Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de Investigación en Literatura

Mención en Literatura Latinoamericana

Ucronía hipertextual como productor del enigma en la cuentística de Luis Felipe Aguilar

Roberto Miguel Salazar Llivisaca

Tutor: Juan Carlos Arteaga Fernández

Quito, 2024

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Reconocimiento de créditos de la obra
No comercial
Sin obras derivadas

creative commons

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Roberto Miguel Salazar Llivisaca, autor de la tesis intitulada “Ucronía hipertextual como productor del enigma en la cuentística de Luis Felipe Aguilar”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Literatura, Mención en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

30 de octubre de 2024

Firma: _____

Resumen

La presente investigación analiza cómo Luis Felipe Aguilar utiliza la ucronía como mecanismo narrativo hipertextual para reimaginar relatos base y proponer narrativas paralelas, ampliando las posibilidades interpretativas y generando enigmas. La *ucronía*, como reescritura especulativa de la historia, y la *hipertextualidad*, que dialoga entre hipotexto e hipertexto, abren nuevas capas de significado en la obra de Aguilar. Estos recursos exploran la memoria y el tiempo en la narrativa ecuatoriana contemporánea, mientras revelan un gesto literario anacrónico que conecta su obra con tradiciones del siglo XX. Aguilar dialoga con el *nuevo cuento ecuatoriano* de los años 70 y el *cuento posmoderno* de las décadas de los 80 y 90, rescatando sensibilidades y estéticas que resignifican las identidades literarias en un contexto globalizado. Este anacronismo no es nostálgico, sino una estrategia crítica para cuestionar el progreso lineal de la literatura que privilegia la tendencia y la inmediatez. La investigación organiza los cuentos de Aguilar en tres subgéneros: *ucronía por criptohistoria*, *ucronía personal* y *ucronía de ficción*. La primera revisita eventos históricos y bíblicos desde perspectivas especulativas. La segunda replantea conflictos internos, decisiones y elementos de los personajes en contextos alternativos. La tercera reflexiona meta-narrativamente sobre la transformación continua del relato. Estos subgéneros desafían los límites narrativos, ampliando las formas de concebir la historia y la ficción. En la obra de Aguilar, el enigma y el palimpsesto invitan al lector a completar el relato, creando espacios de interpretación que resignifican la relación entre pasado y presente. Los silencios y omisiones se vuelven claves para explorar lo que "pudo haber sido" y abrir un diálogo crítico entre generaciones literarias. En definitiva, la *ucronía* en Aguilar no es solo una técnica narrativa, sino un motor poético que articula eventos paralelos y nuevas lecturas. Su anacronismo consciente posiciona su obra como un espacio de reflexión sobre la literatura y la memoria, invitando al lector a descubrir capas de sentido en un continuo diálogo entre tiempos y textos.

Palabras clave: evento fundador, palimpsesto, infinidad posible de posibilidades, anacronía, literatura ecuatoriana

Agradecimientos

A mi familia, motor que impulsa esta estructura, fuerza que no cede, abrazo que perdura.

A Vale, John y Javier, fuente de energía incansable, carga vital que enciende cada instante.

A Rosita, pilar de saber y firmeza, huella viva que, con tinta profunda, marcó en mis venas el pulso de las letras.

A Leonardo Valencia, cuya oportunidad y confianza han sido fundamentales para llevar a cabo esta investigación.

A la Universidad Andina Simón Bolívar. Y, por supuesto, a todo su cuerpo docente, cuyas enseñanzas y dedicación han inspirado cada página de este trabajo.

En cada uno de ustedes reside esta obra, como historia compartida, como gratitud eterna.

Tabla de contenidos

Introducción 11
Capítulo primero: Ecos en el silencio: ficciones del pasado latente 27
1. El final: la eternidad de la ambición 27
2. El traidor: la doble cara de la traición 35
3. De mis males: la culpa irresuelta 41
4. El primer día: la imperfección de la creación 47
Capítulo segundo: Sombras del ahora: ficciones en movimiento 55
1. El Cíclope y yo: la imposibilidad de la amistad 55
2. Las cadenas: reflexiones de un héroe ante su propio abismo 63
3. Instrucciones para perder un cuento: la paradoja de la creación ausente 72
Conclusiones 82
Obras citadas 86

Introducción

El pasado es un país extranjero: allí hacen las
cosas de otra manera.
(L. P. Hartley 1953)

Hay que haber empezado a perder la memoria,
aunque sea sólo a retazos, para darse cuenta de
que esta memoria es lo que constituye toda
nuestra vida.
(Luis Buñuel 2008)

En esta investigación, quiero enfatizar la importancia de las narrativas del pasado como fundamento para reescribir un nuevo presente. Para ello, retomo la idea que Prósperi (2006) desarrolla en *El texto como palimpsesto*, donde reflexiona sobre cómo la lectura de una obra literaria da lugar a que emerjan dos dimensiones o textos: "1) *lo actual* es el *presente viviente*, el aspecto sensorio-motriz de mi existencia, el cuerpo como centro de acción, es decir, como centro perceptivo; 2) *lo virtual* es *el pasado*, el aspecto inactivo de mi existencia, el espíritu como *memoria*, como *tiempo*, como Ser" (Prósperi 2006, 223; énfasis añadido). Pero advierte que "hay que ser cautelosos y no creer que, por ser pasada, la escritura virtual antecede cronológicamente a la escritura actual, y que por lo tanto la relación entre ambas escrituras se funda en una sucesión temporal" (225). Por el contrario, se sostiene que el *presente* no es sino la síntesis actual de todos los estados pasados. Y, se añade que existe una relación de "simultaneidad y coexistencia" entre ambos textos, lo que implica que leer textos literarios se convierte en un ejercicio de abrir una fisura entre las dos escrituras. Ahora, imagina un lector ante un libro cerrado, acariciando sus páginas aún selladas por el misterio. Ese instante encapsula el poder del enigma literario: una promesa oculta que susurra verdades a medias, invita a descifrar códigos y empuja a los lectores a convertirse en cómplices de su propia interpretación. La literatura, en su esencia más fascinante, no entrega respuestas claras; teje interrogantes que reverberan más allá de sus páginas, desafiando los límites del tiempo y la memoria. Desde las antiguas epopeyas hasta las más experimentales narrativas contemporáneas, el enigma ha sido la llave maestra que abre mundos alternativos, despliega múltiples capas de significado y, paradójicamente, genera más preguntas que respuestas. Pero ¿qué hace que el enigma sea un componente tan crucial? Más allá de la mera trama, su poder radica en transformar la lectura en un acto dinámico, donde el lector, enfrentado a fragmentos deliberadamente incompletos, participa activamente en la reconstrucción de un universo narrativo. En el

marco de esta investigación, el enigma se presenta como un elemento central de análisis, especialmente al abordar la obra de Luis Felipe Aguilar. Su narrativa invita a reflexionar sobre qué sucede cuando el enigma no solo funciona como una herramienta estética, sino también como un puente hacia realidades paralelas y un vehículo para reimaginar lo que fue y lo que podría haber sido. Estas interrogantes se convierten en el eje de una exploración que busca demostrar cómo la literatura puede ser, al mismo tiempo, un mapa de memorias imaginadas y un espacio de constante cuestionamiento. Pues, a través de la *ucronía*, busco analizar cómo Aguilar no solo revive recuerdos de narrativas *virtuales*, sino que también transforma esas narraciones en versiones alternativas, insertándolas en un mundo paralelo. En este proceso, se explora cómo la interacción entre hipotexto e hipertexto, según la teoría de Genette (1989), permite la creación de historias que dialogan con su versión original, proponiendo múltiples lecturas y significados. Este enfoque plantea que, lejos de condenar el pasado, Aguilar lo retoma para generar nuevos presentes y futuros, donde la narrativa *virtual* se ve ampliada por la infinita variedad de posibilidades que ofrece lo ucrónico.

Luis Felipe Aguilar (1977) es un autor cuencano cuya obra, aunque no ampliamente difundida, se inscribe en una tradición literaria dentro del contexto ecuatoriano contemporáneo. Como miembro fundador y colaborador de la revista *Salud a la Esponja* desde 2001,[1] Aguilar ha formado parte de un colectivo que busca renovar los discursos narrativos en Ecuador, con especial énfasis en la localidad de Cuenca, impulsando una plataforma de experimentación literaria y diálogo crítico. Parte de la narrativa publicada en sus libros ha formado parte de esta revista, contribuyendo a su difusión y consolidación en el panorama literario local. Su incursión en la narrativa breve se inicia con las publicaciones colectivas *Aunque bailemos con la más fea* (2002) y *Nadie nos quita lo bailado* (2004), realizadas junto a Juan Carlos Astudillo, Sebastián Lazo, María de los Ángeles Martínez y Carlos Vásconez, quienes en un inicio conformaron la autodenominada Generación del 2000, presentada por Astudillo en esta primera colección de relatos y poesía. Estas obras marcan un punto de partida para la exploración de nuevas voces en el cuento ecuatoriano. Con el tiempo, el grupo ha integrado a escritores como

[1] Luis Felipe Aguilar ha colaborado con la revista desde su creación hasta la actualidad. En sus primeros números, el proyecto operó de manera independiente bajo la dirección de su colectivo. Sin embargo, a partir del cuarto número, la revista encontró respaldo institucional al asociarse con la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), núcleo del Azuay, bajo la coordinación de Juan Carlos Astudillo. Esta publicación, que combina arte literario y visual, se ha convertido en un espacio dedicado a recopilar y difundir narrativas que capturan la esencia de la realidad contemporánea cuencana, a pesar de no seguir una periodicidad definida.

Luis Monteros Arregui, Ernesto Carrión, Guillermo Cordero, Fernando Falconí, Diego Cazar, Juan Ribadeneira y Juan Francisco Vinueza, entre otros. Aunque esta investigación se centra en Aguilar, es importante reconocer que este colectivo ha sido fundamental en el desarrollo de su obra y en la construcción de un espacio narrativo que continúa evolucionando. A esto le siguieron las colecciones *El verde oliva* (2007), *Pecados de origen* (2009) y *Cuentos desde otro río* (2015), donde Aguilar continúa construyendo un corpus que, si bien permanece relativamente desconocido para el público general, ofrece claves importantes para entender los giros y tensiones de la cuentística ecuatoriana.

El acercamiento crítico en torno a la obra de Luis Felipe Aguilar es escaso y fragmentario, reflejo de la limitada difusión de su producción cuentística. Esto representa tanto un desafío como una oportunidad para su análisis. Hasta ahora, la crítica ha centrado su atención en el contexto geográfico y literario de Cuenca, sin profundizar en las dinámicas narrativas ni en los mecanismos literarios presentes en sus textos. Un punto de partida es la antología *Moderato contable. Muestra del relato cuencano del siglo XXI* (2012). Este trabajo, considerado el segundo balance crítico del cuento cuencano —después de la *Selección del nuevo cuento cuencano* (1979) y de *El cuento cuencano de los últimos años* (1996)—, destaca a doce autores que abarcan los primeros años del siglo XXI.[2] La antología al incluir a Aguilar describe sus relatos como "tersos, tímidos, plenos de calidez y transparencia" (36). Si bien esta caracterización resalta aspectos estilísticos de su escritura, no profundiza en los temas ni en las estructuras narrativas que lo singularizan.

Por otra parte, Carlos Vásconez realiza un sondeo de la cuentística cuencana en su capítulo "Cuenca, trama y personaje", incluido en *La ciudad de todas las voces* (2021), libro conmemorativo por el Bicentenario de la Independencia de Cuenca. Al referirse a Luis Felipe Aguilar, Vásconez hace un acercamiento temático general, donde destaca que *El verde oliva* (2007) celebra la amistad y los pequeños asombros cotidianos, mientras que *Cuentos desde otro río* (2015) evoca la nostalgia y rinde homenaje a Cuenca y sus

[2] La evolución del cuento cuencano puede rastrearse a través de tres antologías representativas. La primera antología realizada por María Rosa Crespo en 1979 incluye a autores fundamentales como Juan Valdano Morejón, Jorge Dávila Vázquez, Eliécer Cárdenas Espinosa, Oswaldo Encalada Vázquez, Nelly Peña, Iván Petroff Rojas y David Ramírez Olarte. En la segunda recopilación, a manos de Sara Vanegas en 1996, se mantienen los primeros cuatro nombres de la selección inicial y se incorporan nuevas voces: Tomás Aguilar, David Ramírez, José Neira y Vinicio Jáuregui. Sin embargo, Ramírez y Neira dejaron de publicar posteriormente, y Jáuregui, lamentablemente, falleció trágicamente en 2007. Finalmente, la tercera antología editada por José Corral en el 2012 amplía significativamente el panorama. A los cuentistas previamente mencionados, con excepción de Ramírez, Neira y Jáuregui, se suman nuevas figuras que enriquecen el corpus narrativo: Alcibíades Vega, Cristóbal Zapata, Tomás Aguilar, Iván Carrasco Montesinos, *Luis Felipe Aguilar*, Carlos Vásconez, Adrián Carrasco Vintimilla y Johnny Jara.

afluentes. Asimismo, lo describe como "un ejercitador de la imaginación", capaz de conectar activamente con el lector a través de un juego permanente. Sin embargo, estas observaciones permanecen en el nivel descriptivo y no exploran a fondo los mecanismos narrativos y estilísticos que estructuran sus relatos. Este vacío crítico subraya la necesidad de un análisis más profundo que contemple su trabajo literario. Para ello, es necesario precisar que Luis Felipe Aguilar se inscribe dentro de una tradición literaria ecuatoriana que dialoga tanto con su época como con el legado del pasado reciente. Aunque su participación en la revista *Salud a la Esponja* y la publicación de sus libros en el siglo XXI lo ubican formalmente dentro del contexto literario contemporáneo, su obra revela un vínculo más profundo con las corrientes narrativas que marcaron las décadas previas.

