



Cómo citar: Jaramillo Montoya, J.F. (año). Espacio para el prólogo o en blanco para colorear: multiplicidad de lenguajes en Te quiero mucho, poquito, nada. Desbordes, vol. (número), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3691>

Jaramillo Montoya, J.F. (). Space for prologue or blank for coloring: multiplicity of languages in I love you a lot, a little, nothing. Desbordes, vol. (Number), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3691>

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0.
This work is under the Creative Commons Attribution 4.0 license.

Espacio para el prólogo o en blanco para colorear: multiplicidad de lenguajes en *Te quiero mucho, poquito, nada*

Space for prologue or blank for coloring: multiplicity of languages in *I love you a lot, a little, nothing*

Juan Fernando Jaramillo Montoya¹

Maestrando en Literatura, Profesional en Estudios Literarios
Docente Universidad Pontificia Bolivariana

Resumen

La novela del autor antioqueño Félix Ángel *Te quiero mucho, poquito, nada* (1975) es construida a partir de múltiples textualidades y juegos formales. Esa experimentación del lenguaje, visto como una relación taxonómica entre la palabra (en todas sus manifestaciones y posibilidades) y la imagen, y como un desarrollo semántico que responde a la evolución del personaje, es el centro de la narración, construyendo una obra multitextual que concatena múltiples visiones de mundo, permitiéndole al narrador explorar herramientas lingüísticas que las textualidades brindan: el encuentro entre lo referencial y lo icónico. *Te quiero mucho, poquito, nada* se convierte en una visión potente del narrador y de Pipe, el personaje principal. Las técnicas empleadas por Ángel enfrentan al análisis a un narrador rico en discurso y a un personaje complejo y plural, por lo que la novela representa, en sí misma, fuente de experimentación.

Abstract:

I love you a lot, a little, nothing (1975), novel by Colombian author Félix Ángel, is built from multiple textualities and formal strategies. That experimentation of language, seen as a taxonomic relationship between word (in all its manifestations and possibilities) and image, and as a semantic development that responds to the evolution of the character, is the center of the narrative, building a multitextual work that concatenates multiple visions of the world, allowing the narrator to explore linguistic tools that textualities provide: the encounter between the referential and the iconic dimensions. *I love you a lot, little, nothing* becomes a powerful vision of the narrator and Pipe, the main character. The techniques employed by Ángel confront the analysis of a narrator rich in discourse and a complex and plural character, so the novel represents a source of experimentation.

Palabras clave

Te quiero mucho, poquito, nada; literatura colombiana, multitextualidad, palabra-imagen, literatura homoerótica.

Key words:

I love you a lot, a little, nothing; colombian literature, multitextuality, word-image, homoerotic literature.

¹ juanfer.jaramillo@upb.edu.co

Espacio para el prólogo o en blanco para colorear: multiplicidad de lenguajes en *Te quiero mucho, poquito, nada*²

“El peor castigo que puede caerle a un ser sobre la tierra puede ser por ejemplo, la lepra [...], la pobreza, la locura, cometer accidentalmente un asesinato e ir a la cárcel, casar mal una hija o la muerte de los padres. Cualquier familia bien de Medellín podía soportar invariablemente uno de estos males [...]. El peor castigo que podía caerle a un medellinense respetable, era, por encima de todo, que un hijo suyo resultara marica”

(Ángel, 1975, pág. 55)

Cuando a las estanterías de Medellín llegó, en 1975, la historia de Felipe Vallejo, un mediomonstruo medioniñobello, la “respetable ciudadanía” y su “distinguida clientela” obligaron a los libreros a regresar las copias de *Te quiero mucho, poquito, nada*³ a su autor, Félix Ángel, un artista plástico de 25 años que, al regresar de su primer viaje a Estados Unidos, decidió escribir una novela homoerótica, urbana e irreverente, construida a partir de múltiples textualidades y juegos formales. Esa experimentación del lenguaje es el centro de la narración, pues construye una obra multitextual que concatena múltiples visiones de mundo, no como elementos aislados o “adicionales”, sino como un todo que cobra vida en el diálogo textual.

La definición tradicional de texto remite al ejercicio escritural de la palabra, y si bien sí acoge esta modalidad, puede ser expandida a una visión de un ejercicio que retoma múltiples medios (en términos de las teorías de la comunicación), soportes, todos con las mismas implicaciones en términos de lectura e interpretación:

Todos los medios [...] son tan penetrantes en sus consecuencias personales, políticas, económicas, estéticas, psicológicas, morales, éticas y sociales, que no dejan parte alguna de nuestra persona intacta, inalterada, sin modificar. El medio es el mensaje.

Ninguna comprensión de un cambio social y cultural es posible cuando no se conoce la manera en que los medios funcionan como ambientes.

Todos los medios son prolongaciones de alguna facultad humana, psíquica o física. (McLuhan y Fiore, 1997, p. 26)

² El presente texto es un aparte del trabajo de grado para optar al título de Magister en Literatura.

