal lo dice: “en nuestro tiempo, el carnaval se convierte en «espectáculo», y sus participantes ya no pueden mezclarse y comunicarse en la forma «libre y familiar» que Bajtín describe” (403). Un ejemplo de ello son los carnavales de Río de Janeiro y el de Venecia, los más famosos del mundo actual, que mantienen un perfil de frivolidad teatral muy lejos del carnaval antiguo o del esplendor de los carnavales de la Edad Media y el Renacimiento.

En el carnaval no habrá un escenario, algo como una tarima, ni la división entre actores y espectadores (Bajtín, 1989b: 13). El carnaval es una fiesta en la que todos los habitantes participan. Mientras se realiza el carnaval todas las prohibiciones cesan, las jerarquías se suspenden y los temores de la vida cotidiana desaparecen.

Bajtín señala que la transposición del carnaval al lenguaje de la literatura crea una *carnavalización* literaria (1970: 172); entendida como una inversión regeneradora, en la que se manifiesta y representa la humanidad deformada y desfigurada por las estructuras de dominio, lo mismo que las proyecciones redentoras. Para él, la inversión social (o sexual) del carnaval, con sus ambigüedades y deslizamientos, es un modelo de percepción liberadora de y contra las hegemonías. Así lo confirma Iris M. Zavala al decir que: “El texto ‘carnavalizado’ refracta el momento único, especial, en que la literatura privilegia el discurso de los oprimidos” (1991: 70).

Hay que tener en cuenta que el carnaval, la fiesta de los sentidos, no es un fenómeno literario en sí. Se puede afirmar que la carnavalización de la escritura sería algo así como subvertir o “poner al revés” la realidad del texto ficcional para implantar, por medio del uso de una estrategia deformadora, una representación de la confrontación entre el seguro y apacible mundo del lector y el deseado mundo feliz: los protagonistas del carnaval no leen, viven. El carnaval, según R.H. Moreno-Durán, proporciona una Arcadia:

que manipula impunemente la conciencia de los oprimidos a nombre de una historia carnavalesca que, tal vez por ironía de la misma historia, revierte en la aceptación de la falacia como si la gran mentira nacional, se convirtiese en verdad incuestionable aun para aquellos que forjaron la farsa (*BI*: 75).

Bajtín acierta, en sus estudios de Rabelais y Dostoievski, al percibir que la carnavalización muestra la visión del “otro”, al revelar lo incierto y ambivalente, con la confrontación del orden rígido y la unilateralidad del mundo. En la cultura popular, el diálogo entre los diversos puntos de vista (la dialogía) es posible; mientras que en la cultura oficial hay lugar sólo para el monólogo del discurso, único y autoritario, del poder (la

monología), el que niega toda pregunta. La carnavalización es en sí un ataque frontal contra todo discurso narcisista y autosuficiente. Iris M. Zavala, siguiendo a Bajtín, recuerda además que:

La carnavalización es un término cargado de contenido político; revela una contra ideología, una contracultura que se opone a la norma y a la autoridad. Festeja lo colectivo, lo universal y lo antidogmático en el encuentro de los cuerpos en copulaciones, placeres, lujurias, movimientos externos e internos (comidas, danzas, gestos, defecaciones); apunta a nacimientos, partos. Predomina el juego, la danza y la contradanza entre el cuerpo y el mundo, revela los excesos regeneradores de una política libidinal que libera (1991: 77).

El contexto cultural, social y geográfico de *El toque de Diana* remite, de forma tácita pero identificable, que la trama se desarrolla en la capital colombiana, Bogotá —ciudad sin carnaval, fría, y caracterizada en sus relaciones sociales por una formalidad tediosa— lo cual obliga a preguntarse: ¿Cuál es entonces el carnaval que literaturiza R.H. Moreno-Durán?

Se podría decir que en apariencia ninguno. No obstante, si se lee con atención el texto, se evidencia que este autor potencia literariamente las contradicciones de la vida cotidiana de, al parecer, la capital colombiana para representarlas en su obra con un giro grotesco, dando a la realidad un toque lúdico de excepcionalidad y cambio. Pues como afirma Bajtín, la carnavalización de lo cotidiano choca con la moral, con la univocidad de las ideas, con el mundo vertical y monótono de la metrópoli: “*El rito [carnavalesco] concede el derecho a gozar de cierta libertad y hacer uso de cierta familiaridad, el derecho a violar las reglas habituales de la vida en sociedad*” (cursivas en el original, 1989b: 181).

En definitiva, el concepto de carnavalización es importante en la medida que interprete la inserción de la obra de R.H. Moreno-Durán dentro de un orden rígido que, con su escritura, confronte, dinamice y parodie, la realidad seria y ensimismada que padece la gran urbe simbolizada en la novela.