Merece la pena recordar que, a partir de la década de los setenta, el cuento ecuatoriano irrumpió con una fuerza renovadora que marcó el inicio de una etapa prolífica y significativa en la literatura nacional. Este período, identificado como el *boom* del cuento ecuatoriano, cristalizó en un fenómeno de amplia repercusión gracias al reconocimiento de la crítica y la consolidación de autores cuyas obras delinearon nuevas perspectivas narrativas. Raúl Vallejo, en sus antologías *Una gota de inspiración, toneladas de transpiración: antología del nuevo cuento ecuatoriano* (1990) y su actualización *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX: antología crítica* (1999), no solo legitimó este movimiento, sino que también lo bautizó como el *nuevo cuento ecuatoriano*. Este término no fue un simple epíteto, sino una invitación a entender la riqueza y diversidad que lo caracterizaba. En el marco de una época donde conceptos como la posmodernidad, la globalización y la identidad cultural se cruzaban en tensos debates, el cuento ecuatoriano se erigió como un espacio para explorar las contradicciones y los dilemas de un país en constante diálogo consigo mismo y con el mundo. La narrativa breve de este período no solo reflexionó sobre la identidad nacional, sino que también se atrevió a desdibujar fronteras entre la modernidad y la antimodernidad, entre la cultura de las élites y las periferias culturales, entre el arraigo local y las dinámicas del capitalismo global. Sin embargo, este auge literario enfrentó la paradoja de la invisibilidad. Arturo Arias (1995) hablaba del "fantasma de las literaturas invisibles" para referirse a aquellas obras que, pese a su calidad y profundidad, permanecen al margen de los circuitos hegemónicos de decisión cultural. Según Arias, esta invisibilidad no es un reflejo de la falta de mérito literario, sino una consecuencia de su marginalidad dentro de la circulación global de productos culturales. En este sentido, aunque el cuento ecuatoriano destacó en términos de calidad y complejidad, su impacto quedó restringido

por las limitaciones de difusión y diálogo más allá de las fronteras nacionales. Entonces, ¿qué hacer para combatir esta invisibilidad en un contexto dominado por la tiranía de la imagen y los medios digitales? La respuesta yace en la lectura crítica, esa capacidad de los lectores para devolver a los textos una mirada que amplifique el eco de las voces narrativas. Es en este acto de lectura donde se resiste la invisibilidad, se construye memoria y se establece un diálogo continuo con las historias que, aunque aparentemente marginales, configuran el tejido de una literatura que se rehúsa a desaparecer.

En los años noventa, el cuento ecuatoriano experimentó una renovación que, como señala Pablo A. Martínez en su *Antología crítica del cuento posmoderno y neopopular ecuatoriano* (1992-1998), evidencia una continuidad enriquecida desde el *boom* de los años setenta.[3] Raúl Vallejo (1990) identifica entre las características de este periodo una atención al lenguaje, fragmentación del espacio y el tiempo, la figura del anti-héroe, un papel central para personajes femeninos y una representación de la sexualidad más humana y honesta. Ernesto Albán Gómez (1995) describió el universo narrativo de los nuevos cuentistas como "un universo entretejido de figuras ambiguas y de historias a medio camino entre la realidad y la ilusión" (9), por el que obsesivamente rondan la frustración, soledad, locura y muerte. Más tarde, Vallejo (1999) añadió elementos como el desenlace inesperado, la apertura a múltiples interpretaciones y significados, la subversión del tiempo histórico, la inclusión de lo marginal como parte central del discurso cultural, la irrupción de la voz femenina con relatos propios y auténticos, una visión de la infancia que privilegia al personaje sobre el tema, y la revitalización de lo fantástico en diálogo constante con lo moderno. Aunque estos elementos reflejan rupturas significativas, se mantienen enraizados en una tradición sólida. Esta paradoja —una renovación que no abandona sus raíces— confirma la capacidad del cuento ecuatoriano para dialogar con su historia y contexto, logrando una reinvención que fortalece su posición en la literatura contemporánea. De modo que, el pensamiento posmoderno, al redefinir cómo se comprende la realidad, se convierte en un motor esencial para las transformaciones del cuento ecuatoriano, dotándolo de nuevas perspectivas narrativas y

[3] La lista obras y sus escritores está compuesto por: *Desde una oscura vigilia* (1992) de Jorge Velasco Mackenzie, *Fiesta de solitarios* (1992) de Raúl Vallejo, *La otra piel* (1992) de Aminta Buenaño, *Cuentos breves y fantásticos* (1994) de Jorge Dávila Vázquez, *Historias leves* (1994) de Iván Egüez, *Fetiche y Fantoche* (1995) de Huilo Ruales Hualca, *La luna nómada* (1995) de Leonardo Valencia, *Turba de signos* (1995) de Gilda Holst, *Un close up prolongado* (1996) de Liliana Miraglia, *El palacio de los espejos* (1996) de Abdón Ubidia, *Los últimos hijos del bolero* (1997) de Raúl Pérez Torres, *Zoom* (1997) de María Gabriela Alemán, *Quehaceres postergados* (1998) de Yanna Hadatty Mora; *Mi sombra te ha de hacer falta* (1998) de Lucrecia Maldonado y *Un extraño en el puerto* (1998) de Javier Vásconez.

enfoques ideológicos. En palabras de Pablo A. Martínez (2000), "estamos ante el significado como producto del intercambio social: toda una poética del descentramiento y del exceso, de la inestabilidad y de la fragmentación" (109). Esta afirmación destaca la riqueza del *cuento posmoderno*, que explora desde lo verosímil, con autores como Miraglia, Alemán y Hadatty Mora, hasta lo fantástico (Dávila Vázquez, Ubidia), pasando por lo utópico (Ubidia y algunos textos de Valencia) y lo mágico (Ruales Hualca, Velasco Mackenzie). Estas aproximaciones reflejan una introspección de la realidad que no solo la representan, sino que la cuestionan y reconstruyen.

El *cuento posmoderno ecuatoriano* rechaza cualquier noción de uniformidad, priorizando la multiplicidad y la fragmentación. Este paradigma narrativo desafía al lector a reconocer que el lenguaje no es un mero vehículo de representación, sino un agente configurador de realidades; que las identidades son fluidas y plurales; y que el significado emerge como un producto social en constante negociación. Esta ruptura narrativa permite combinar mundos aparentemente opuestos: lo real y lo fantástico, las voces hegemónicas con las marginales, y los mitos ancestrales con las técnicas contemporáneas. Así, el *cuento posmoderno* no solo articula una rica diversidad semántica mediante el contraste y el contrapunto, sino que sociológicamente conecta lo popular con lo culto, tejiendo un diálogo constante entre los diferentes estratos de la realidad ecuatoriana. Este equilibrio entre lo diverso y lo integrado subraya su capacidad para reflejar y resignificar el entorno sociocultural del país, ofreciendo una narrativa dinámica y conectada con las tensiones de su tiempo.

En este contexto, nuestro análisis explora cómo Luis Felipe Aguilar, al abordar el cuento, establece un punto de intersección entre la narrativa y la realidad, uniendo distintos senderos narrativos que dan paso a nuevos conflictos, historias alternativas y eventos en tiempos divergentes. Este entrelazamiento de relatos se fundamenta en el reconocimiento del poder de la escritura como generadora de significados, no como un simple reflejo o reproducción de lo real. La escritura en Aguilar, al igual que en otras manifestaciones posmodernas, no persigue la reproducción de la realidad tal como es, sino que propone una realidad autónoma y transformadora. Como bien señalaba Federman (1975, 8), "ya no puede ser la realidad, o una representación de la realidad, o una imitación, ni siquiera una recreación de la realidad; solamente puede ser UNA REALIDAD, una realidad autónoma cuya única relación con el mundo real es

mejorarlo".[4] Esta visión de la escritura como creación de una realidad propia, separada pero conectada al mundo real, subraya cómo Aguilar juega con las posibilidades de la ficción para plantear realidades alternativas, que no buscan solo reflejar el mundo, sino ofrecer un modo de entenderlo que cuestiona, amplía y enriquece lo que conocemos como realidad. La ficcionalización se convierte entonces en un proceso crítico y liberador, un espacio donde la narrativa no está atada a la reproducción del entorno, sino que se convierte en una herramienta de transformación y exploración.

Pues, Aguilar parece optar por un gesto de continuidad antes que de ruptura. Su escritura encuentra raíces en el *nuevo cuento ecuatoriano* de los años 70 y en el *cuento posmoderno* de las décadas de los 80 y 90, pero no se limita a replicar estos modelos de forma acrítica. Su narrativa se posiciona como una suerte de anacronismo consciente: un retorno deliberado a las preguntas y sensibilidades que definieron esas épocas. En lugar de distanciarse de sus contemporáneos, Aguilar dialoga con una tradición literaria que privilegia el final inesperado, las aperturas a múltiples interpretaciones, la subversión del tiempo histórico y la revitalización de lo fantástico en constante interacción con lo moderno. Esto permitía una ruptura narrativa que combinaba universos aparentemente opuestos: lo real con lo fantástico y los mitos con las técnicas contemporáneas. A través de esta aproximación, su obra se convierte en una propuesta literaria singular que se desmarca de las tendencias inmediatas de su generación.[5] Estas, a menudo caracterizadas por una diversidad temática que incluye cuestiones de género, violencia, identidad, maternidad, sexualidad, migración, conflictos armados y poscolonialismo, así como su preocupación por el lugar de enunciación, ya sea desde el espacio citadino, o desde una geografía extraña y hasta cierto punto ajena, hasta finalmente, dialogar con lo neogótico ecuatoriano. Aguilar, en cambio, centra su narrativa en el potencial del cuento como un laboratorio narrativo y poético, donde las interrogantes sobre la memoria y los mundos alternativos cobran centralidad. De esta manera, la escritura de Luis Felipe Aguilar no es un mero testimonio de su tiempo, sino una interrogación constante sobre el devenir de la

[4] Traducción propia del original en inglés.

[5] El corpus al que me refiero está compuesto por una muestra de escritores nacidos entre 1975 y 1980, quienes han publicado sus cuentos a partir del siglo XXI y comparten, por un lado, el contexto literario ecuatoriano contemporáneo con Luis Felipe Aguilar. Entre ellos se encuentran: Augusto Rodríguez, Carlos Vásconez, Diego Cazar, Ernesto Carrión, Esteban Mayorga, Fernando Falconí, Gabriela Ponce, Guillermo Cordero, Juan Carlos Astudillo, Juan Francisco Vinueza, Juan Ribadeneira, Luis Monteros Arregui, María Auxiliadora Valladares, María de los Ángeles Martínez, María Fernanda Ampuero, Melanie Márquez Adams, Sandra Araya, Santiago Rubio, Sebastián Lazo y Solange Rodríguez. Por otro lado, se incluye una pequeña selección del contexto literario latinoamericano, con autores como Edmundo Paz Soldán, Guadalupe Nettel, Mariana Enríquez, Rodrigo Hasbún, Samanta Schweblin y Sergio Gómez.

narrativa ecuatoriana. En este contexto, la presente investigación busca llenar parte de este vacío, analizando los relatos de Aguilar desde una perspectiva que articula cómo el enigma actúa como herramienta narrativa para explorar temas como la memoria y la posibilidad de mundos alternativos, utilizando la ucronía y la hipertextualidad como motores de significación en su obra.