³ En adelante *Te quiero mucho*.

Las dimensiones interpretativas de la obra, entonces, estarán ligadas a su “medio”, pues será el vehículo de transmisión de su significado para el lector. Esas son las formas del lenguaje: la palabra, la imagen, el sonido, el video; así, el problema no podrá limitarse a los términos “mensaje” y “medio”, pues reduciría la obra de arte a un mero ejercicio comunicativo, restringiéndolo de sus posibilidades simbólicas. Por eso el concepto de lenguaje amplía el espectro. La capacidad discursiva del texto se apoya en sus lenguajes. Parafraseando a McLuhan y Fiore, el lenguaje es el sentido.

El todo que se construye en la novela de Ángel corresponde a una relación ecológica de los lenguajes que dan vida al sentido total. Si se tiene en cuenta que la posibilidad interpretativa corresponde a “toda unidad o toda síntesis significativa, sea verbal o visual; para nosotros, una fotografía será un habla de la misma manera que un artículo de periódico” (Barthes, 1999, p. 109), será posible analizar el poder simbólico de la narración de la novela, pues el concepto de texto o el de textualidad excede sus propios límites:

Es posible, por eso, pensar en la imagen como texto en la medida que la semiótica visual pasa de las visiones estructurales clásicas (vinculadas con la semiología estrictamente saussuriana), a visiones textualistas vinculadas con una explicación del signo como la elaborada por Hjelmslev. En este ámbito el signo pierde la rigidez estructural, y las nociones de significante y significado dan paso a los conceptos de plano de la expresión y plano del contenido (Hjelmslev, 1972) [...] que al entrar en relación generan la función signica, es decir, la significación. (Lizarazo Arias, 2004, p. 64)

Cuando en medio de la narración aparece una pintura, un poema, un dibujo, una frase suelta, se evidencia una muda formal, como si las textualidades se agotaran por sí solas, pero recobran sus habilidades semánticas una vez se encuentran con otras. La reflexión se instaura, así, en la relación que se entabla en un texto que integra múltiples lenguajes, en este caso imagen-palabra como textualidades que construyen una unidad superior. ¿Cómo podemos entender el papel que cumplen las imágenes en una novela, así como la relevancia que cobran las palabras en la misma? Los planteamientos de Barthes (1999) permiten comprender el desarrollo e intercambio de significados, en el plano semántico, y la construcción de una unidad en el relato, en el nivel narrativo:

Sería útil recordar que la semiología postula una relación entre dos términos, un significante y un significado. Esta relación se apoya en objetos de orden diferente; por eso decimos que no se trata de una igualdad sino de una equivalencia. Mientras el lenguaje común me dice simplemente que el significante expresa el significado, en cualquier sistema semiológico no nos

encontramos con dos, sino con tres términos diferentes. Lo que se capta no es un término por separado, uno y luego el otro, sino la correlación que los une: tenemos entonces el significante, el significado y el signo, que constituye el total asociativo de los dos primeros términos, (p. 110)

Se hace relevante, entonces, la multiplicidad y la fragmentariedad de la obra, pues son las encargadas de recrear y darle paso a la dimensión simbólica. La posibilidad de significar no se agota en las formas precisas del lenguaje, sino que se enlaza en su combinación, misma que entrega al lector la visión de lo referido. Si Ángel usase la palabra piedra se produciría una relación significado-significante diferente a si pintase una piedra; pero si usase ambas, el código mutaría:

El signo, entonces, en su relación con las cosas, las saca de su opacidad y las “trae”, las saca de su silencio: las “refiere” en sí mismo, por lo que es, sin más; el signo, podría decirse, establece una referencia básica, sin ella el lenguaje perdería su dimensión “traedora”, o sea metafórica, en el sentido de que “referir” es precisamente eso, un “traer de nuevo”, de un plano —el de la cosa—, a otro —el de la palabra—: referir es, por lo tanto, desplazar, de un allí, de la cosa, a un aquí, de la palabra. (Jitrik, 2013, p. 31)

Esa característica del signo que refiere Jitrik es ampliable al concepto de texto como se ha tratado, pues las textualidades “refieren”, traen de nuevo, y no solo las palabras. Allí reside el poder del lenguaje, en la reconstrucción de una visión de mundo, pues, siguiendo a Jesús Camarero (2017), “el lenguaje permite una mediación entre el texto y el mundo [...] y así se constituye en otro mundo, incluso a partir o a pesar del mundo” (p. 112), por lo que cada forma textual que Ángel usa significa una dimensión nueva que, como se ha afirmado, no se agota en sí misma, sino que se encuentra con otras. Hay, así, gracias a la multiplicidad, varios ejercicios de “referenciación”, varios “traer de nuevo” que expanden las posibilidades signícas, pues, como afirma Camarero, la textualidad tiene la habilidad de nombrar lo ausente e “institucionaliza la escritura [entendida aquí no solo como la palabra] como remedio o pharmakon frente al olvido y el tiempo y como sistema de construcción del saber” (Camarero, 2017, p. 38).