El discurso del militar

El lenguaje de *El toque de Diana* está lleno de revelaciones, adobado de humor irónico. El habla cotidiana, elaborada en forma literaria, convierte el triángulo de amantes en una batalla campal semántica y paródica que adorna la continua agresión directa, y deja entrever una exagerada militarización del lenguaje erótico y viceversa. Esta militarización del lenguaje se corrobora en la réplica del narrador:

Quedas advertida, Bagre, no descuides la guardia, pues tu adversario insiste en madrugarte: ha concentrado sus fuerzas en el tiempo —siete meses son suficientes— inclinándose por las relaciones mutuas del ataque y la defensa en el orden de la estrategia, a la vez que, para mayor eficacia, se apoya en los siguientes elementos: a) la sorpresa, ya sea en forma de un verdadero ataque o por la disposición inesperada de ciertas fuerzas; b) la práctica de un poco de teatro; y c) la utilización de algunas razones importantes (*TD*: 233).

Lo que el narrador de R.H. Moreno-Durán hace para alcanzar un clímax erótico en *El toque de Diana* es equiparar los actos amorosos con los actos bélicos, interponiendo “locuciones como asedio, tácticas y estrategias, para no hablar de las de sentido sexual más obvio, como espada, plaza tomada, rendición o asalto” (*AS*: 874). Este propósito, que nunca ha sido ajeno a la literatura, es en sí mismo todo un acto de subversión, una forma de excentricidad, de acción, contra el medio social, simbolizado en la novela, que condena una de las más profundas inclinaciones del ser: la sexualidad.

La carnavalización literaria de la vida de sus personajes, provenientes de la geografía cultural colombiana, exige a R.H. Moreno-Durán la degradación de las instituciones militar (enmarcada dentro de un contexto histórico y político) y la matrimonial (con su connotación feminista y erótica). La manera más inteligente de lograr dicha degradación es con humor: esa forma de ser seria que parece caracteriza a los colombianos. Ese humor que, según Juvenal, en el caso del Mayor, se convierte en una autoflagelación cargada de “humor negro, pues te habrás dado cuenta que él mismo forma parte de sus chistes” (*TD*: 175).

La carnavalización de lo militar (i.e., la institución castrense y su

cultura) en *El toque de Diana* comienza en el momento mismo en el que se descifra, como juego en clave, el nombre completo del Mayor: Augusto J. Aranda. Su primer nombre, Augusto, sugiere una relación directa con la historia del poder, pues es el nombre de uno de los más recordados emperadores de Roma y, en la historia presente a la trama, con el nombre del dictador chileno Augusto Pinochet. Asociación hecha sin dificultad si se piensa que la obra fue escrita entre 1977 y 1978, cuando había en todo el mundo una gran sensibilidad por los atropellos comandados por el general chileno. Del mismo modo, el apellido Aranda muestra una clara relación con Puente Aranda, barrio bogotano en donde está situada la base de la Policía Militar (PM) más importante de la capital, junto a las instalaciones del Club Social de los oficiales militares.

Con la aguda crítica que vierte en su intermitente monólogo, el Mayor Aranda no justifica en ningún instante las razones de su retiro obligado o, en términos de Bajtín, su “destronamiento”. Más bien, como también señala el crítico ruso: “La muerte de lo antiguo [su vida militar] está ligada al nacimiento de lo nuevo; las imágenes se concentran en la unidad contradictoria del mundo agonizante y renaciente” (Bajtín, 1989b: 195).

Esto es evidente en el hecho de que el Mayor impugna toda la falsedad en la que se gastó los años centrales de su existencia. Aunque este cuestionamiento se matiza con el uso de estrategias verbales y literarias asociadas con el humor: la ironía, la burla y la elaboración de “contrasentidos” semánticos que llevan a la risa. Al desenmascarar su propia vida, el Mayor desenmascara la institución a la que se enajenó. Como todo militar, estaba obligado a obedecer, no tenía libre albedrío, enfrentaba la dura contradicción de “obedecer para ser libre” (AS: 874).

Su libertad nace al despojarse del uniforme, y su trasgresión comienza con la negación de una circunstancia habitual e insignificante: levantarse. Ya no hay un “toque de diana” que lo despierte y lo mande a correr bajo la ducha fría; no hay un “toque de diana” que le recuerde que debe estar presto a seguir una disciplina; no hay sobre ese mundo ficcional nada que le impida alcanzar lo que quiere.