Para ello, analicé siete cuentos, pertenecientes a las tres colecciones que forman parte de la cuentística publicada por Luis Felipe Aguilar hasta la fecha; estos son: "El final" de *Nadie nos quita lo bailado* (2004); "De mis males" del segundo número de la revista *Salud a la Esponja* (2005); "El Cíclope y yo", "El traidor" de *El verde oliva* (2007); "Instrucciones para perder un cuento", "El primer día" y "Las cadenas" de *Cuentos desde otro río* (2015). El propósito de la selección de este corpus es explorar cómo la *ucronía* y la *hipertextualidad*, al ser empleadas como categorías de análisis, enriquecen la comprensión de la obra de Luis Felipe Aguilar. Al hacerlo, pretendo demostrar nuevas posibilidades interpretativas y ofrecer otros modelos literarios en la literatura contemporánea ecuatoriana. Considero relevante suponer que, mediante estas dos categorías, se obtienen lecturas con sentidos "otros", donde el enigma resulta una pieza clave para distinguir las estrategias y modos narrativos empleados por Luis Felipe Aguilar, evidenciando una recurrente preocupación por la memoria y el tiempo. Por ello, planteo abordar su propuesta través de un modelo narrativo que emplea la *ucronía* como categoría central, con la siguiente composición estructural: ucronía, evento fundador, hipotexto e hipertexto, tema y enigma.

Hasta hace casi dos décadas, la *ucronía* se consideraba similar a la ciencia ficción porque, según Anistratenko (2021), la ciencia ficción era vista por la literatura norteamericana como un subgénero de la historia alternativa (*alternate history*), de la cual también derivó la *ucronía*. En este sentido, como planteó Darko Suvin (1984) en *Metamorfosis de la ciencia ficción*, la ciencia ficción establecía una relación de "extrañamiento", en la que se creaban mundos y situaciones que, aunque son diferentes de la realidad cotidiana, se basaban en una lógica y coherencia internas que invitaban al lector a reflexionar sobre su propio mundo. Utilizó la expresión "extrañamiento" para designar a la ciencia ficción como "un género cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia y la interacción del extrañamiento y la cognición, y cuyo recurso formal más importante es un marco imaginativo distinto del ambiente empírico del autor" (30). Langlet (2006, 25), por su lado, basándose en Suvin, exploró cómo la ciencia ficción crea mundos que permiten al lector reflexionar sobre su propia realidad, denominándolo como

el "efecto de distanciamiento". Sin embargo, refiriéndose a la *ucronía*, menciona que, a pesar de mantener la idea sobre la creación de mundos posibles, no enfatiza los avances científicos —como continúa sugiriendo la ciencia ficción— la *ucronía* sometía a escrutinio la historia, explorando alternativas a los eventos históricos reales. De esta manera, se incluía a la *ucronía* como subgénero de la ciencia ficción, porque esta proponía *historias alternativas* que hacían repensar el mundo.

No obstante, teóricos que actualmente estudian los textos ucrónicos no los sitúan en el contexto de la ciencia ficción, sino más bien como parte del discurso histórico, realista y ficcional e incluso logran definirlo como género. Para Henriet (2009, 205-6), "todas estas obras invitan a sus lectores a reflexionar sobre la Historia, la libertad y a un juego de ingenio. Este es su punto común y por eso se puede hablar de género ucrónico".[6] Asimismo, para Campeis y Gobled (2015, 26), "la ucronía puede considerarse como un género en sí mismo. Todas las obras que introducen un punto de divergencia y proponen una reescritura de la historia pasada a partir de esta bifurcación pueden ser clasificadas bajo esta etiqueta".[7] En todo caso, la *ucronía* resulta ser una especie de género camaleónico que no se limita solo a un "dispositivo narrativo",[8] ni trata de imaginar una cadena causal diferente, sino un presente irrevocablemente alterado que dialoga con diversos géneros.

Un primer acercamiento significativo a la *ucronía* provino de Renouvier (2019, 10; énfasis añadido) con *Uchronie (Utopía en la historia)*, texto en el cual definía y anticipaba que "El escritor compone una ucronía, utopía de los tiempos pasados. Escribe la historia, no como fue, sino como *podría haber sido*, según lo que cree". De modo que, en la escritura ucrónica, interviene una cierta subjetividad, puesto que el autor escribe sobre lo que "cree" (posible, mejor, peor). A su vez, afirma que el autor "no nos advierte ni de sus errores voluntarios, ni de su objetivo" (10), sino que actúa como si lo que narrara hubiera ocurrido realmente. El aspecto ficcional y argumentativo no tendría sentido si el autor tuviese que aclarar previamente en su historia, algo como: "¡Atención! aquí estoy inventando… la historia se desarrolla con base en…".

Ante ello, Renouvier establece un gráfico que me gustaría retomarlo como premisa, para explicar su concepción y proponer una aplicación actualizada para diversas

[6] Todas las citas de Henriet (2009) son traducciones propias del original en francés.

[7] Todas las citas de Campeis y Gobled (2015) son traducciones propias del original en francés.

[8] Con "dispositivo narrativo" me refiero a una técnica o estructura empleada para articular y desarrollar la narrativa de un texto.

formas narrativas, como el caso que ilustrará esta investigación. Apoyándose en el gráfico, Renouvier (2019) planteaba que encontrar una divergencia en una ucronía que conserve lo realista o verosímil es una tarea sumamente compleja, especialmente cuando la narrativa incorporaba elementos de la ciencia ficción que transforman significativamente la realidad conocida. Sin embargo, se debe destacar que la *ucronía* permite una gran arbitrariedad en esta elección y abre la concepción de una *infinidad posible de posibilidades* que emergen a partir del punto "0" (cero). Nótese cómo la figura 1 expone la composición de esta concepción sobre la infinidad de narraciones posibles:

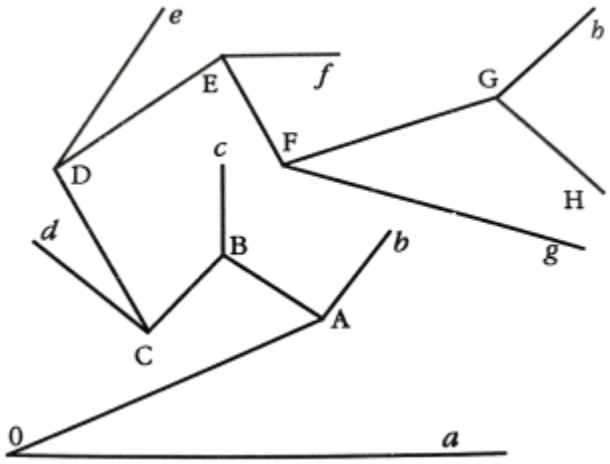

Figura 1. Representación de la infinidad posible de posibilidades
Fuente: Renouvier (2019) en *Uchronie (Utopía en la historia)*.

En este contexto, Renouvier (2019) sugería que una trayectoria imaginaria "0, A, B" podría bifurcarse hacia la realidad "c" antes de continuar en la historia real que se conoce, o bien, podría divergir nuevamente hacia "C" o proseguir por las demás trayectorias. Adopto este enfoque para la investigación, porque pone de manifiesto que la *ucronía* no se limita a una única línea de divergencia, sino que puede explorar múltiples rutas y posibilidades, creando un campo de acción totalmente abierto para el autor.

Así, mientras la ciencia ficción a menudo se esfuerza por respaldar la verosimilitud, la *ucronía* aboga por una categoría diferente. La capacidad de bifurcar y redirigir las trayectorias históricas en cualquier punto ofrece al ucronista una vasta gama de escenarios potenciales. Esto convierte a la *ucronía* en un terreno virgen para la exploración de lo que "podría haber sido", permitiendo a los autores experimentar con diversas posibilidades sin las restricciones de lo que es estrictamente realista. Esta idea también es fundamental para la investigación, pues demuestra que la *ucronía* al desafiar las limitaciones de la realidad histórica enriquece la narrativa al abrir un espacio ilimitado

para la imaginación y la reflexión sobre: lo que *podría haber sido*; si *hubiera podido suceder de otra forma*; o *qué habría pasado si*… Tal como propongo comprobarlo en la cuentística de Luis Felipe Aguilar, pues su narrativa no trata de borrar el pasado o lo *virtual*, ni de falsificarlo; sino de cambiarlo, proponiendo un mundo ficcional teniendo en mente un presente imaginado.

Para ello, adopto las clasificaciones o subgéneros que se desprenden de la *ucronía* como género y se relacionan con el corpus de análisis; me refiero a Bertrand Campeis y Karine Gobled (2015) y Antonina Anistratenko (2021).[9] Por un lado, Campeis y Gobled (2015), ofrecen una caracterización implícitamente temática y, aunque los teóricos propongan diez categorías, en este trabajo considero necesario adoptar únicamente dos de ellas. La primera categoría, la *ucronía personal*, "habla a todo el mundo, porque no se trata de cambiar la historia sino un elemento de nuestra vida y ver hasta qué punto ésta habría sido afectada. Partimos, pues, del postulado de que existirían ciertos puntos de divergencia, momentos en los que se nos ofrece una elección y donde ésta condiciona dos caminos, necesariamente diferentes, de nuestra vida" (Campeis y Gobled 2015, 53). El primer camino se desarrolla a partir de un viaje en el tiempo, mientras que el segundo se ajusta a las reglas de un mundo paralelo. En el primer caso, las acciones realizadas generan un efecto mariposa, alterando el curso de la vida futura. En el segundo —de particular interés para este estudio— se desarrolla una historia alternativa de la vida de un personaje, fundamentada en las decisiones que toma este en un mundo paralelo y en cómo estas divergen de los de su pasado.

En cuanto a *ucronía de ficción*, como segunda categoría, aplico su principio en el caso de las obras literarias, siguiendo el enfoque descrito por Campeis y Gobled (2015, 55-6):

> El principio se aplica aquí a *un universo ficticio ya existente y que tiene su propia cronología*. Este tipo de ucronía puede encontrarse tanto en una *obra literaria*, como en un cómic, un manga, una serie televisiva, una serie de películas, etc. Para existir, debe pues tomar su fuente en una obra ya existente. Por eso juega a menudo con universos bien codificados, donde la historia ya es conocida. [Énfasis añadido]

Por otro lado, Anistratenko (2021) se enfoca en el propósito descriptivo y el uso de elementos genéricos y estilísticos en las obras literarias. Destaco que, aunque la investigadora distinga seis categorías, solamente una de ellas se ajusta al propósito que

[9] Todas las citas de Anistratenko (2021) son traducciones propias del original en inglés.

persigue esta investigación. Me refiero a la *criptohistoria*, pues "En su fórmula genealógica, la historia real existe solo teóricamente, mientras que la historia alternativa que forma el argumento después del punto de bifurcación se basa en fuentes históricas no probadas. Permite más libertad para la imaginación del autor, donde pueden implicar dos o más puntos de bifurcación" (Anistratenko 2021, 18).

Además, plantea una diferencia puntual sobre la noción norteamericana de considerar a la *alternate history* como género, pues, para ella —como autora europea– esta categoría debe ser contemplada como metagénero. Pues, al explorar este concepto, indica que se utiliza en los estudios literarios actuales cuando se trata de una gran variedad de ficción, señalando que "El meta-género produce activamente muestras literarias y sirve de base para ramas de subgéneros" (14). En esta investigación, tomo esta postura, porque la *historia alternativa* abarca tanto a la ciencia ficción, como a la *ucronía* y, estos a su vez, posibilitan la creación de otros subgéneros.

En el caso de la *ucronía*, Anistratenko menciona que puede ser tratado como el género origen de nuevos subgéneros, sugiriendo el esquema "género + elemento ucrónico". Es decir, el autor toma una obra literaria, independientemente del género que esta ocupe, crea una *historia alternativa* de esta y, como resultado, obtiene, ya sea un subgénero ucrónico que sigue la misma línea del género que engloba a la obra principal (cuento fantástico → cuento fantástico ucrónico) o cambia totalmente el género base a un nuevo subgénero ucrónico (cuento fantástico → cuento de terror ucrónico).[10] Por ejemplo, en este trabajo exploro relatos que revelan las posibilidades discursivas del género ucrónico, como la creación de narraciones basadas en fuentes históricas no comprobadas, por ejemplo, pasajes de textos sagrados. Asimismo, se presentan bifurcaciones en la vida de los personajes, como un universo en el que Ulises no deja ciego a Polifemo. O a su vez, al aplicar el principio de la *ucronía* a un universo literario, como el "Manual de instrucciones" de Cortázar, permite añadir nuevas capas narrativas. Esta reflexión es fundamental para comprender la hibridez del género ucrónico y cómo puede desarrollarse en una amplia variedad de situaciones narrativas.