Esas visiones de mundo son las herramientas del texto y, al mismo tiempo, la invitación a que entre el lector. Gracias a las posibilidades hermenéuticas que Ángel principia en *Te quiero mucho*, se hace fundamental reflexionar en torno a los modos en que los lenguajes se encuentran. Cuando el filósofo mexicano Diego Lizarazo Arias (2004) repasa las relaciones entre el estatuto de imagen, por “ser un elemento central de la cultura” (p.63), y la palabra, establece cuatro puntos discursivos en los que se confluyen sus principios:

- a. Ambas son sistemas semánticos y simbólicos que vehiculizan la capacidad sígnica de la cultura.
- b. Sus capacidades referenciales (en el caso de la palabra) e icónicas (las imágenes) son intercambiables, es decir, las imágenes pueden adquirir capacidades referenciales y abstractas, así como la palabra convertirse en un principio icónico o plástico⁴.
- c. La palabra tiene la capacidad de “explicar” o señalar en la imagen rasgos interpretativos.
- d. El sentido de ambos se articula, no es excluyente. (p. 63)

Esta visión, cercana incluso a la idea de la écfrasis, permite crear una base teórica donde se instauran las conexiones de la multiplicidad de lenguaje. Pero ¿cómo se establecen esas relaciones? No son solo características; hace falta profundizar en las formas en que se encuentran, categorizando tipologías y funciones. Para ello, el artista visual colombiano José Rosero (2010) plantea cinco formas de relaciones dialógicas entre las imágenes y las palabras [referidas como ‘texto’ por el autor]:

- a. La primera es la relación de vasallaje, que se da cuando la ilustración “cumple un papel puramente decorativo y elemental al servicio del texto escrito”, representando “sin profundidad lo que sucede en la narración, haciendo sólo un señalamiento literal” (p. 7). Los vasallajes son la forma tradicional de la ilustración en libros infantiles, donde las historias son encarnadas por imágenes: Alicia en el País de las Maravillas, Peter Pan y El Principito convierten a las formas del lenguaje pictórico en vasallos de la narración.

Este fenómeno responde a lo planteado por Luz Aurora Pimentel (2003), pues afirma que una écfrasis inversa corresponde “a la representación visual de un momento narrativo” (p. 208), es decir, las intenciones semióticas de la traducción de lenguajes (pictórico a escritural y viceversa) quedan supeditadas al devenir narrativo tradicional.

Cuando en *Charlie and the chocolate factory* (2011) se hace el juego a dos manos para la creación del texto final, el ilustrador Joseph Schindelman crea imágenes que se encuentran avasalladas a la narración del autor; los personajes son retratados, así como la acción que se describe:

CATAPLÚN hizo el ascensor, atravesando el techo de la casa sobre la cama de los ancianos. Una lluvia de polvo y tejas rotas y trozos de madera

4 El valor referencial de las imágenes aparece, por ejemplo, en las fotografías de identificación personal; el abstracto, en los esquemas y diagramas. La palabra iconiza “cuando la poesía o la descripción permiten evocar imágenes” o plastifican “en tanto las grafías lingüísticas son en sí mismas imágenes” (Lizarazo Ariasm 2004, p. 63).

*y cucarachas y arañas y ladrillo y cemento cayó sobre los tres viejos que yacían sobre la cama*⁵. (Dahl, 2011, p. 165-166)



Figura 1. (p. 165)

- b. La segunda relación de Rosero es la de clarificación, donde la trama se ve enriquecida por la construcción pictórica, “haciendo también señalamientos que la narración no trae en sí” (p. 9) y retomando elementos desde las evocaciones directas o indirectas. En esta modalidad de relación juega un papel fundamental la imaginación del ilustrador (y no es que en la anterior no fuese relevante) pues se generan nuevas conexiones mentales a partir de la interpretación.

Gracias a la clarificación se dinamizan las relaciones semánticas entre la palabra y la imagen, pues, según Rosero, el lector estará en el papel de leer los códigos y guiños que el ilustrador incluyó en las imágenes.

Un modo de ejemplificar la relación de clarificación es analizar los textos pictóricos y escriturales presentes en *Crímenes ejemplares* (2001), del español Max Aub y publicado por Media Vaca. Uno de los microrrelatos del libro reza: “Mató a su hermanita la noche de Reyes para que todos los juguetes fuesen para ella” (p. 72), y es seguido por una ilustración de Marisol Misenta [Figura 2], que integra elementos clave para la construcción de la narración: hay dos zapatos en el tejado

⁵ Traducción personal del texto original: “CRASH went the elevator, right down through the roof of the house into the old people’s bedroom. Showers of dust and broken tiles and bits of wood and cockroaches and spiders and bricks and cement went raining down on the three old ones who were lying in bed [...]”