El cese del ejercicio de su libre albedrío, lleva al Mayor a perder su norte y a poner en juego su propia voluntad, desde el momento mismo de su retiro. El Mayor aprende a decir por primera vez: No. Pero sus “no”

significan continuos choques con Catalina. Para el Mayor, ella, “el bagre”, como la llama, es la nueva autoridad: un reflejo de la autoridad ausente. No importa que el Mayor pueda ningunear a Catalina sin más sanción que un grito o un: ¡noli me tangere! (¡no me toques!). Para él, Catalina es la representación del poder.

Desde afuera la actitud del Mayor se puede calificar de infantil, sin embargo, desde su perspectiva interna, se entiende como un reacomodamiento del propio orden mental, traumatizado por la obediencia y disciplina militar a la que estuvo expuesto durante gran parte de su vida. Pues como dice R.H. Moreno-Durán en una entrevista: “los conflictos que sufre un hombre cuando es consciente de los precarios alcances de una libertad que oscila entre la iniciativa sin trabas y la obediencia ciega” (AS: 875).

El Mayor sabe que la violación rotunda del concepto de obediencia desmorona todas las jerarquías. Ser adúltero es para él, además de la reconquista del deseo perdido en su ya largo matrimonio, una forma de desobedecer las normas de la institución matrimonial. El adulterio viola la obediencia empeñada en su pomposo matrimonio *ad usum militari*. En el mismo sentido trasgresor se puede entender su aceptación del adulterio de su esposa Catalina.

La desaparición de su fidelidad al ejército y al matrimonio, junto a su infracción adúltera, crean una situación perversa que sugiere una parodia de la supuesta buena conducta, siempre rigurosa en la esfera pública y social, de los llamados altos mandos castrenses.

La carnavalización de estos lugares prohibidos autoriza a penetrar en una “otredad” llena de presunciones y sombras. Las peripecias de su enclaustramiento es, al mismo tiempo, un respiro en la presentación del típico “militarote”, a veces, ignorante, a veces, ilustrado, pero siempre exótico y con los tintes de irrealidad característicos de las novelas hispanoamericanas sobre dictadores.³

El salirse del estereotipo del militar ignorante y bravucón es obligar al lector a resituar en su cabeza a “otro” tipo de militar como el Mayor de

³ Las obras más sobresalientes del subgénero de la novela de dictador son: *Tirano Banderas* de Ramón Valle Inclán; *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias; *El recurso del método* de Alejo Carpentier; *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez; y *Yo, el supremo* de Augusto Roa Bastos.

El toque de Diana: un oficial preocupado por asuntos intelectuales. Claro que ese acercamiento a la cultura, por parte del Mayor, no ironiza la realidad misma sino a los preconceptos que se tienen de la realidad; pues parece difícil para el lector librarse de la imagen del militar latinoamericano ignorante, dedicado al entrenamiento de sus músculos y listo para el combate.⁴

Tal vez porque el enclaustrado mundo militar se presenta, casi siempre, más preocupado por los ejercicios físicos que por los ejercicios de la mente, lo que lleva a dudar que dentro de esa institución se pueda cultivar una vocación intelectual. Como bien se dice en la novela: “Un intelectual en un cuartel es ya una insubordinación presunta” (*TD*: 77).

R.H. Moreno-Durán ataca ese estereotipo y presenta a: “el otro militar” (*AS*: 874), un Mayor del ejército, que es intelectual y poseedor de una profusa biblioteca bélica y galante, interesado, en sus tiempos de instructor, en brindar a los alféreces una completa relación histórica de los conflictos de la historia universal.

No es de extrañar entonces que, dada esta ambivalencia en su personalidad (el conflicto entre el militar y el intelectual), el Mayor tenga que llevar una vida doble, atormentada entre la lucidez y la locura. Por un lado, comprende con plena racionalidad la decadencia y corrupción de la institución militar y, por otro, alucina al recrear guerras ficticias en los que la decidida intervención de su ejército llena de gloria las páginas de la historia oficial de su país.

Según el Mayor, el mundo que le rodea se derrumba, el más grande enemigo de la institución militar son sus propios miembros, casi todos corruptos. El Mayor se muestra empeñado en ser redentor. A pesar de sus constantes reproches, se sabe superior, con una moral estricta y, por ello mismo, débil, rodeado de “especímenes” que no tienen capacidad de comprender la grandeza del mundo militar ni su razón de ser. Al mismo tiempo, su familia nuclear es un caos: su mujer es adúltera y él, lo es o sueña con serlo. Sus dos hijos, con sus propios conflictos, están ausentes también de las páginas de la novela, es decir, de su propia vida.

⁴ Sirva para ilustrar la vigencia de la imagen del militar con poca inteligencia, el hecho de que en países como Uruguay y Argentina todavía se tiene la idea, entre las clases medias y altas, de que la única alternativa para los hijos con dificultades académicas o con problemas de drogadicción o violencia es matricularlos en los cursos de las academias militares.