Ahora bien, como se resalta, la *ucronía* se basa en un punto de divergencia o bifurcación, designado como "0" (cero) según el gráfico de Renouvier. Esta concepción

[10] Cabe recalcar que esta investigación está centrada en el cuento, por supuesto, no puedo descartar que esta relación no pueda ocurrir entre otros géneros literarios (novela, cuento, poesía, etc.). Sin embargo, dejo abierta esta premisa para posibles investigaciones futuras, dado que esta perspectiva amplía categóricamente el sesgo de esta investigación.

también es compartida por Campeis y Gobled (2015), quienes, además, redefinen a la *ucronía* a partir de una puntualización específica. Adopto su postura, debido a que será la concepción base con la que trabajaré para desarrollar esta investigación: "La *ucronía* consiste, pues, en una reescritura de la historia a partir de un punto de divergencia preciso. [...] Para reescribir la historia tal como podría haber sido, es necesario que un evento difiera de la realidad histórica conocida en una fecha determinada. […] El *punto de divergencia*, también llamado *evento fundador*, se califica con un *y ... si?*" (Campeis y Gobled 2015, 23-4; énfasis añadido). Pero ¿existe una única *historia alternativa* de la que la *ucronía* debe divergir? Siguiendo la línea de pensamiento de Singles (2013, 279), quien utiliza el término inglés *alternate history* para clasificar obras que presentan versiones diferentes de las historias conocidas, cree que "la narrativa normalizada del pasado real es menos una cadena rígida y concreta de eventos, que una historia dinámica, flexible y en constante cambio que es la contraparte tangible de algo como 'memoria colectiva'".[11] En este sentido, la *ucronía* desafía la percepción del pasado como algo fijo e invita a pensar cómo las narrativas históricas pueden ser fluidas y adaptables, reflejando cambios en la memoria colectiva y en la comprensión de aquellos eventos pasados. Por tanto, la fuerza de la *ucronía* reside en su capacidad para abrir la historia a lo que no ocurrió —se abre, por ende, el horizonte interpretativo—. Pues, el término *ucronía*, modelado a partir de "utopía", proviene del griego *u* (no) y *chronos* (tiempo). Esto significa que las *ucronías* son narraciones que no existen en el presente o en el tiempo real, sino que representan posibilidades alternativas.

En el caso de Luis Felipe Aguilar, nos introduce —como lectores— en un universo de versiones alternativas de la literatura, aprovechando la *hipertextualidad* como un *evento fundador*. Así, toma las características de una época o de los personajes de un *hipotexto* y los transforma en *hipertexto*, lo que lleva a reflexionar sobre otras memorias y tiempos. De este modo, al hacer divergir el curso de una historia, le devuelve la posibilidad de determinarse de otra manera, de ocurrir en una medida diferente de la que se conoce. Advierto que estas historias únicamente no son relatos individuales, sino también puntos de conexión en un entramado *hipertextual* que invitan a la construcción de una historia posible y a una reflexión sobre la naturaleza de la experiencia humana mediante los enigmas que genera con cada relato.

[11] Traducción propia del original en inglés.

En *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Genette (1989) ofrece una perspectiva valiosa para analizar textos ucrónicos al examinar la relación entre el narrador, el receptor y la hipertextualidad. Define la *hipertextualidad* como una "relación que une un texto B ([…] *hipertexto*) a un texto A ([…] *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario" (Genette 1989, 14). El *hipertexto*, según Genette (1989), es cualquier texto derivado de uno anterior (*hipotexto*) mediante transformación o imitación. Sin embargo, el hipotexto, no resulta ser un texto cronológicamente anterior al hipertexto, pues Genette (1989) tiende a pensar la relación entre hipertexto e hipotexto de manera sucesiva, es decir, que sigue inmediatamente a otro texto o es consecuencia de aquel. Aquí, integro a este análisis, la postura de Prósperi (2016) quien, al investigar sobre el acto de inscribir y borrar, propone el concepto de *palimpsesto*. Este término se refería a los códices escritos sobre folios de pergamino cuya primera escritura se eliminaba para transcribir un segundo texto en el mismo pergamino. En este sentido, Prósperi (2016, 217) al sostener que tanto hipertexto como hipotexto son escrituras "simultáneas y coextensivas", menciona que, al escribir un nuevo texto, se remite inevitablemente a un texto previo como parte de una "coexistencia espacial y una simultaneidad temporal". Considero esta concepción relevante, porque se relaciona directamente con la dinámica de la *ucronía*, al explorar cómo la realidad histórica, mítica o ficcional puede ser reinterpretada y transformada en versiones alternativas. En este contexto, el acto de recordar se entiende como la actualización de un contenido pasado o *virtual*. Así, la lectura y la escritura literarias se convierten en experiencias vinculadas al tiempo, mientras que la noción de *palimpsesto* se erige como una metáfora que traduce este proceso en un ejercicio ucrónico: una reescritura que revisita, resignifica y reinventa el pasado en el ámbito literario.

Si bien, en las narraciones del corpus seleccionado, se destacan elementos recurrentes que revelan una búsqueda constante por explorar la naturaleza de la memoria y el tiempo, también de ahí se desprende la producción de enigmas para el lector. En donde, la temática que plantea cada relato depende de cada *ucronía*; es decir, de la nueva versión que se plantee sobre las narrativas del pasado. Por lo general, el tema está ligado al contexto desde el cual el *evento fundador* es tomado como hipotexto. Ante ello, pienso que, en el caso de Luis Felipe Aguilar, el uso del *enigma*, presente en este corpus, invita al lector a sumergirse en los datos ocultos de su narrativa, a reflexionar sobre aquellos silencios significativos, a especular sobre sus posibles interpretaciones y significados latentes. Pues, su obra tiene la capacidad de despertar una amplia gama de preguntas que

surgen de su narrativa, como: ¿quién es realmente el narrador del relato? ¿qué significado tiene la alusión a la construcción de la torre de Babel? ¿por qué Jesús eligió a Judas? ¿quién es esa enigmática mujer que conquistó a Ulises en una sola noche? Estas son solo una muestra de las múltiples interrogantes que podrían emerger al explorar sus textos. Al hacerlo, no solo enriquecen la experiencia lectora, sino que también invitan al lector a participar activamente, desentrañando significados ocultos y tejiendo conexiones más allá de lo evidente. Este ejercicio de interpretación y cuestionamiento se analizará en mayor detalle en los apartados de análisis.

Con respecto al *enigma*,[12] destaco su importancia y, por ello, decido incorporar el ensayo *Cartas a un novelista* de Vargas Llosa (1997), en torno al concepto del "dato escondido". Vargas Llosa (1997) sugiere que una obra puede ocultar o esconder un dato de relativa importancia, creando en el lector curiosidad y un ambiente de suspenso. Pues "El 'dato escondido' o narrar por omisión no puede ser gratuito y arbitrario. Es preciso que el silencio del narrador sea significativo, que ejerza una influencia inequívoca sobre la parte explícita de la historia, que esa ausencia se haga sentir y active la curiosidad, la expectativa y la fantasía del lector" (128). Es decir, una obra literaria se convierte en un texto persuasivo cuando distribuye la información de manera estratégica, ocultando aquellos detalles que capturan al lector y despiertan su imaginación, generando sospechas y conjeturas sobre las razones detrás de ciertas consecuencias presentadas en el relato. De modo que el lector tenga que llenar los espacios blancos de la historia, que no son respondidos en el discurso, con hipótesis y conjeturas, e interpretar e inventar a partir de los escasos datos proporcionados. Los datos que no aparecen definitivamente, Vargas Llosa (1997) los llama *elípticos* y a los datos que se retarda su revelación, los denomina datos escondidos en *hipérbaton*. Esto lo relaciono con la forma en que Luis Felipe Aguilar propone la construcción de enigmas en sus cuentos, sobre lo que pudo o puede suceder en el resto de la historia. De tal manera que el *enigma* se contempla como un elemento clave analizar la narrativa de Luis Felipe Aguilar. Pues, su obra, al dialogar con versiones originales, ofrece múltiples lecturas y significados, generando nuevos presentes y futuros.

[12] Utilizo la definición de *enigma* como "Realidad, suceso o comportamiento que no se alcanza a comprender, o que difícilmente puede entenderse o interpretarse" en Diccionario de la lengua española (Real Academia Española 2024).

Capítulo primero
Ecos en el silencio: ficciones del pasado latente

Este capítulo explora cómo la *ucronía*, a través de sus dos subgéneros —la *criptohistoria* y la *ucronía personal*—, actúa como el motor poético en parte de la cuentística de Luis Felipe Aguilar, desafiando los relatos tradicionales al tomarlos como *eventos fundadores* que posibilitan nuevas lecturas haciendo trascender lo literario.

En los cuentos "El final", "El traidor" y "El primer día", analizo la adopción de la *criptohistoria*, la cual ofrece versiones alternativas de eventos bíblicos que no pueden ser comprobados, como la perpetuación de la torre de Babel, la reinterpretación de la traición de Judas y la controversia del ser humano frente a Dios en el momento de la creación. Por otro lado, en "De mis males" la adopción de la *ucronía* personal recompone la leyenda histórica que gira en torno a la lanza de Longinus, como una forma de exponer la naturaleza destructiva del poder absoluto. Estos relatos presentan enigmas que invitan a reflexionar sobre la ambición humana, el poder y la traición; lo hacen desde la posibilidad de lo que "pudo haber sido".

Aguilar desmantela estos *eventos fundadores* y, al hacerlo, establece un diálogo con la noción de que toda historia es un *palimpsesto*. Su narrativa, al tomar como punto de partida la *infinidad posible de posibilidades*, construye un universo literario donde cada relato es una nueva capa sobre otra anterior, y donde la *ucronía* y la *hipertextualidad* permiten múltiples lecturas e interpretaciones. Desde esta perspectiva, el lector es invitado a navegar por estos relatos, que funcionan como mundos paralelos, donde cada elección narrativa sugiere nuevas preguntas sobre el pasado y proyecta nuevas maneras de pensar su presente y futuro.

1. El final: la eternidad de la ambición

> Vamos, hagamos ladrillo y cozámoslo con fuego.
> Y les sirvió el ladrillo en lugar de piedra,
> y el asfalto en lugar de mezcla.
> (Génesis 11:3-4)

"El final" pertenece a *Nadie nos quita lo bailado* (2004), recopilación publicada por Editorial Ziete. Es publicado por segunda vez en *El verde oliva* (2007), cuentario

publicado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión (CCE), sede en Quito, de la colección Palabra al día, en el que reúne los primeros aportes de Luis Felipe Aguilar. "El final" relata el pasaje breve de un hombre que observa un mundo agotado por la rutina, donde nada sorprende ni es nuevo. Este personaje, testigo de una realidad monótona, en mi opinión, representa la consciencia humana atrapada en un ciclo interminable, donde los grandes esfuerzos por trascender se vuelven repetitivos e inacabados, sobre todo, cuando se intenta completar la construcción de la torre de Babel. Pues, el relato plantea la siguiente premisa ucrónica: *¿qué habría pasado si* la idea de la torre de Babel hubiera sido concebida en una urbe moderna de una realidad alternativa?

Para el desarrollo de este relato se ha tomado como *evento fundador* la historia de la torre de Babel. Esta referencia resulta crucial, porque invita a reflexionar sobre su origen desde dos perspectivas: la primera, a partir del texto bíblico, y la segunda, a través de la mitología etiológica.[13] Para este análisis, examino cómo se planteaba originalmente esta historia para luego contrastarla con la visión que toma y propone Luis Felipe Aguilar.

Por un lado, en el texto bíblico, específicamente en el libro del *Génesis*, el contexto geográfico que se menciona es la "llanura en la tierra de Sinar" (Reina y Valera 1960, Génesis 11:3), la cual generalmente se identifica con la región de Mesopotamia, cuna de antiguas civilizaciones como la sumeria y la babilónica. El relato inicia evocando una época en la que toda la humanidad compartía una única lengua y un mismo vocabulario: "Tenía entonces toda la tierra una sola lengua y unas mismas palabras" (Génesis 11:1). Esta afirmación sitúa a los lectores en un momento primordial de unidad lingüística, donde no existían barreras de comunicación entre los seres humanos. Esta unidad no solo implicaba una homogeneidad en la forma de expresión, sino también en el pensamiento y la cultura, sugiriendo una humanidad sin divisiones y en completa armonía. Sin embargo, este estado ideal pronto se ve amenazado por la ambición desmedida de los seres humanos, quienes, en su deseo de alcanzar el cielo y desafiar lo divino, emprenden la construcción de la torre de Babel. Aquella decisión colectiva de la humanidad pretendía construir una ciudad y una torre "cuya cúspide llegue al cielo; y hagámonos un nombre, por si fuéremos esparcidos sobre la faz de toda la tierra" (Génesis 11:4). Dios al observar la construcción decide intervenir para frustrar el proyecto humano y decretar, en su omnipotencia: "descendamos, y confundamos allí su lengua, para que ninguno entienda

[13] Con "mitología etiológica" me refiero al conjunto de relatos míticos que buscan explicar el origen o la causa fundamental de fenómenos naturales, culturales o sociales a través de narraciones que involucran elementos sobrenaturales o divinos.

el habla de su compañero" (Génesis 11:7). Este acto divino de confusión lingüística interrumpe la construcción de la torre, a la vez que fractura la unidad inicial de la humanidad, creando múltiples lenguas que impiden la cooperación entre los seres humanos. El relato concluye con una explicación sobre el origen de la diversidad lingüística: "porque allí confundió Jehová el lenguaje de toda la tierra, y desde allí los esparció sobre la faz de toda la tierra" (Génesis 11:9-10). Tal fragmentación del lenguaje pone fin a la torre y simboliza el nacimiento de diversas culturas y civilizaciones, cada una con su propio idioma y visión del mundo. Esta narrativa bíblica subraya cómo la diversidad cultural surge de la pluralidad lingüística, destacando la manera en que las diferencias en el lenguaje han modelado la historia y la identidad de las sociedades humanas. Así, la confusión de lenguas se convierte, entonces, en una metáfora de las barreras y conflictos, así como de la riqueza cultural que define a la humanidad.