junto a la niña, mientras que, dentro de la casa, están los juguetes y el cadáver de la hermanita; en el cielo se ve una estrella, referencia a la estrella de Belén, símbolo de la noche de Reyes. No hay vasallaje, sino que la creación hipertextual expande los límites del texto escrito inicial y recurre a elementos que, originalmente, no hacían parte del relato pero que siguen guardando relación semántica con él.

c. La tercera relación es la de simbiosis, donde las ilustraciones “juega[n] el papel



Figura 2. (p. 73)

de ser también la narración, así el texto escrito complementa lo que la imagen no presenta o viceversa” (Rosero, 2010, p. 12). En la simbiosis imagen-palabra se da un encuentro entre los diferentes lenguajes y su especificidad, integrando lo que se ve y lo que se lee.

La novela de Brian Selznick, *Maravillas* (2012), está narrada a partir de dos lenguajes, de dos textualidades que hacen simbiosis para darle vida al todo de la obra. La línea temporal se encuentra fraccionada en dos momentos históricos, 1927 y 1977, y cada una de las épocas posee un tratamiento distinto. Se narra la historia de Ben, un niño que por accidente quedó sordo, por medio de palabras y la de Rose, sorda de nacimiento, por medio de ilustraciones [Figura 3]; ambas historias, aparentemente independientes, se concatenan a lo largo de la novela. Así, Selznick logra darle vida a una obra multitextual que, gracias a la relación simbiótica, se complementa desde las potencialidades de cada lenguaje.

d. La ficción es la cuarta clase relacional propuesta. En ella se categorizan todos

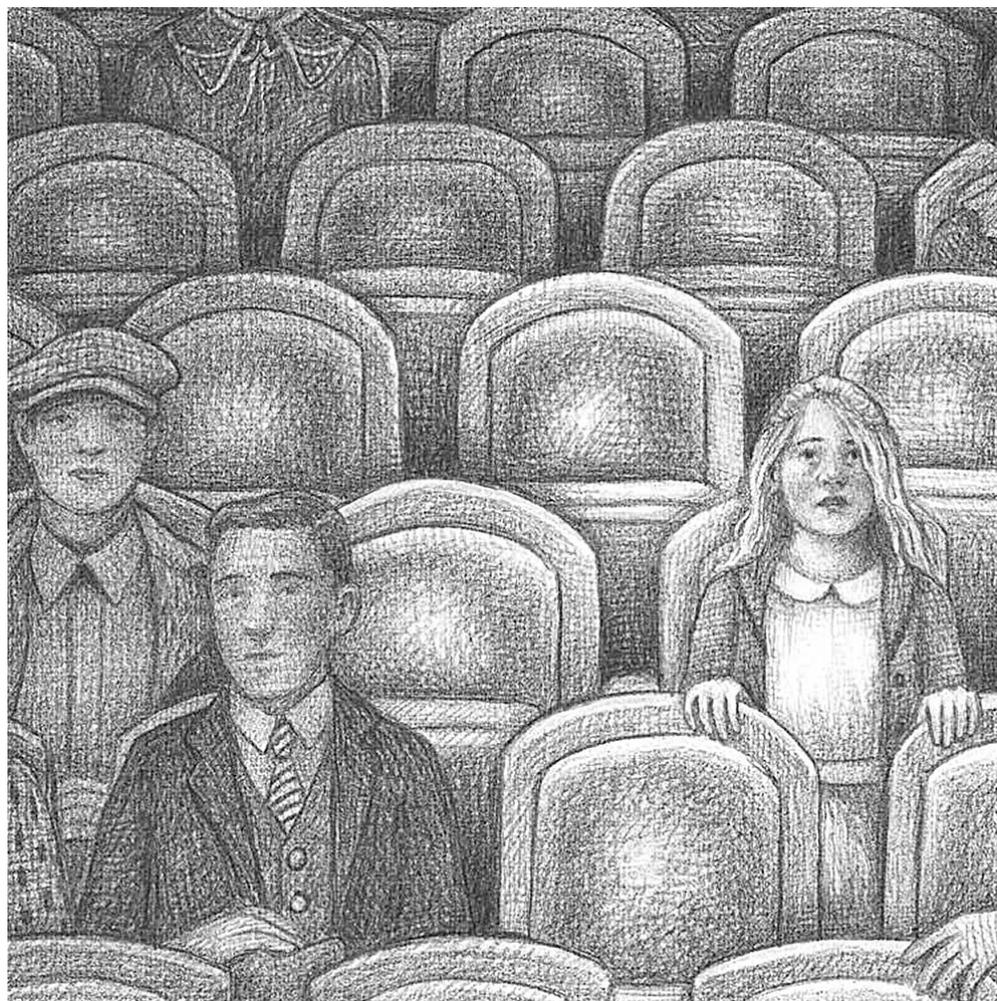


Figura 3. (p. 110-111)

los casos que no podían ser ubicadas en las anteriores (Rosero, 2010, p. 14), pues pueden integrar todas las modalidades expuestas. Como en los textos borgianos, en esta modalidad se entremezclan las formas de la ficción y la realidad, permitiendo “la creación de artefactos muy interesantes que ayudan a transformar la narrativa del libro convencional y empujan la lectura a nuevos niveles de comprensión” (p. 16).