El Mayor presenta de manera directa la corrupción imperante de las Fuerzas Armadas: “cerca de ciento treinta millones se habían esfumado como por arte de magia y nadie sabía ni mú ni cómo ni a partir de cuándo, que lío tan madre” (TD: 11). Y para rematar, sentencia: “o le echan tierra de una vez a ese asunto o qué tal les parece un buen cuartelazo” (TD:16).

El Mayor expone “el revés” de la Historia oficial, las triquiñuelas que hacen quienes escriben la falsificación histórica de la realidad de un país. Cree que los hechos no mienten, miente el giro que le dan los detentadores del mando, mienten quienes ejercen el Poder, los vencedores. Y, para desnudar esa mentira el Mayor se vale de una verdad contundente, una certeza irónica, llena de risa en medio de la violencia y el erotismo, la cual obliga al lector a la reflexión.

R.H. Moreno-Durán, por medio de su narrador, cambia la forma de hablar de los militares. Primero, “culturiza” su jerga autoritaria, la llena de la condescendencia propia de los espíritus heterodoxos, para luego, burlarse de ella, obligando detener la lectura y volver a repasar los renglones y confirmar que lo leído, dice eso: es decir, le plantea al lector la crítica abierta y competente.

La risa se congela cuando el lector comprueba que la bufonada sirve para desenmascarar, para liberar. Muy a pesar de la intención misma del autor, quien declara: “Literariamente, jamás me he propuesto plantear disyuntivas o toma de posiciones militaristas o antimilitaristas” (EI: 10). Su héroe, el Mayor Aranda, se retira como rechazo a la inmoralidad, corrupción y abusos de la institución de la que fue parte integral durante muchos años y en acción de rechazo, a mi parecer, encarna tanto la justicia poética del personaje como la protesta literaria implícita, pero no por eso, ineficaz, del autor R.H. Moreno-Durán..

Pero este rechazo no es un rompimiento del todo trágico. El giro dado por el autor sirve para que el héroe se ría, se autocritique y se entregue a un juego de liberación de las mentiras simuladoras de un poder legítimo, que sólo puede proporcionar el cosmos novelesco de la ficción.

Por exponer el doblez de la autoridad, del poder, no sería exagerado afirmar que *El toque de Diana* es la parodia total de la vida militar. La

institución militar es sólo una buena excusa para la protesta literaria. El autor podría haber descrito una prisión, un manicomio, un colegio, no importa, lo fundamental es la infinitud de interrogantes que confrontan la “máscara” omnipotente de cualquier poder institucional.

El narrador de *El toque de Diana* demuestra saber que el poner en evidencia las irregularidades institucionales, sirve para desenmascarar y conocer “el revés” de cualquier institución y apreciar con claridad que la locura carnavalesca está internalizada en esos ritos institucionales que se utilizan, con eficacia, para hacer una demostración de poder. Si el lector de *El toque de Diana* llega a comprender esto, entenderá que la arbitrariedad extrema necesita de todo tipo de rituales: inocentes como el matrimonio *militare* (TD: 58) o criminales y premeditados como la represión militar en Marquetalia (22).⁵

El Mayor confirma que sus compañeros de armas no poseen ninguna mística distinta a la del enriquecimiento ilícito. El Mayor aprovecha su postración para pasar revista sobre la institución militar y su tragicómica relación con el poder.

El acto de R.H. Moreno-Durán de pensar y novelar aspectos de la historia militar de Colombia es, en mi opinión, en sí mismo, un acto significativo de trasgresión, una manera de desenmascarar el poder. Aunque este acto trasgresor sea negado por el propio autor.

Pero la crítica del Mayor no es activa ni pública, sino que se queda encerrada en su conciencia mediante el repaso de sus “años de servicio”. El Mayor se queda solo, “un militar apartado de su hábitat y abandonado a su suerte en el mundo de los civiles” (TD: 235). Su única compañía fiel es un perro de nombre Matallana.⁶

El Mayor conoce el poder de la represión y por eso se acobarda, escapándose en el mundo interno de sus elucubraciones. Su escape

⁵ La recuperación de la población de Marquetalia, por parte del ejército de Colombia, hecho histórico citado en *El toque de Diana*, ocurrió en 1964, cuando el gobierno del presidente Guillermo León Valencia decidió reprimir a un pequeño grupo de campesinos rebeldes con aviación y artillería pesada. El grupo no fue aniquilado y sirve como referencia para el nacimiento del grupo guerrillero más antiguo y grande de Latinoamérica, las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia).