Por otro lado, un segundo origen se plantea a partir de la mitología etiológica. En esta investigación, adopto la postura de Albright (1953), expuesta en *Archaeology and the Religion of Israel*, que considera el relato de la torre de Babel como un mito. Pues, señala que esta narración "pertenece al mismo ciclo de tradiciones que el mito sumerio de Enmerkar y el Señor de Aratta, que narra la construcción de la primera ciudad y el origen de diferentes idiomas" (Albright 1953, 172).[14] Esto sugiere que la historia de Babel se enmarca dentro de una tradición mitológica más amplia que abarca a otros mitos de Medio Oriente. Pues al analizar la estructura narrativa y los motivos presentes en el texto, se identifica que "La narración tiene las características míticas habituales, como la intervención de la deidad y la confusión de lenguas" (178). Y, por último, subraya, de forma contundente, que "No hay evidencia arqueológica directa para la existencia de una 'Torre de Babel' como se describe en la narrativa bíblica" (180). Esto conduce a Albright a concluir que el relato tiene un carácter más mítico que verídico; es decir, que forma parte de una fuente histórica que no puede ser comprobada. A partir de esta interpretación, y adoptando la postura de Albright, este mito permite explorar la tensión entre la unidad original de la humanidad y su posterior diversificación. Pues, es posible plantear que las limitaciones de la ambición y el poder humano frente a lo divino, son representados, como motivo recurrente, por la torre, templo o zigurat. Por tanto, este mito transforma la narrativa de Babel en una singular historia que es capaz de entrelazar elementos

[14] Todas las citas de Albright (1953) son traducciones propias del original en inglés.

lingüísticos, teológicos y arqueológicos para tratar de explicar el origen de la diversidad humana.

Estos fragmentos evidencian la memoria y el tiempo, es decir, el *pasado* que conforma la narrativa de la torre de Babel, la cual, al relacionarse con "El final" desde la perspectiva de Genette (1989), se describe como un *hipotexto*. A su vez, Henriet (2009) la define como un *evento fundador* desde el cual se reescribe una historia, transformándose en un *hipertexto*. Ya sea que Luis Felipe Aguilar interprete la torre de Babel como un mito etiológico o una narración bíblica, ambos enfoques describen eventos supuestamente ocurridos en los primeros tiempos de la humanidad, aunque no comprobables. "El final" reescribe aquel relato, planteando: *¿qué habría pasado si* la idea de la torre de Babel hubiera sido concebida en una urbe moderna de una realidad alternativa? Esto inscribe al cuento en el subgénero ucrónico que Anistratenko (2021) llama *criptohistoria*, categoría que toma narrativas de eventos históricos no verificados y las transforma para explorar nuevas posibilidades y significados en un marco temporal alternativo. Así, en "El final", Aguilar no solo recrea un mundo paralelo, sino que plantea enigmas sobre lo que podría haber sucedido, ofreciendo otra versión del pasado. Este enfoque invita a reconsiderar el destino de la torre y las múltiples posibilidades narrativas que emergen al desafiar la linealidad de una historia establecida. De modo que, la *ucronía*, al permitir este tipo de posibilidad, se ubica como un mecanismo narrativo que permite desvelar nuevos significados en la obra de Luis Felipe Aguilar, como expongo a continuación.

Para empezar, colocaré el cuento completo, donde un narrador en primera persona ubica al lector, en un escenario urbano sin especificar el tiempo al que se refiere:

> Frente a mí, está el río, el puente, los impávidos rascacielos, a mi costado unos hombres trabajan limpiando el polvo del atardecer, cientos de personas pasan en un minuto por la calle, el mundo ha trajinado tanto en sí mismo que todo ha acontecido y nada es nuevo, todo es predecible. Ahora un hombre se acerca con la primera noticia en mucho tiempo.
> - Señor, he terminado de explicarle las cosas al recién llegado. Ha preguntado sobre la torre de Babel.
> - ¿Y qué le contestaste?
> - La verdad, que aún la estamos construyendo. (Aguilar 2004, 96).

Esta configuración espacial define un ambiente inmediato en el que los elementos presentes, al carecer de una referencia temporal explícita que contextualice los eventos del cuento, pueden ser interpretados como símbolos de temporalidad, conexión y modernidad. El río representa el flujo constante del tiempo, algo que es inmune a la intervención humana, siempre en movimiento y siempre igual. El puente simboliza las

conexiones que los seres humanos intentan establecer entre diferentes épocas, ideas, o entre la naturaleza y la civilización. Y los rascacielos imponentes representan el esfuerzo constante de un presente que anhela tocar el cielo con sus manos. Al momento de mencionar que "el mundo ha trajinado tanto en sí mismo que todo ha acontecido y nada es nuevo, todo es predecible" sugiere una visión cínica del progreso humano. Esta frase encapsula la sensación de que, a pesar de los avances y los cambios en la sociedad, la esencia de la experiencia humana sigue siendo la misma. La historia parece insinuar que la humanidad está atrapada en un ciclo de repetición, donde incluso los grandes logros son tratados como algo rutinario y predecible, como la construcción de la torre de Babel. Sin embargo, el tiempo desde la *ucronía* no sigue la lógica lineal del tiempo histórico, sino que genera un nuevo presente y futuro a partir de aquel pasado.

La construcción de la torre de Babel, en lugar de ser un evento del pasado remoto, es una tarea inacabada que perdura en aquel presente. Esto sugiere que, en esta línea temporal, la historia no se detuvo ni se fragmentó en la confusión de lenguas, sino que ha continuado de manera ininterrumpida. Este proceso continuo crea una especie de "presente eterno", donde el tiempo no avanza hacia un futuro ni retrocede al pasado, sino que se mantiene en un estado perpetuo de construcción. No se trata solo de la construcción física, sino de la construcción continua del conocimiento y la ambición humana, que no tiene fin. La humanidad sigue intentando construir su torre, buscando un propósito o una forma de trascender. Al respecto, desde la concepción de la *ucronía*, aquel tiempo se vuelve un espacio de especulación, donde el futuro es incierto y no está determinado por el pasado como en la historia convencional. De modo que, en el cuento, la noción de que "todo ha acontecido y nada es nuevo" podría reflejar la fatiga temporal de un mundo atrapado en aquella *ucronía*, donde el futuro no trae innovaciones ni cambios, solo la continuación de un esfuerzo interminable.

El narrador se encuentra observando un entorno urbano dinámico, donde "cientos de personas pasan en un minuto por mi calle". Este flujo constante de gente simboliza la rutina diaria de la ciudad, un espacio público que posee un significado personal para él, dado que se refiere a la calle como "mi calle": sentido de pertenencia. Esto sugiere una identificación íntima con el lugar, posiblemente indicativa de su posición de autoridad o control sobre ese espacio. Así, la personalidad del narrador parece ser la de alguien que observa el mundo desde un distanciamiento y cierto desdén, dado que sostiene que "todo es predecible" (96). Asimismo, el hecho de que "un hombre" lo trate de "Señor" refuerza la idea de que el narrador es una figura de autoridad. Este título indica respeto, deferencia

o una jerarquía preestablecida en la relación entre ambos personajes. El narrador podría ser una figura con conocimiento superior, quizás un líder o alguien con un papel crucial en la supervisión de la eterna construcción de la torre. Sin embargo, como estos detalles no se explicitan en el texto, constituyen lo que Vargas Llosa (1997) denomina datos *elípticos*, información que se omite y que genera enigma. Estos datos ocultos permiten interpretar la actitud del narrador y a cuestionar su verdadero rol en la narrativa, añadiendo un nivel de misterio y profundidad al relato. Esta característica subraya su papel como una figura atemporal, un individuo que trasciende la identidad personal al no poseer un nombre específico en la narración. La ausencia de un nombre no es una omisión trivial; es una elección deliberada que permite generalizar su perfil a lo largo del tiempo. De esta manera, el narrador puede ser un símbolo de una misión heredada, una tarea que se perpetúa a través de generaciones y que se enmarca como su único objetivo vital. Esta falta de identidad personal le permite adaptarse a cualquier época y reforzar la idea de que su propósito y existencia están intrínsecamente ligados a la continuación de un legado, donde su individualidad es menos importante que la misión que representa.

Por otro lado, al mencionar "a mi costado unos hombres trabajan limpiando el polvo del atardecer" podría representar a personas atrapadas en un ciclo de trabajo sin fin, donde las tareas parecen repetitivas y sin un objetivo final. Esta imagen simboliza la humanidad en su esfuerzo continuo por mantener la ilusión de progreso y orden en un mundo que, bajo la perspectiva del narrador, es predecible y carente de novedad. El polvo, que se acumula a pesar de sus esfuerzos, representa el paso del tiempo y la inevitable decadencia, lo que refuerza la idea de un esfuerzo humano que es, en última instancia, fútil. Estos trabajadores interpretan a aquellos que –en la comprensión de una posibilidad alternativa— están destinados a tareas menores y repetitivas, ajenos al conocimiento superior que el narrador parece querer alcanzar o poseer.

Por su parte, la idea de que "Ahora un hombre se acerca con la primera noticia en mucho tiempo", (96) convierte a aquel "recién llegado" en un personaje enigmático, cuyo arribo introduce algo novedoso: una presencia inusual. Un súbdito informa: "Señor, he terminado de explicarle las cosas al recién llegado. Ha preguntado sobre la torre de Babel" (96). Esta pregunta sobre la torre indica que viene de un lugar o contexto donde no se tiene conocimiento de esta construcción eterna, lo que implica que ha escuchado sobre ella solo a través de rumores o historias fragmentadas. Además, de que podría provenir de tierras alejadas de aquella modernidad, donde todo parece no estar desarrollado y resulta imprevisible. Este recién llegado podría simbolizar una figura de curiosidad,

alguien que cuestiona la realidad de la construcción continua. El advenimiento de este personaje presenta la visión de una nueva generación o una conciencia diferente que busca entender la historia y el progreso desde una perspectiva no contaminada por la rutina y la tradición. Su curiosidad sobre la torre es la que me permite formular el enigma base de qué *hubiese pasado si* la idea sobre la torre de Babel no hubiese declinado. Pues, al obtener la respuesta "[...] aún la estamos construyendo" (96), se plantea la idea de una construcción perpetua que invita a reflexionar sobre la naturaleza del esfuerzo humano: ¿es este esfuerzo noble o fútil? ¿Es la búsqueda de lo divino un fin en sí mismo, independientemente de su éxito o fracaso? Tras esta respuesta, el silencio que sigue no solo marca una pausa en el diálogo, sino que introduce un elemento de disrupción, un enigma que, al carecer de respuesta, abre una ventana interpretativa hacia su tiempo. Este silencio permite proyectar el futuro desde ese presente, en torno a una construcción eterna que parece trascender límites temporales y existenciales.