Como ejemplo de esta categoría, Rosero refiere *La tortuga gigante de Galápagos*, texto de Rébecca Drautremmer, donde se crea un universo ficcional que va desde el “autor” hasta los paratextos de la obra (guardas del libro, créditos y mapas anexados), que terminas convertidos en parte integral [figura 4].



Figura 4. (Drautremmer ctd. en Rosero, 2010, p. 15)

e. La última categoría es la taxonómica, encargada de definir

[...] al tipo de libros donde la imagen y el texto están armados de manera que hacen una clasificación de un concepto, un cuento o un personaje, con el fin de construir el relato visual y escrito por medio de la unión de partes que esta descomposición presenta, de manera que el libro se compone de los fragmentos que forman el total. (p. 17)

Cuando se da esta categoría, las imágenes logran un nivel autónomo pero que se vincula con el todo que es la obra, incluso cuando no están “relacionadas entre sí en un nivel narrativo, técnico o estético” (p. 17). Le permite al lenguaje visual “la búsqueda de un total abstracto que es deconstruido en el libro, convirtiéndolo en un artefacto que busca el juego y transforma al lector en un espectador activo” (p. 18).

La novela de Ángel no desarrolla una relación de vasallaje entre la imagen y la palabra, puesto que no se limita a la representación de los acontecimientos; de hecho, cuando las imágenes aparecen, no se encuentran relacionadas directamente con la narración. Igualmente, la clarificación y la simbiosis restringirían las posibilidades de la imagen en la obra, puesto que no se trata ni de un acercamiento semántico a la historia ni un mero método narrativo. Si estuviésemos frente a una relación ficcional, las imágenes integrarían los discursos ficcionales, instaurándose como herramientas meramente discursivas.

La obra, al fin, se instaura en la relación taxonómica imagen-palabra, donde, pese a que no guardan una relación representacional, la conceptualización se logra solidificar gracias a la fragmentación generada entre las ilustraciones de Ángel y su narración. De esta manera se resalta la independencia de los lenguajes, entes semánticamente autónomos, que se integran en un todo superior y que sobrepasan las posibilidades representacionales de la palabra e icónicas de la imagen.

Esta integración de lenguajes, además, se solidifica a lo largo de la obra. Para la introducción a la novela, el narrador no recurre a prosopografías o descripciones del tiempo-espacio, sino que, a partir de la unión imagen-palabra introduce a Pipe Vallejo; las cuatro páginas que constituyen el inicio de la novela [figura 5] refieren (siguiendo los términos de Jitrik) a Pipe, “un niño que quiso ser feliz y no lo fue” (Ángel, 1975, p. 9). Una sensación cercana al vasallaje aparece, incluso de clarificación, pero la narración de la palabra inicia independiente, alejándose de estas modalidades de relación e instaurando al texto en las relaciones taxonómicas: “La ciudad nació como cualquier ciudad latina. Una capilla, una plaza, un marco de edificios cívicos y administrativos” (p. 21). Pipe aparece como parte de un grupo de niños. No hay ninguna alusión a los elementos de la imagen. Se independizan los lenguajes, apuntan a un todo más grande que sus capacidades aisladas, Figura 5⁶

6 Transcripción: “Hubo una vez un niño que quiso ser feliz y no lo fue..... / ...Algunos lo recuerdan así..... /Esta es la historia de, / Pipe Vallejo, medio monstruo medio niño bello, oveja blanca y crespa con lobo por pellejo, eres un caso Pipe Vallejo, más hombre que cacorro, más niña que niño bello, por no decirte que llora, Medellín se ríe ahora, Pipe Vallejo, qué cosa eres bello con pellejo, eres lobo con Vallejo, eres un hombreci-to-niña-niño-cacorro, eres un caso Pipe Vallejo, monstruoentero niño mediobello, Pipe Vallejo”.