⁶ El perro del Mayor es llamado así en honor de ex-general Rafael Matallana, quien comandó el ataque a Marquetalia y luego participó en la vida política colombiana en representación de un grupo político legal, la Alianza Política M-19, formado por los ex guerrilleros que había combatido.

conmueve, es el empeño imposible de vivir en otra realidad, la de sus ficciones. Pero los hechos no mienten, miente su interpretación. La mentira del Mayor está en recrear a los militares como quisiera que fueran. No los dibuja de carne y hueso, en su tiempo, sino que dibuja sus fantasmas, y los deja vagar en la eternidad.

La visión de la mujer útil

Gran parte de la crítica ha destacado el trato que R.H. Moreno-Durán da en su escritura a la mujer y su mundo. Ciro Bianchi Ross informa que, en uno de los encuentros literarios de *Casa de las Américas*, en Cuba, llamaban al escritor colombiano “El femenino”. Pues, es conocida su gran afición por todo lo femenino y la creación en su obra del concepto ficcional de las “Féminas”, a quienes describe así:

Clea, que era una Diana al pie de la letra, virgen necia pero pese a ello inteligente, es decir, Menina, descubrió un día que las mujeres sirven para tres cosas: para amarlas, para sufrir por ellas o para hacer literatura. Con el debido respeto hago mía su frase pero en cambio de la conjunción alternativa “o” me quedo con la copulativa “y”, de tal forma que las mujeres, sirven, entre otras cosas, para dos cosas de las tres que citó la alejandrina (*El*: 9).

R.H. Moreno-Durán asume la utilidad de la mujer. Según este autor, las mujeres “sirven”, inclusive, para “hacer” literatura. Una literatura, que el escritor llena de humor irónico para intentar acercarse a la realidad de la mujer, desde un enfoque distinto a su valor de simple decorado o de musa generadora de tragedias y pasiones desenfrenadas.

Pero su aproximación a la mujer es a través de la cultura. Se puede asegurar, sin temor a equívoco, que no hay personaje femenino de la trilogía *Fémica Suite* o de *Metropolitanas* que no tenga una connotación intelectual, de sujeto autónomo que piensa y determina su vida. Incluso, estas mujeres se hacen más atractivas en el plano erótico en la medida que actúan sin engaño, ya que tienen plena conciencia de todos sus actos.

En *El toque de Diana* la protagonista principal Catalina Asensi, es una mujer liberada para su medio. Se presenta en la ficción como un ser

pensante que expone y utiliza su cuerpo contra el pudor y la censura impuesta a la mujer. Como bien dice el escritor mexicano Juan García Ponce: “La mujer no es un objeto. Pero lo es para Moreno-Durán y para muchos otros adeptos a su forma de culto” (40). Un objeto, en mi opinión, que choca de manera contundente con la figura habitual de la fémica sumisa, víctima siempre, que cuando presume de sujeto, parodia las características negativas del macho.

Las mujeres de *El toque de Diana* recuerdan la “Querrela de las mujeres”, del Libro tercero de *Gargantúa* de Rabelais, el que cuenta un acalorado debate, sostenido a mediados del Siglo XVI en Francia, sobre la condición de la mujer. Un bando, el de la “tradición gala”, que tenía un parecer negativo de la mujer, argumentaba: “la mujer es la tumba corporal del hombre” (Bajtín, 1989b: 216); y que: “la mujer [...] levanta sus faldas y muestra el lugar de donde todo parte (los infiernos, la tumba), y donde todo viene (el seno maternal)” (216). El otro bando expresaba una “tradición idealizante” que hacía una apología sublime de la mujer.

Esta posición ideológica sobre la mujer, llevó a Rabelais a tomar partido por la tradición gala, aceptando la ambivalencia de la imagen. No aceptó una imagen platónica y perfecta de la mujer, por irreal, pues él creyó a la mujer pecadora y peligrosa. Para él, la mujer era el mal (la muerte) y el bien (el parto), luz y sombra, ama y esclava. Todo al mismo tiempo (Bajtín, 1989b: 216).

El narrador de *El toque de Diana*, presenta en su texto una posición ideológica semejante a la de Rabelais, por ejemplo, cuando describe a Diana cumpliendo la rutina de lavar las prendas familiares, mientras Catalina está en su tienda de modas, interesada en la vida de sus clientas, sin ocuparse nunca de los quehaceres domésticos. Pero para ambas: “Ser mujer es también una profesión” (TD: 35). Un “ser” que implica la búsqueda de independencia económica y, sobre todo, en esta historia de R.H. Moreno-Durán, la libertad de su eros individual.