En este sentido, "El final" plantea un viaje narrativo que revisita la historia de la torre de Babel como parte de un *palimpsesto* literario, superponiendo capas de reescritura e interpretación que resignifican, más que desmitifican, este mito etiológico. Inscrito en el subgénero ucrónico que Anistratenko (2021) denomina *criptohistoria*, el cuento elabora una narrativa alternativa de un evento histórico mítico cuya veracidad no puede ser comprobada. En este marco, la torre de Babel, recreada como un símbolo de la ambición humana, abandona su destino bíblico tradicional: no hay destrucción divina ni confusión de lenguas, y en su lugar, la construcción persiste indefinidamente. Esta perpetuidad resignifica el mito, transformándolo en un reflejo de una humanidad que se encuentra atrapada entre el anhelo de trascendencia y la desesperanza del estancamiento. El escenario anacrónico de Aguilar introduce una dinámica de comunicación inédita: los personajes logran entenderse sin barreras lingüísticas, incluso con extranjeros. Esta interacción sugiere que el verdadero conflicto no radica en la comunicación, sino en el deseo humano de emular y desafiar a lo divino, una búsqueda cargada de envidia hacia los dioses. Al describir los rascacielos como templos o zigurats modernos, el relato establece un paralelismo entre la ambición de construir la torre de Babel y los logros arquitectónicos contemporáneos, ambos símbolos de una aspiración insaciable por alcanzar lo trascendental. Sin embargo, esta ambición parece condenada a un eterno presente, un estado de perpetuidad que, lejos de ser progreso, refleja un estancamiento emocional y espiritual. El título del cuento, "El final," plantea una interrogante crucial: ¿es este un cierre definitivo o el inicio de una nueva etapa en el interminable proyecto

humano? Al permanecer la torre inconclusa, el relato invita a reflexionar sobre la condición humana, su incapacidad para aceptar sus limitaciones y la obsesión por superar lo divino, aun cuando esta búsqueda perpetua solo produce ciclos de insatisfacción y desesperanza. Los enigmas *elípticos* que emergen—como el tamaño de la torre, su ubicación o las "cosas" que explican al recién llegado—refuerzan esta narrativa de ambigüedad, subrayando la naturaleza incompleta y fragmentaria de la existencia humana. Aguilar logra, a través de esta narrativa anacrónica, convertir el mito en una reflexión intemporal sobre la humanidad, en la que el deseo de alcanzar lo divino no solo define su grandeza, sino también su inherente fragilidad.

Entonces, el acto de narrar desde un anacronismo deliberado en el siglo XXI, como lo hace "El final", plantea un desafío hacia las expectativas narrativas contemporáneas. En una época dominada por la obsesión con el futuro, la identidad, la inmediatez de lo digital y las narrativas distópicas que cuestionan el presente, Aguilar parece mirar hacia atrás, hacia el mito y el simbolismo de la torre de Babel, para proponer una reflexión que trasciende el tiempo. Sin embargo, ¿es este anacronismo una herramienta crítica o una forma de evasión? ¿Cómo dialoga esta propuesta con el zeitgeist del siglo XXI? Pues la ucronía de Aguilar, al plantear una versión alternativa en la que la torre nunca es destruida ni las lenguas confundidas, parece querer despojar al mito de su carácter moralizante original para enfocarse en la persistencia de la ambición humana. Este gesto, lejos de sentirse descontextualizado, resuena con los dilemas actuales. La torre que sigue en construcción podría ser vista como una alegoría de los rascacielos de las metrópolis modernas o incluso de los megaproyectos tecnológicos que buscan emular un poder divino: inteligencia artificial que pretende superar la inteligencia humana, proyectos de colonización espacial que aspiran a conquistar nuevos mundos, o la obsesión con la inmortalidad biotecnológica. La envidia hacia lo divino, entonces, no es un concepto anacrónico; es el núcleo de una humanidad que, siglo tras siglo, sigue deseando superar sus limitaciones. Sin embargo, el cuento también introduce una crítica implícita al estancamiento. En un siglo XXI que se define por el movimiento constante—social, tecnológico, ideológico—la perpetuidad de la torre sugiere una humanidad atrapada en ciclos repetitivos, incapaz de concluir sus proyectos o alcanzar sus objetivos. Esta idea entra en tensión con las tendencias contemporáneas, donde el progreso se mide por la velocidad de cambio. Al presentar una construcción interminable, Aguilar podría estar denunciando la ilusión de avance, cuestionando si las grandes aspiraciones humanas no son más que variaciones de un mismo impulso ancestral: la búsqueda de trascendencia

que siempre nos evade. La elección del anacronismo, entonces, no puede ser simplificada como una mera nostalgia por narrativas antiguas. Más bien, es un mecanismo crítico que descoloca al lector y lo obliga a confrontar su propio tiempo desde un espejo deformante. Al alejarnos de los parámetros de nuestra modernidad, "El final" nos lleva a preguntarnos si hemos avanzado realmente en nuestra condición humana o si seguimos atrapados, como la torre misma, en un presente perpetuo, anhelando lo divino pero incapaces de alcanzarlo. Este cuento ucrónico, al desafiar el ethos progresista del siglo XXI, puede considerarse como una herramienta subversiva que recontextualiza los dilemas existenciales desde la distancia de lo eterno.

2. El traidor: la doble cara de la traición

> Entonces, vuelto el Señor, miró a Pedro;
> y Pedro se acordó de la palabra del Señor,
> que le había dicho: Antes que el gallo cante,
> me negarás tres veces. Y Pedro, saliendo
> fuera, lloró amargamente. Y los hombres que
> custodiaban a Jesús se burlaban de él y le
> golpeaban; y vendándole los ojos, le
> golpeaban el rostro, y le preguntaban,
> diciendo: Profetiza, ¿quién es el que te golpeó?
> (Lucas 22:61-65)
>
> La traición es solo una cuestión de método.
> (Leonardo Padura 2005)

Incluido en *El verde oliva* (2007), "El traidor" invierte la dinámica bíblica sobre el concepto de traición. El narrador, cuya identidad se mantiene en secreto, busca activamente a alguien que lo traicione, pero no de manera simple. Desea un traidor complejo, alguien cercano que lo ame y luego se arrepienta de su acción. Aquí, la "víctima" parece orquestar su propia traición, sugiriendo que ésta es necesaria para cumplir un destino mayor. Al final, la mención directa de Judas sugiere que el narrador podría ser la figura de Cristo. Ante ello, "El traidor" explora la premisa: ¿*qué habría pasado si* Jesús hubiera tomado un papel activo en la planificación de su traición? En apenas unas líneas, Luis Felipe Aguilar logra crear una atmósfera de intriga y tensión, reflexionar sobre temas como la naturaleza de la traición, el sacrificio y la responsabilidad moral: ¿Es menos traición si es deseada o incluso planeada por el traicionado?, ¿cuál es el papel de Judas en esta narrativa ucrónica?

En este caso, el *evento fundador* de “El traidor” tiene su origen en *La Biblia*, específicamente en los evangelios Mateo, Lucas y Juan del Nuevo Testamento, según lo anotado por Reina y Valera (1960). Para analizarlo, tomo a consideración tres elementos: primero, los pasajes donde Cristo prevé su traición; segundo, el hecho de la traición en sí; y tercero, el planteamiento ucrónico empleado como propuesta narrativa. Esta estructura permite explorar cómo Luis Felipe Aguilar reinterpreta los eventos bíblicos para proponer un nuevo relato.

La traición de Judas Iscariote hacia Jesús es uno de los episodios más conocidos de los evangelios. Este acto es un punto crucial en la narrativa de la “pasión de Cristo”, pues está cargado de simbolismo y anticipación profética. Desde los primeros indicios, los evangelios retratan a Jesús plenamente consciente de su destino, incluida la traición que sería el primer paso hacia su crucifixión. Esta anticipación es un reflejo de su omnisciencia divina y un recurso literario que prepara al lector para la inevitable traición de uno de sus discípulos más cercanos. “¿No os he escogido yo a vosotros los doce, y uno de vosotros es diablo?” (Reina y Valera 1960, Juan 6:70-1). Aquí Jesús alude a Judas Iscariote como el traidor mucho antes de que la traición ocurra. La referencia a Judas como “diablo” destaca la gravedad de su futura acción, anticipando su papel como instrumento en el cumplimiento de la profecía divina. En este mismo evangelio, el anuncio de la traición es seguido por un gesto simbólico: “A quien yo diere el pan mojado, aquél es” (Juan 13:26). Jesús identifica a Judas dándole un bocado de pan, un acto que tradicionalmente simboliza amistad y hospitalidad, pero que en este contexto adquiere un significado irónico y trágico. Este momento subraya el conocimiento absoluto de Jesús sobre lo que está por ocurrir y la inevitabilidad de los eventos que siguen.

Adicionalmente, se narra: “He aquí subimos a Jerusalén, y el Hijo del Hombre será entregado a los principales sacerdotes y a los escribas, y le condenarán a muerte, y le entregarán a los gentiles para que le escarnezcan, le azoten y le crucifiquen; mas al tercer día resucitará” (Mateo 20:18-20). Aunque esta cita no menciona a Judas por nombre, es una declaración clara de Jesús sobre su conocimiento del destino que le espera, incluida la traición que será el primer paso hacia su sufrimiento y muerte. Aquí, Jesús conecta su futura traición con el cumplimiento del plan divino, mostrando su completa aceptación de los eventos que están por suceder. De igual forma, durante la “última cena”, Jesús reafirma su conocimiento de la traición: “De cierto os digo, que uno de vosotros me va a entregar” (Mateo 26:21-22). Esta declaración, hecha en un momento de comunión íntima, introduce un sentido de traición inminente que choca con el ambiente de

camaradería. Al ser confrontado por Judas, quien pregunta: "¿Soy yo, Maestro?", Jesús responde: "Tú lo has dicho" (Mateo 26:25-6). Este intercambio es crucial, puesto que confirma la traición, revelando la intención premeditada de Judas.

La culminación de la traición ocurre en el Jardín de Getsemaní, un lugar de oración y reflexión que desempeña el escenario de la entrega de Jesús a sus enemigos por parte de Judas. Después de orar en el jardín, Judas llega con una multitud armada. El símbolo de la traición es un beso: "Y en seguida se acercó a Jesús y dijo: ¡Salve, Maestro! Y le besó" (Mateo 26:49). Este beso significa aquí un acto de engaño y traición. Jesús, plenamente consciente del significado del gesto, responde: "Amigo, ¿a qué vienes?" (Mateo 26:50). La ironía en llamar "amigo" a Judas en este momento acentúa la gravedad de la traición, subrayando la distancia entre la apariencia y la realidad. Más aún cuando Judas lo entrega, Jesús le cuestiona: "Judas, ¿con un beso entregas al Hijo del Hombre?" (Lucas 22:48). Esta pregunta retórica al ser una acusación, describe la conciencia plena de Jesús sobre el acto de traición. Al identificar a Judas en el momento de su traición, Jesús subraya el contraste entre el gesto de amor —el beso— y la realidad de la traición, exponiendo la hipocresía y la gravedad del acto. De modo que, a través de estas citas, se revela a un Jesús que comprende su destino y lo acepta plenamente, mostrando su control absoluto sobre los eventos que conducen a su sacrificio final. Este aspecto de la narrativa contribuye en la interpretación teológica del papel de Judas en el plan divino.

De acuerdo con mi lectura, este origen da cuenta de cómo memoria y tiempo se retoman en torno al evento bíblico de la traición de Judas. Narrativa que actúa como *hipotexto*, según Genette (1989), en la cual se presenta a Judas como un mero instrumento del destino divino o como un traidor movido por la codicia y la desesperación. Pero que, en diálogo con Henriet (2009), es empleado en "El traidor" como un *evento fundador*, introduciendo la idea de que Jesús, consciente de su propio destino, necesita a alguien que complete su misión, sugiriendo que la traición de Judas fue una acción deliberada planeada por Jesús, transformando aquella propuesta en *hipotexto*. Esta reimaginación se alinea con la *criptohistoria* de Anistratenko (2021) donde se toma narrativas de eventos históricos no comprobados y se modifican para proponer relatos alternativos. También, se relaciona con la noción de Albright (1953), quien plantea que el relato bíblico tiene un carácter más mítico que verídico. Pues, según la narrativa bíblica, la traición de Judas se trata como un cumplimiento de la profecía divina. En cambio, en "El traidor", se explora *¿qué habría pasado si* Jesús hubiera tomado un papel activo en la planificación de su

traición? De manera que la *ucronía* es empleada como un recurso narrativo que posibilite la comprensión del papel de Judas en este relato alternativo.

En el cuento, la frase "necesito un hermano que me venda por un poco" (Aguilar 2007, 67) introduce una complejidad en la relación entre Jesús y Judas, pues alude directamente al acto de intercambio de Jesús por treinta piezas de plata (Reina y Valera 1960, Mateo 26:14-6). Pero este enfoque destaca una aparente paradoja: Jesús busca a alguien que lo ame, así como alguien que sea capaz de traicionarlo. La elección de Judas no es al azar; es alguien cercano, un "hermano", que puede sentir arrepentimiento después de la traición. Este retrato de Judas como traidor y como una figura que comparte un vínculo profundo con Jesús, añade una capa de complejidad emocional. El hecho de que Judas sea descrito, en torno a la necesidad de Jesús, como "alguien que me ame y se arrepienta, uno que se cuelgue" (Aguilar 2007, 67), en diálogo con el relato bíblico "Y arrojando las piezas de plata en el templo, salió, y fue y se ahorcó" (Reina y Valera 1960, Mateo 27:5), sugiere que Jesús está eligiendo un traidor, el cual atravesará por un proceso de transformación personal. Esta visión humaniza a Judas, mostrando que su traición es un sacrificio personal en torno al destino de Jesús.