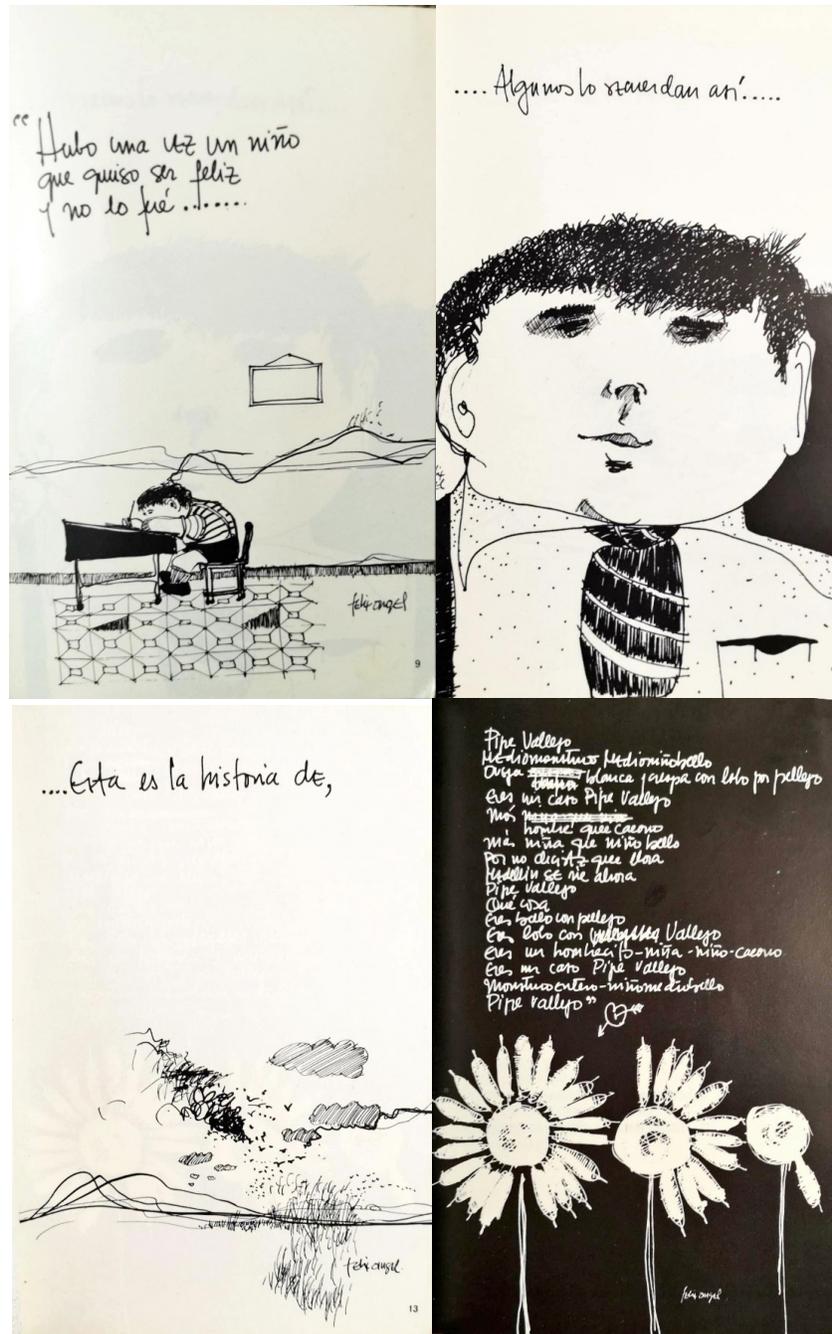


Figura 5 (p. 9 -15)

La ilustración de la página 13, un paisaje sin figuras humanas, solo una sugerencia de montañas y nubes, demuestra que las posibilidades de la imagen van más allá de las limitaciones de la palabra: no necesita a Pipe o alguna referencia literal para construir su propio sentido. Y en la 15, las flores deshojadas podrán referir a la sensación general de la novela: el juego infantil de “me quiere, no me quiere”, apuntando al “te quiero mucho, poquito, nada” que, además, da título a la novela:

No llores Pipe. Yo también te quiero. ¿Me quieres José? ¿Ricardo Daza? ¿Sergio? ¿Germán? ¿La Tata Sandoval? ¿El peludo de la moto roja? ¿El profesor de gimnasia en sexto? ¿Federico? ¿Ignacio y Rafael? ¿Papá, mamá y mis nueve hermanos? ¿Mis cincuenta y siete primos? ¿Mis veintisiete tíos y tías? ¿Martín, Rubén, Cristóbal...? ¿De veras muchachos? Todos me quisieron, mucho, poquito, nada. (p. 153)

La flor, sin ser una representación literal, apunta al abandono, a la duda que ataca al personaje a lo largo de la novela. Pipe duda, la flor se deshoja. Se evidencia ese “total abstracto que es deconstruido en el libro” (Rosero, 2010, p.18).

Las siguientes ilustraciones presentadas en la novela [figura 6] siguen la misma línea estética de las introductorias. Las figuras, infantilizadas, con trazos como de niño, son referencias a escenas cotidianas de los primeros años: un caballo de madera, caminar al colegio, la primera comunión, jugar al fútbol. Se corresponden la técnica y el contenido, pero, más importante, se concatena con el momento de la vida de Pipe que se narra en el texto escritural, no porque esté atado a él, sino porque narran, independientemente, el mismo texto. Mientras las palabras refieren el crecimiento de Pipe, el primer paso de una novela de formación, las imágenes explotan los conceptos y desarrolla su propia textualidad.