La acción de Catalina es la palabra, su vida es comentar, expresar que nadie ni nada le es indiferente. Con su palabra, según un crítico, desata “una sensualidad matizada por los placeres del verbo incontinente: la habladería, la asociación, el juego de las posibilidades sociales a través de la palabra” (Torres: 223). Por el contrario, Diana es silencio total, es

imagen etérea: no hay una sola de sus palabras en todo el libro, apenas una silueta sin rostro que obsesiona al Mayor. Diana representa en el relato la distancia y la violencia socialmente aceptada, la interiorización por parte de la mujer de los mitos y las imágenes sexuales que se le imponen. Entre ellas, la propia pasividad que le llevan a asumir y aceptar como natural su victimización.

La imagen de Diana libera al Mayor de la presencia física de Catalina. Diana destrona a la inservible y caduca “reina del hogar”. Al mismo tiempo, Diana reemplaza a los hijos ausentes de la pareja (Orestes y Eugenia) con sus propios gemelos. Lo nuevo sustituye lo viejo: se recrea la vida. Se impone así, en esta visión literaria, la dialéctica de lo obsoleto: “el valor de uso” y “la función de utilidad” de las mujeres, al igual que los productos comerciales, no está determinado por su función ni por su calidad, sino por su “novedad” y por su “diseño”.

Desde esta perspectiva ficcional, los valores feministas son atacados por el narrador de una manera contundente en la novela: “/En cuanto a las feministas /no me hables de esa caterva /su lucha no tiene sentido” (TD: 52). La intención de rebeldía de los personajes se debilita cuando el narrador presenta el feminismo desde un ángulo totalizador que socava el poder del varón de intervenir en: “una mayor y lúcida injerencia de lo femenino en el ámbito arbitrariamente cerrado y excluyente del hombre” (EI: 9). Sin embargo, la estética femenina superflua parece dominar el feminismo implícito de *El toque de Diana*, haciendo desistir a la mujer bella de la fuerza reivindicadora de su género. Catalina se convierte en objeto ambivalente: deseado e inteligente y, como tal, sujeto manipulador. Ella lo sabe, por eso su ocupación es la moda, realzar la figura femenina, potenciar su seducción. En apoyo de esta actitud poco feminista, el crítico Rafael Gutiérrez Girardot asegura: “El feminismo, en otras palabras, es todavía una utopía o una visión utópica, que no comparten en general las mujeres bellas en ninguno de sus aspectos” (70).

Sea lo que fuere, el mundo ficcional de las mujeres que presenta R.H. Moreno-Durán en su obra, tiene la complejidad de mezclar a las beneficiarias de las conquistas logradas por las luchas feministas con las que no se aliaron a “la causa”, pero siguieron disfrutando su condición de cautivas felices. Esto lo corrobora el mismo autor, quien afirma que:

Poco a poco fui descubriendo que mis damas y mis gustos se orientaron por dos tipos particulares [...], la bella con clase, sofisticada y distante, y la hembra sensual, sin pudor y más bien dotada de una fascinante vulgaridad (*EI*: 10).

En este tipo de mujer prevalece la doble fuerza, la de atraer y/o de espantar a los hombres, rasgo femenino que el Mayor destaca con más intensidad entre “sus” mujeres.

El toque de Diana, sin recurrir a desgastadas banderas feministas, coloca al lector ante la feminización de todo. Nada escapa a este giro paródico, todo lo masculino cambia de género para hacerse visible, para encarar los valores inamovibles del mundo masculino. Empieza por el ejército, la institución símbolo por antonomasia de lo masculino, que es transformada o “degradada” a un orden femenino: “en mi novela hasta el ejército es feminista” (*EI*: 9).

El narrador ridiculiza tanto al Mayor, quien al espiar a Diana recuerda a esas intrusas de pueblo que tras las cortinas se enteran de las vidas ajenas. Del mismo modo se presenta a Juvenal quien, como una “vieja chismosa”, es el interlocutor feliz de las privacidades de Catalina.

Esta misma inquietud, de hacer femenino lo que se considera por tradición masculino, se refleja en la presentación del espacio novelesco. Por ello el propio R.H. Moreno-Durán afirma que: “Femenino es también el reducto espacial de los tres libros: un salón, dos alcobas alternas y el tránsito de un piso a otro, pues el corazón de la mujer se encuentra en las alturas” (*AS*: 878).⁷

Pero esos claustros no están en silencio, por su atmósfera corre la melodía que evoca la patria de Catalina. R.H. Moreno-Durán agrega: “Femenina es la música que sirve de banda sonora a las tres novelas [...] en *El toque de Diana* es algo tan español como la zarzuela lo que satisface los deseos de Catalina” (*AS*: 878).