La frase final del cuento, "Judas, lo que tengas que hacer…" (Aguilar 2007, 67) resuena con las palabras que Jesús le dice a Judas, según el relato bíblico: "Lo que vas a hacer, hazlo más pronto" (Reina y Valera 1960, Juan 13:27). Sin embargo, en el cuento, esta instrucción indica una declaración más intencional y orquestada. Jesús está aceptando su destino y lo está creando activamente. Enfoque que subraya una reinterpretación de la figura de Jesús, no solo como un profeta que cumple las profecías, sino como un arquitecto de su propio destino. En esta versión ucrónica, Jesús es visto como un estratega que comprende la necesidad de su propia traición para la realización de un propósito más grande. Reinterpretación que pone a Jesús en un papel activo en la narrativa.

Al implicar que Jesús planeó su traición, el cuento introduce un tema de responsabilidad y sacrificio consciente. La noción de que Jesús necesita "un hombre al cual le tiente un hombre poderoso, necesito uno de ellos, uno que no sospeche…" (Aguilar 2007, 67) sugiere que Judas no es un villano unidimensional, sino una figura compleja y trágica que cae bajo la influencia del poder y la tentación. Al mismo tiempo, esta frase destaca la voluntad de Jesús de asumir el peso completo de su destino, sabiendo que su muerte y resurrección tendrán implicaciones importantes para sus seguidores. En este relato, la traición asume un acto consciente y necesario para la culminación del destino de Jesús, lo que introduce una perspectiva filosófica y moral diferente. La

criptohistoria, en este caso, altera los eventos conocidos, planteando preguntas sobre la naturaleza del libre albedrío, la predestinación y la moralidad de los actos cometidos en nombre de un bien mayor.

Hasta aquí se observa que, en "El traidor", por un lado, existe un enigma principal o *elíptico* (Vargas Llosa 1997) que no se resuelve de manera explícita en la narrativa, lo que crea una sensación de misterio o incompletitud. Se trata de las verdaderas intenciones de Jesús y la naturaleza de su relación con Judas. Estos elementos no son expuestos claramente, sino que se insinúan a través del diálogo y las acciones. Pues, desde la frase inicial del cuento, "Necesito de alguien para completar mi destino, no un simple traidor […]" (Aguilar 2007, 67), introduce un enigma central: ¿Por qué Jesús necesita a un traidor y, específicamente, a uno que lo ame y se arrepienta? Este enigma no se resuelve completamente en el cuento, dejando al lector con preguntas sobre la verdadera razón detrás de la elección de Judas. Este elemento *elíptico* sugiere una profundidad emocional y una complejidad moral en el personaje de Jesús, que no se explica de manera directa. Sin embargo, puede interpretarse como un recurso para mostrar cómo, al elegir a quien sería capaz de experimentar la culpa y el arrepentimiento, Jesús establece un contraste marcado entre la divinidad y la condición humana. A diferencia de la versión bíblica, en la que Judas, actuando según su libre albedrío, decide traicionar a Jesús por dinero —un acto que refleja la fragilidad humana y la capacidad de pecar—, Jesús, en su rol profético, ya sabía que alguien lo traicionaría.

Por otro lado, los datos escondidos en *hipérbaton*, según Vargas Llosa (1997), son aquellos cuya revelación se retrasa, lo que provoca una tensión acumulada y una eventual resolución dramática. En "El traidor", esta técnica se emplea para construir el clímax de la traición. La frase "Judas, lo que tengas que hacer…" (Aguilar 2007, 67) actúa como un punto de inflexión en la narrativa. Hasta este momento, el lector puede no estar seguro de quién es el traidor o cuál será el resultado de las acciones de los personajes. La declaración final revela que Jesús, como orquestador de su vida, planeó que Judas sea quien lo traicione y, de hecho, lo ha estado esperando. Este dato permite que el lector experimente tal revelación solo hasta el final del cuento. Al inscribirse en la categoría de *criptohistoria* propuesta por Anistratenko (2021), el relato sugiere que Jesús, al planificar su propia traición, desdibuja su papel de "víctima", asumiendo activamente el rol de traidor. Este acto transforma el *evento fundador* de la traición en un enigma, donde los detalles ocultos sobre la voluntad de Jesús y la verdadera naturaleza de los hechos se revelan lentamente, desafiando las percepciones bíblicas. Así, la obra de Luis Felipe Aguilar abre la

posibilidad de reinterpretar la relación entre ambos personajes, planteando un enigma ético sobre el valor de la traición y el sacrificio en un contexto donde el traidor y el traicionado son, en última instancia, la misma persona.

Ahora bien, me parece interesante explorar cómo los temas presentes en este relato establecen un diálogo con las realidades del siglo XXI. Este aporte no busca forzar una conexión, sino simplemente poner en contexto la obra con nuestra realidad actual, abriendo un espacio para la reflexión y el debate. “El traidor” no se limita a reinterpretar el relato bíblico, sino que lo confronta. Su ucronía no busca desmitificar el mito cristiano, sino resignificarlo, mostrando una narrativa en la que lo divino no inspira obediencia ciega, sino una reflexión perturbadora sobre la agencia humana. Aquí, el plan de Jesús no es el sacrificio redentor pasivo que conocemos, sino un esquema calculado que instrumentaliza a Judas. En esta dinámica, Aguilar traza un camino incómodo: el de un Judas sin voluntad, convertido en engranaje de un mecanismo divino donde la obediencia ya no es un acto de fe, sino una imposición estructurada. Esta versión ucrónica plantea una cuestión central sobre la condición humana: ¿puede la humanidad elegir cuando incluso lo divino parece predeterminarlo todo? En un mundo literario contemporáneo, dominado por narrativas de lucha individual, autonomía y la deconstrucción de sistemas opresivos, “El traidor” parece retroceder a una perspectiva más estática. Sin embargo, es precisamente este contraste el que puede amplificar su crítica. Aguilar no está interesado en las utopías del siglo XXI, sino en los dilemas éticos atemporales que persisten, ocultos, tras las aspiraciones de libertad absoluta. El anacronismo del cuento reside en su retorno a una estructura narrativa que va a contracorriente de las tendencias literarias actuales. Pero esta aparente desconexión es parte de su estrategia: Aguilar fuerza al lector a mirar hacia atrás, hacia las raíces de las narrativas que todavía nos condicionan. En el siglo XXI, donde lo divino ha sido reemplazado por conceptos abstractos como el destino, el sistema o incluso la tecnología, las preguntas sobre el libre albedrío siguen siendo tan relevantes como en los tiempos bíblicos.

Es aquí donde “El traidor” dialoga con las tendencias del presente. Al centrar su interés en la tensión entre lo humano y lo divino, el cuento expone nuestra relación con las fuerzas que controlan nuestras vidas. Si Jesús en este relato representa la divinidad que manipula, ¿qué representan las estructuras contemporáneas que determinan nuestras elecciones? Aguilar sugiere, en su anacronismo, que la humanidad sigue atrapada en narrativas de obediencia, aunque hoy estas adopten disfraces distintos. Esta resignificación del mito no es solo un ejercicio literario; es una crítica a nuestra necesidad

de adjudicar responsabilidad a fuerzas externas, sean estas divinas o humanas. Judas, reducido a peón de un plan mayor, es el símbolo de la lucha entre la autonomía humana y la sumisión a un destino. Su falta de agencia resuena con los desafíos actuales, donde los individuos enfrentan sistemas aparentemente inmutables que dictan sus roles. En este sentido, la narrativa ucrónica de Aguilar trasciende su aparente anacronismo. Al volver al pasado, ilumina las tensiones del presente. La pregunta no es si la humanidad debe obedecer a lo divino, sino qué sucede cuando esa obediencia se convierte en un acto sin elección. En este cuestionamiento, "El traidor" encuentra su relevancia contemporánea: no como un cuento desconectado de su tiempo, sino como una exploración de los conflictos éticos y existenciales que continúan definiendo la experiencia humana.

3. De mis males: la culpa irresuelta

> Longinos fue un centurión que con otros soldados, por orden de Pilatos, hizo guardia ante la Cruz del Señor, y quien personalmente atravesó con su lanza el costado de Cristo; pero luego, al presenciar el obscurecimiento del sol, el terremoto y otros fenómenos extraños, se convirtió.
> (Santiago de la Vorágine 1999)

> ¡Ah! dos almas, ¡ay de mí!, habitan en mi pecho,
> y la una de la otra quiere separarse:
> la una, con amor sensual y afectuoso,
> se adhiere al mundo con tenaz carcaj,
> la otra se alza vigorosamente del polvo,
> hacia los elevados campos de los ancestros.
> (Goethe 2005)

Introducido en el segundo número de la revista *Salud a la esponja* en 2005, "De mis males" es un cuento corto que toma la leyenda de la Lanza de Longinus, entrelazando elementos históricos y personales en una narrativa que explora temas de poder, dolor y la naturaleza destructiva de los deseos humanos. Pues, parte del siguiente planteamiento ucrónico: ¿qué pasaría si un individuo común encuentra un objeto con un poder tan formidable? El narrador, quien posee la punta de la legendaria lanza de Longinus, reflexiona sobre su poder trascendental y su incapacidad para usarla de manera beneficiosa. Luis Felipe Aguilar dialoga con la idea del objeto todopoderoso, subvirtiendo las expectativas del lector al revelar que este poder resulta incontrolable. El cuento

termina invitando a reflexionar sobre la autodestrucción que forma parte de la naturaleza humana, lo que se manifiesta tanto en el presente como en el futuro de la historia.

El *evento fundador* presente en "De mis males" tiene un origen complejo y una evolución que abarca textos sagrados y apócrifos, así como un relato legendario medieval. El análisis cronológico de esta leyenda –por nombrar las versiones más representativas– se centra en tres fuentes principales: *La Santa Biblia* de Reina y Valera (1960), el evangelio apócrifo de Nicodemo (González-Blanco 2015), y *La Leyenda Dorada* ([1982] 1999) compilada por Santiago de la Vorágine.

En primer lugar, el evangelio canónico que hace referencia a la lanza de Longinus, narra el momento de la crucifixión de Jesús. Donde "uno de los soldados le abrió el costado con una lanza, y al instante salió sangre y agua" (Reina y Valera 1960, Juan 19:34). Este versículo describe la acción de un soldado romano que verifica la muerte de Jesús en la cruz, pero no menciona su nombre ni atribuye ningún significado particular a la lanza misma. Este acto, aunque no enfatizado en los otros evangelios canónicos, es significativo en Juan porque expone la idea del sacrificio de Jesús y la manifestación de su divinidad. En segundo lugar, a través de los textos apócrifos la figura del soldado es identificada. Específicamente, en *Hechos de Pilato*, se menciona: "Y un soldado, llamado *Longinos*, tomando una lanza, le perforó el costado, del cual salió sangre y agua" (Nicodemo 10:5; énfasis añadido). Así, por medio de este pasaje se descubre que aquel soldado, al participar en este acontecimiento, empieza por elevar su identidad a enigmático o mítico.

En tercer lugar, *La leyenda dorada* ([1982] 1999), una colección de hagiografías —historias de las vidas de los santos— compilada por Santiago de la Vorágine, es fundamental en la popularización de la leyenda de Longinos y su lanza. En este texto, existe una edición gramatical en el nombre del soldado al adscribirlo como *Longinus*, denominación que es usada en la actualidad. En cuanto a la leyenda, Longinus "ya fuese por vejez o por enfermedad, tenía la vista muy debilitada, y que, al traspasar con su arma el pecho de Jesús, algunas gotas de la sangre que brotó del corazón divino saltaron hasta sus ojos, y que al sentir la salpicadura comenzó a ver con perfecta claridad" (198). De esta manera, "San Longinus" es descrito no solo como el soldado que hirió a Cristo, sino también como un converso al cristianismo y un mártir, debido al milagro experimentado. La compilación de Santiago de la Vorágine contribuyó a la dispersión de la leyenda en toda Europa, otorgando a la lanza un estatus sagrado o mítico. En este texto la lanza podría representar el instrumento capaz de perforar el costado de Cristo, siendo un símbolo de

la fe transformadora y la gracia divina. Además, de que integra la historia de Longinus en el ciclo narrativo de la "pasión de Cristo", ligando así su poder y capacidad con el destino de Jesús.