El mundo que se construye en la primera parte de la novela responde a eso: las ilustraciones añidadas, casi garabateadas, y los sucesos de formación. El narrador (entendido desde ahora como la “voz” que presenta tanto la palabra como la imagen) explora el reconocimiento primigenio del mundo, del espacio, de la familia, de las posibilidades del cuerpo (jugar, caminar, escribir... el descubrimiento de la homosexualidad).

Pipe, claro, crece. Se gradúa del colegio y llega a la adolescencia, deja atrás la infancia y las vivencias de niño para dar paso a una visión de mundo transformada. El episodio en el que el narrador refiere la violación/no-violación marca el punto de quiebre, Figura 6:

En una manga del municipio de El Retiro, el seis de Enero de mil novecientos sesenta y siete a los dieciséis años, día de los Reyes Magos, violaron a Felipe Vallejo. Por lo menos eso pensó él pero no fue así porque nadie se deja violar si no quiere. [...] Cuando Ernesto le ofreció su pañuelo ya se había abotonado los pantalones y afortunadamente la oscuridad le impedía contemplar la expresión de ese rostro que quería olvidar. (p. 63)



Figura 6 (p. 25, 31, 37, 51)

Una vez se fragmenta la vida de Pipe, se fragmenta también la novela. Conoce el cuerpo masculino, descubre “la directriz que comenzó a acercarlo a la periferia del mundo a que estaba destinado a pertenecer” (p. 61) y el rumbo del personaje se transforma: Felipe Vallejo De Cardona, homosexual.



Figura 7 (p. 65-73)

El narrador también muta la imagen. Ya no están los niños, las escenas infantiles y los trazos ingenuos. Ahora, para cerrar la primera parte de la novela, el narrador entrega dos representaciones pictóricas que fracturan lo que el lector encontraba hasta ahora [figura 7]. La primera es un hombre, vellos en el pecho, cigarrillo en la boca y el humo negro que se eleva tras de él. La técnica recuerda a la usada en las primeras ilustraciones, pero la presencia del negro y la oscuridad a espaldas del hombre, los rasgos físicos y la postura nos aseguran que ya no nos encontramos frente al mismo concepto. Ha mutado, como si la violación hubiera creado una nueva visión de mundo. El narrador, la obra, el todo ha cambiado: el lenguaje se ha renovado, Figura 8.



Figura 8 (p. 77, 83, 93, 101)

La segunda parte de la novela explora el despertar sexual de Pipe. Su homosexualidad es ahora centro de la narración. El niño ha quedado atrás y el narrador cambia drásticamente la técnica [figura 8], el lenguaje. Ahora la relación taxonómica responde a una búsqueda por la lista de nombres, de amores de Pipe. Tantos hombres que la imagen evoca y reconstruye se refieren gracias a unos trazos más bruscos, una suerte de evolución de las ilustraciones primeras. La narración en palabras va de la Tata Sandoval a Sergio y a Germán, presenta, a su vez, un redescubrimiento del cuerpo, sus posibilidades y placeres. Las palabras remiten a la crudeza del cuerpo y la sexualidad (“me preguntó muy frentero si yo mamaba [...] sus piernas repitieron un espasmo tres veces, se derramó y casi me ahoga” (p. 103)), el encuentro con la juventud desbocada.

Gracias a un viaje a Estados Unidos, Pipe se encuentra frente a frente con una idea cercana al amor (lo que implica una reconciliación definitiva y aparente con la dimensión

sexual) en Ricardo Daza. Lo pierde. Finalmente, la tercera parte de la novela presenta a un Pipe derrotado, agotado por el fracaso, por los viajes. Y el lenguaje toma el giro definitivo. Las ilustraciones desaparecen para dar paso a una colección de collages homoeróticos [figura 9], una exploración definitiva de la homosexualidad que Pipe ha aprehendido; desapareció todo rasgo de infancia y se encuentra materializado un texto que moldea los lenguajes para jugar con una nueva visión de mundo.

No importa que el erotismo no se explore tan profundamente como en la segunda parte, ahora la experiencia hace parte del personaje. El Pipe de la primera parte de Te quiero mucho no podría haber sido explorado con el lenguaje de la tercera, así como el Pipe que cierra la novela se vería impedido por las primeras formas del lenguaje. Esa textualidad ha mutado con la narración, el discurso y la trama son una unidad, el total conceptual referido. No podría entenderse el devenir de la obra de Ángel sin esa mutación, presente también en los juegos textuales intermedios que buscan involucrar al lector, ahora desde la palabra.