De manera que la imagen de mujer, que describe *El toque de Diana*, impregna todo el mundo de la novela para afectar los códigos de la moral y la literatura masculinizada. Descontextualiza lo masculino para

⁷[AS] se refiere a un adelanto de las memorias literarias de R.H. Moreno-Durán titulado: “Fragmentos de la augusta sílaba”, *Revista Iberoamericana* Vol. L. nr. 128-129 (Pittsburgh: University of Pittsburgh, julio-diciembre, 1984).

dejar ver que todo tiene dos o más lados. Carnavaliza lo masculino para intenta volver a una raíz andrógina ideal. No como una negación de lo masculino sino en el sentido positivo de afirmación de los dos géneros en uno. Es quitar la máscara para dejar el rostro desnudo. Es dejar a la mujer como metáfora de todas las cosas. Origen y fin de la naturaleza.

La visión de las féminas y castrenses

A partir de la siguiente declaración del Mayor a Catalina: “pese a nuestras diferencias tú y yo estamos en el mismo bando” (TD: 170), se desarrolla en *El toque de Diana* un interesante juego paródico en el que la imaginación y los juegos semánticos predominan. La carnavalización de los mundos militar y femenino aparece colocada en un mismo plano, donde destaca una inusual similitud cargada de burla inteligente.

El propio Mayor, burlándose de sí mismo y de su institución, aporta un considerable número de comparaciones. En unas, equipara el poder de ambos “bandos”: “en la paz como en la guerra los militares y las mujeres han mandado siempre” (TD: 170). En otras, denuncia los riesgos de un poder detentado con limitada inteligencia. La verdad establecida es cuestionada, al declarar que: “[fémina y castrense] nacieron para obedecer, aunque a primera vista se piense que sólo están para mandar” (171).

El Mayor disfruta de la ironía, se entrega a la crítica del exagerado fetichismo, por considerar que:

las mujeres y los militares se vuelven locos por los colores chillones, además de las cintas, golas, gorgueras, colgandijos, medallones, broches y hasta hebillas que adornan sus vestidos, aunque tampoco había que olvidar esa forma tan coqueta y rara como caminan (TD: 172).

Además, el Mayor destaca que: “a las hembras y a los soldados no sólo les gusta sacar pecho, sino que su máxima felicidad consiste en exhibir objetos bamboleantes y llamativos sobre sus pectorales” (TD: 172). El Mayor hace otro aporte en la equiparación de lo militar y lo femenino cuando pone a jugar la imaginación, al recordar al lector que:

“los militares y las mujeres sentían una insana y acusadísima vocación [...] por hacer frecuente uso del conducto regular” (174).

Al final el Mayor gusta de colocar a su mujer como ser supremo de su mundo familiar y militar al aseverar que: “el Bagre me ha resultado general” (230).

La carnavalización en forma de travestismo (cambios de vestido y, en el proceso, cambio de actitudes hacia el mundo) se hace tan interesante que todos quieren participar. Valga citar los propios aportes que Catalina hace al juego travestista, burlándose de sí misma: “recordando la insignia pontifical de los prelados, que con tantos símbolos de fuerza en el pecho pueden muy bien ser, como siempre se ha creído, nuestro máspreciado sostén” (TD: 172).

Asimismo, Catalina refleja sus coqueteos con la moda, diciendo que: “a través del uniforme el militar controla el orden en tanto que, como contrapartida, la mujer con sus trapitos introduce el desorden” (TD: 172). Juvenal no se queda al margen del efecto travestista, pues afirma que:

tanto los militares [como las mujeres] encuentran su razón de ser en el campo común de las maniobras. Para ambos el placer está en el frente. Ciertamente, aunque no negarás que la retaguardia les depara a menudo sabrosas sorpresas (TD: 174).

Y, hasta el narrador omnisciente, Monsalve, no aguanta la tentación y recuerda que con el ingreso de las mujeres a las filas castrenses “la tropa se feminiza” (TD: 177); al mismo tiempo que radicaliza la parodia, al citar títulos de libros que contradicen el estereotipo del tradicional “macho militar”: “Los soldados lloran de noche” o el “Alférez travesti” (257).

En definitiva, en *El toque de Diana* lo militar y lo femenino adquieren un cariz más humano que sirve a los personajes centrales para criticar tanto el poder y la prepotencia militar, como a la mujer esclava de la moda y de las apariencias. La risa carnavalesca que imprimen el Mayor, Catalina y Juvenal, al comparar lo militar con la mujer, ridiculiza a la rígida institución militar y rebaja, a la condición de objeto, a las mujeres superficiales que frecuentan la boutique de ropas-disfraces de Catalina. Este desenmascaramiento, a través de la burla, es liberador para el Mayor,

Mario Ramírez-Drozco

al perder el uniforme y para Catalina, al tomar conciencia de su condición de esposa insatisfecha. La novela concluye con un final abierto y con un futuro incierto: el matrimonio del Mayor y Catalina permanece disuelto y la pareja adúltera sigue en crisis.