Figura 9 (p. 157, 163, 173, 181)

A lo largo de la novela, el narrador utiliza herramientas que no hacen parte explícita de la fábula pero que, igual que las imágenes, se relaciona taxonómicamente con el todo de la novela. Son páginas que constan solo de una frase, una suerte de invitación a que sea el lector quien llene los vacíos. Después de la dedicatoria de la novela, y antes de la primera parte, se encuentra la página que reza: “espacio para el prólogo” (p. 5). Siguiendo los planteamientos genettianos, “clasificamos como elementos paratextuales todos aquellos con una naturaleza heterogénea, bien sea en títulos, subtítulos, dedicatorias, prólogos, introducciones [...]” (Sánchez, 2014, p. 246). La textualidad presente en la novela no es en sí misma un elemento de prólogo, sino la invocación de uno, casi un guiño; pero sí es, en cambio, parte del lenguaje que crea el discurso.

De esta manera, descartando que se trate de un mero elemento paratextual, incluso cuando se trata de una elección autoral (p. 247) pues sobrepasa la condición de unidad periférica, es posible ubicarlo como parte fundamental de ese todo textual que se construye. Igual a como ocurre con las imágenes. Y no se trata solo del espacio para el prólogo: poemas⁷, invitaciones al lector y hasta la partida de nacimiento de Pipe Vallejo componen esa dimensión en la novela. No son herramientas satelitales supeditadas a la narración (ni de la palabra ni de la imagen), sino que se unen a esa visión del narrador.

Es la última parte la que logra el mayor nivel de fragmentación. Por medio de los cinco collages, ocho páginas con frases (“abrir paréntesis” (Ángel, p. 145), “cuál mano escoges” (p. 151), “imagina un paisaje” (p. 155), “piensa un número” (p. 161), “...haga silencio por favor... que haga silencio psssssssssssssst! Haga muchas cosas, haga una pausa, sonría” (p. 167), “en verano dos onzas de tequila, jugo de naranja, jarabe, servir en vaso alto con hielo” (p. 171), “cuántos años tienes” (p. 177), “espacio en blanco para colorear” (p. 183)) y una estructura con múltiples temporalidades y espacios, se integran todos los lenguajes del narrador en un todo complejo, respondiendo a las intenciones múltiples de la obra, uniendo el erotismo de la juventud y los juegos ingenuos de la infancia.

La visión homoerótica, urbana e irreverente de *Te quiero mucho* es, pues, construida a partir de múltiples textualidades y juegos formales. Esa experimentación del lenguaje, visto como una relación taxonómica entre la palabra (en todas sus manifestaciones y posibilidades) y la imagen, y como un desarrollo semántico que responde a la evolución del personaje, es el centro de la narración, pues construye una obra multitextual que concatena múltiples visiones de mundo, permitiéndole al narrador explorar esas herramientas lingüísticas que las textualidades brindan: el encuentro de las narraciones, de las formas y las descripciones.

7 Algunos poemas publicados originalmente en *Te quiero mucho* fueron reeditados en la antología de Ángel Todos ellos en 2011. Confrontar: “Azul niño” y “Mejor allí”.

Te quiero mucho responde a principios representacionales e icónicos, convirtiéndose en una visión potente del narrador y de Pipe; el lector no asiste a una mera novela de formación, sino que se mueve entre el desarrollo de una Bildungsroman (desde la palabra) y una Künstlerroman (desde la imagen). Las técnicas empleadas por Ángel enfrentan al análisis a un narrador rico en discurso y a un personaje complejo y plural, por lo que la novela representa, en sí misma, fuente de experimentación y, siguiendo a Camarero (2017, p. 112), de una reconstrucción de esa mediación entre el texto y el mundo.

Referencias

- Ángel, F. (1975). *Te quiero mucho, poquito, nada*. Medellín: s.e.
- Ángel, F. (2011). *Todos ellos*. Medellín: Tragaluz Editores.
- Aub, M. (2001). *Crímenes ejemplares*. Valencia: Media Vaca.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- Camarero, J. (2017). *Narratividad y hermenéutica literaria*. Barcelona: Anthropos.
- Dahl, R. (2012). *Charlie and the Chocolate Factory*. New York: Penguin Classics.
- González Requena, J. (2008). "Apólogo de la bicicleta". La Puerta FBA (3). Universidad Nacional de La Plata: La Plata.
- Jitrik, N. et.al. (2013). *De la imagen y la literatura: una comprensión estética*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Lizarazo Arias, D. (2004). *Íconos, figuraciones, sueños: hermenéutica de las imágenes*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- McLuhan, M. y Fiore, Q. (1997). *El medio es el mensaje: un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós.
- Pimentel, L. (2003). "Écfrasis y lecturas iconotextuales". *Poligrafías: revista de teoría literaria y literatura comparada* (4), 205-218.
- Rosero, J. (2010). "Las cinco relaciones dialógicas entre el texto y la imagen dentro del álbum ilustrado". *Ilustradores Colombianos*. En: <http://ilustradorescolombianos.com/documentos/index.html>
- Sánchez Ortega, J. (2014). "La modalidad paratextual. Teorías y aplicaciones narratológicas en la confección del libro de bolsillo". *Revista de Filología* (32). Pág. 245-264.
- Selznick, B. (2012). *Maravillas*. Madrid: SM Editores.