Bibliografía

Moreno-Durán, Rafael Humberto, 3ª edición de *El toque de Diana*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1990.

—————, “Fragmentos de la augusta sílaba”, en: *Revista Iberoamericana*. Vol. L, núms. 128-129, Pittsburgh, University of Pittsburgh, julio-diciembre, 1984. [A5]

Entrevistas

Moreno-Durán, Rafael Humberto, “Los motivos del francotirador”, Entrevistado por María Dolores Aguilera, en: *Revista Quimera* n° 4, Barcelona, 1981. [E1]

—————, “En el trece rojo de la literatura”, entrevistado por Ciro Bianchi Ross, *Voces de América Latina*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1988, [E2]

—————, “Así en la guerra como en el sexo”, entrevistado por Carlos Fernando Dáguer, *Revista Alternativa* n° 11: Bogotá, junio 15 - Julio 15, 1997. [E3]

—————, “Entrevista”, entrevistado por Lucía Guerra, en: *Revista Hispamerica* n° 66, Gaithersburg, 1993. [E4]

—————, “Combatir la incidencia de lo cotidiano”, entrevistado por Rafael Molano Guzmán, en: *Revista Quimera* n° 129, Barcelona, 1995, [E5]

—————, “Jugando al tres y al trece”, entrevistado por Monserrat Ordoñez, en: *Magazín Dominical* n° 178, Bogotá, El Espectador, agosto 24 de 1986, [E6]

—————, “En este país la calidad es clandestina”, entrevistado por Policarpo Varón, en: *Revista Nueva Frontera*, Bogotá, enero 26, 1987, 21-22, [E7]

—————, “Moreno-Durán, AL, entre la barbarie y la imaginación”, entrevistado por Patricia Velázquez Yebra, en: *Diario El Universal*, México, 5 diciembre 1996, [E8]

Otras obras

Bajtín, Mijail, (1979) *Problemas de la poética de Dostoievski*, Trad. de Tataiana Bubnova, nota introductoria de Vadim Kozhinov, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1993.

—————, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Éditions Gallimard, 1984.

—————, *Teoría y estética de la novela*, Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989a.

- , *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, El contexto de François Rabelais*, Trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Gutiérrez Girardot, Rafael, “La literatura colombiana en el siglo XX”, en: *Manual de Historia de Colombia*, Tomo III, Bogotá, Procultura S. A., 2ª edición 1982.
- , “Dos veces humor”, en: *Revista Quimera* n° 14, Barcelona: Quimera, 1981.
- Jiménez Panesso, David, “Parodia e intertextualidad en “El toque de Diana”, en: *Cuadernos de Filosofía y Letras*, Bogotá, Vol. IX, n° 1-2. Enero-junio 1986.
- Rodríguez Monegal, Emir, “Carnaval/Antropofagia/Parodia”, en: *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Vol. XLV, núms. 108-109, Julio-diciembre de 1979, 401-412.
- Torres Duque, Oscar, “Historias de salón y algunos eufemismos: la narrativa aúlica de R.H. Moreno-Durán”, en: *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*, Coord. y comp. Luz Mery Giraldo, Cali, Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle y Centro Editorial Javeriano CEJA, 1994. 217-243.
- Zavala, Iris M., *Escuchar a Bajtín*, Barcelona, Montesinos, 1996.
- , *La postmodernidad y Mijail Bajtín, una poética dialógica*, Trad. Epicteto Díaz Navarro, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

Mario Ramírez-Orozco

Es Profesor de Estudios Iberoamericanos en la University College Stord/Haugesund en Noruega. Candidato a Doctor en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México. Además, con maestría en Estudios Latinoamericanos (Literatura) de la Universidad de Bergen en Noruega y estudios de Derecho en las universidades Libre y Nacional de Colombia y de Comunicación Social en la Pontificia Universidade Católica de Río de Janeiro. Fue miembro del consejo editorial de la Revista Punto de de Partida y del periódico *De frente* de la Universidad Nacional de Colombia; colaboró con el programa Reflexiones y Estudios de la Radiodifusora Nacional de Colombia y Presencia Latinoamericana de la radio de la Universidad Javeriana. En Noruega ha sido coordinador y redactor de los programas radiales para emigrantes *Aquí Latinoamérica*, *Bar Latino* y *Radio Reflex* y de la Revista en español *Septentrión*. Ha publicado los libros *Visiones y Apariciones*, *El rey del viento* y decenas de ensayos políticos y literarios en revistas de América, Europa y Asia.

Recibido en: 06/02/06

Aprobado en: 14/03/06