En cuanto a la propuesta ucrónica, desde el inicio del cuento, el narrador declara poseer tal instrumento: "Yo, hoy poseo la punta de lanza de Longinus, que, según dice la leyenda, fue rota en la edad media" (Aguilar 2005, 11). Esta declaración establece un punto de partida en el cual la lanza, rota y perdida durante siglos, ha sido finalmente encontrada por el protagonista. Aquí se insinúa una búsqueda y una conexión mística entre el narrador y el objeto, marcando un momento de divergencia en su vida: ¿qué sucede cuando un individuo común encuentra un objeto con un poder tan formidable? El relato continúa describiendo la lanza como un objeto de poder único, capaz de destruir lo inmortal. Incluso comparándola con otras armas míticas como Excalibur, el hacha de jade de Odjigh, el cuerno del unicornio o la túnica de Hércules: "No hay nada que esa arma no pueda destruir; su sola presencia reafirma la eternidad y es prueba de la concentración de un poder inmenso y divino en un objeto" (11). Aquella descripción subraya la naturaleza ambivalente de la lanza: es un símbolo tanto de creación como de destrucción, una manifestación tangible de lo divino en lo mundano. El poder de la lanza es tal que excede cualquier comprensión o control humano, presentando un objeto que está más allá del tiempo y de la experiencia terrenal común.

Como *evento fundador*, el cuento toma el objeto con el que Longinus perfora el costado de Cristo. Este punto crucial en la narrativa bíblica da cuenta de que tanto memoria, como tiempo ayudan a reconfigurar aquel *hipotexto* en *hipertexto*: "Cuando Longinus la poseyó y la utilizó en ese trascendental momento en el monte calvario, ignoraba su poder, ya que fue inducido a usarla, y digo inducido porque, en realidad, fue la lanza, la que quiso ser usada por su brazo" (11). Este pasaje sugiere y recrea que Longinus, aunque inconsciente de su acto, fue un medio para que la lanza manifestara su poder. De esta forma, la lanza no es solo un instrumento pasivo, sino un "agente activo". Esta idea sugiere que tiene un poder propio capaz de influir en los actos de quienes la poseen. Además, de que actúa como un catalizador que puede alterar la voluntad humana y el curso de los eventos. La lanza de Longinus, por lo tanto, se transforma en una entidad con intención, capaz de intervenir en el destino y de generar un nuevo presente y futuro a partir del pasado. Esta visión resalta cómo ciertos objetos pueden tener un impacto más allá de su función aparente, actuando como fuerzas que reconfiguran la realidad y la historia. Así, el relato se enmarca en lo que Campeis y Gobled (2015) denominan *ucronía*

personal, un subgénero que no busca modificar un acontecimiento histórico o literario, sino transformar la vida de un personaje. Esta historia alternativa surge a partir de las decisiones o encuentros inesperados que acaban alterando el presente del personaje dentro de su mundo paralelo. “De mis males” explora qué significa realmente poseer un poder más allá del control humano y cómo esto podría llevar a una vida de sufrimiento y destrucción, en lugar de salvación y redención. La *ucronía*, en este caso, fundamentado sobre la *infinidad posible de posibilidades*, no es una alteración de la historia, sino que al ser empleada como una herramienta narrativa es capaz de abrir nuevos significados en el relato de Luis Felipe Aguilar, proponiendo una introspección de cómo *podría haber sido* la vida de un individuo que, en su impotencia y desesperación, se encuentra con la punta de la lanza de Longinus. Este encuentro presenta un destino opuesto al del relato bíblico, donde Longinus, tras usar la lanza, se redime de sus acciones al profesar el cristianismo y alcanzar la condición de mártir. En contraste, en este cuento, el protagonista opta por utilizar la punta de la lanza para poner fin a su dolor emocional. Sin embargo, al no obtener el resultado que esperaba, sigue buscando formas de eliminar los males que lo rodean, sin lograr la expiación.

En este sentido, el protagonista relata cómo halló la lanza en un momento de desazón personal: “No hay misterio en como la obtuve, la busqué toda mi vida y la encontré precisamente en el segundo en que me había rendido” (12). Este hallazgo expone una conexión predestinada entre el narrador y la lanza, simbolizando la convergencia de su desesperación con la revelación de un poder mayor: “Toda mi depresión se transformó en esperanza del mismo modo que la alabanza del beato” (12). Así, la lanza se ubica como una forma de salvación temporal, infundiendo al protagonista una nueva esperanza y propósito. Sin embargo, el poder de la lanza se revela como una carga insuperable. El protagonista describe su intento fallido de utilizar la lanza para aliviar su propio dolor: “No puedo, ni deseo usarla para dominar al mundo, como quería el demonio de Hitler, y tampoco pude usarla como yo pretendía, para terminar con las cosas espantosas, no tengo ningún control sobre ella. Si la pongo frente a la enfermedad la destruye sí, pero también al enfermo […] Y sobre todo no pude terminar con el dolor incesante de mi pecho” (12). Aquí, la lanza es un símbolo de la imposibilidad de controlar lo divino o lo inmortal. Aunque, el narrador no describa todavía cuál es la causa de su aflicción, cualquier intento de usar su poder con fines específicos resulta en destrucción total. La lanza, lejos de ser una herramienta de redención, actúa como una maldición que amplifica el sufrimiento del

protagonista, demostrando la futilidad de intentar manipular un poder que no se puede comprender completamente.

La *ucronía*, entonces, en "De mis males" se despliega al ofrecer una reconstrucción a partir de la leyenda de la lanza de Longinus, que culmina con una sombría premonición: "yo sé, lo presiento, es inevitable, un día nacerá un hombre que con la lanza nos destruirá a todos" (12). Esta conclusión resalta la autodestrucción inherente a la condición humana, sugiriendo que la lanza, como símbolo de un poder absoluto, amplifica la capacidad de destrucción y revela la incapacidad del ser humano para manejar ese poder con sabiduría. El protagonista, al intentar resolver su propio dolor sentimental, termina destruyendo la causa de su sufrimiento —su amada— demostrando que, en su confusión entre curar y destruir, asume el papel tanto de víctima, como de verdugo de su propia tragedia. El carácter ucrónico del cuento radica en la transformación de un elemento del pasado —la lanza— para explorar nuevas posibilidades narrativas. La lanza aquí es un símbolo de poder y un reflejo de las limitaciones humanas para manejar ese poder, poniendo de manifiesto que la humanidad es, en última instancia, la causa de sus propios males. Esta perspectiva sugiere que la incapacidad para manejar los poderes anhelados —emocionales, físicos o divinos— conduce inevitablemente a la ruina, como le sucede al protagonista. En vez de encontrar redención o alivio, queda atrapado en un ciclo de destrucción autoimpuesta. En este contexto, la lanza podría simbolizar la falacia de las soluciones absolutas, al exhibir la ineficacia de los objetos sagrados o milagrosos por otorgar paz interior o redimir completamente a un individuo de su sufrimiento personal. A su vez, el cuento como *ucronía personal* permite criticar la búsqueda de soluciones fáciles a problemas complejos, subrayando la complejidad y los peligros inherentes a la naturaleza humana.

Sobre este particular, el uso de las categorías de *enigma* juega un papel fundamental para profundizar en la narrativa ucrónica. La estructura del cuento presenta tanto datos *elípticos* como datos en *hipérbaton* (Vargas Llosa 1997), que son cruciales para comprender la verdadera magnitud del poder de la lanza de Longinus y las implicaciones de su posesión. El dato *elíptico* se encuentra en la naturaleza de la relación entre el protagonista y su amada, cuyo dolor impulsa su búsqueda de la lanza. Aunque se sugiere un conflicto amoroso, nunca se especifica qué causó el distanciamiento o la desesperación del protagonista, dejando al lector solo con una ambigua comprensión de su motivación y sufrimiento. Este vacío de información intensifica el enigma en torno a las acciones del protagonista y sus intenciones al encontrar y utilizar la lanza. Al mismo

tiempo, hay un dato en *hipérbaton* cuya revelación se retarda, creando una tensión narrativa que se resuelve al final: la verdadera naturaleza del poder de la lanza y su inevitable consecuencia destructiva. Al principio, el lector podría pensar que la lanza es la solución a los males del protagonista, pero gradualmente se revela que su poder es destructivo, no curativo. La profecía final, que predice la llegada de un hombre que usará la lanza para destruir a toda la humanidad, culmina este proceso de revelación. Aquí, los datos en *hipérbaton* resaltan, en definitiva, la ironía trágica de la búsqueda de poder y la autodestrucción inevitable que conlleva el uso de la lanza.

En "De mis males", Luis Felipe Aguilar teje un relato que, desde su aparente sencillez, desafía una de las mayores ambiciones de la humanidad: alcanzar lo divino. La *ucronía personal* aquí no solo reimagina un símbolo religioso como la lanza de Longinus, sino que lo despoja de su aura redentora, transformándolo en un catalizador de la tragedia humana. La posesión de un objeto con poder absoluto no se traduce en salvación ni en trascendencia, sino en una confrontación devastadora con las propias limitaciones del protagonista. Aguilar, en su anacronismo intencional, evita la indulgencia de un desenlace heroico y, en cambio, dirige al lector hacia el siguiente cuestionamiento: ¿es el ser humano capaz de manejar lo divino sin sucumbir a su propia naturaleza autodestructiva? En este diálogo con la condición humana, "De mis males" explora la contradicción inherente de quienes aspiran al poder absoluto: cuanto más cerca están de lo divino, más evidente se vuelve su fragilidad. El protagonista no se empodera, sino que se consume en una espiral de autodestrucción, arrastrado por los males internos que la lanza solo magnifica. Aguilar no busca redimir a su personaje, sino exponerlo; no ofrece soluciones, sino preguntas. ¿Qué ocurre cuando un ser finito intenta empuñar lo infinito? La respuesta, devastadoramente humana, es que lo divino no redime ni salva a quienes no están preparados para enfrentarlo.

En el siglo XXI, las narrativas contemporáneas han centrado su atención en temas como la violencia de género, abordando las desigualdades y los conflictos que surgen en las relaciones humanas. "De mis males" se inserta en este panorama desde una perspectiva singular. La muerte de la pareja a manos del protagonista podría leerse, desde una óptica actual, como un feminicidio. Sin embargo, Aguilar prefiere no replicar estas temáticas; en su lugar, construye un relato que nos conduce por un terreno existencial, donde el poder no es una herramienta de progreso, sino una trampa que revela nuestras debilidades más graves. Esta perspectiva puede parecer anacrónica en un tiempo que tiende a idealizar el futuro y la capacidad humana de reinventarse, pero precisamente por

ello resuena como una advertencia atemporal. El anacronismo de este cuento no radica solo en su elección de un símbolo religioso como la lanza de Longinus, sino en la insistencia de Aguilar en explorar los dilemas éticos y emocionales asociados al poder. En un mundo literario contemporáneo que privilegia el avance y la solución de conflictos, "De mis males" nos recuerda que la tragedia, el estancamiento y el fracaso son también partes ineludibles de la condición humana. La lanza, como símbolo de lo divino alcanzable, amplifica las distorsiones del alma humana, señalando que el verdadero desafío no es poseer el poder, sino saber cómo lidiar con lo que este revela de nosotros mismos. En última instancia, "De mis males" se rebela contra las promesas narrativas del presente siglo, que a menudo sugieren que todo desafío puede ser superado con suficiente esfuerzo o ingenio. Aguilar, al resignificar el mito, nos invita a confrontar una verdad más incómoda: la lucha más difícil no es contra fuerzas externas, sino contra los demonios que llevamos dentro. En este sentido, su *ucronía personal* no solo resignifica el mito de la lanza de Longinus, sino que recontextualiza el fracaso como una condición intrínseca de quienes buscan lo divino sin antes haber entendido lo humano.

4. El primer día: la imperfección de la creación

> —Ya ves. No hay nada espantoso o sin sentido,
> que no sea necesario y en alguna medida bueno
> para la humanidad. No hay nada que cause
> exclusivamente los males de los que me acusas.
> Créeme; si das con algo realmente terrible,
> te lo prometo, yo lo eliminaré.
> (Luis Felipe Aguilar 2015)

"El primer día" es uno de los relatos perteneciente al segundo libro de cuentos que Luis Felipe Aguilar publica como *Cuentos desde otro río* (2015) con la editorial Último Round. Su narración invierte la concepción bíblica sobre el relato de la creación y el orden divino. A través de un diálogo entre Dios y un hombre, el autor explora las complejidades y paradojas inherentes a la existencia humana y el concepto de perfección divina. El relato parte de una premisa audaz: ¿*qué pasaría si* un ser humano pudiera desafiar directamente a Dios sobre la aparente imperfección del mundo? En una serie de experimentos, aquel hombre desafía a Dios a cambiar aspectos del mundo que considera injustos o crueles. Con ironía, el cuento demuestra cómo cada intento de "mejorar" la creación conduce a resultados catastróficos e imprevistos. Esta estructura subvierte las expectativas del

lector, comenzando con una crítica aparente a la idea de un mundo divinamente ordenado, para luego evolucionar hacia una reflexión más matizada sobre la interconexión de todos los aspectos de la existencia. El giro final, donde aquel hombre reclama la adoración divina, es particularmente relevante, debido a que plantea preguntas sobre el papel de la fe en la historia y la cultura de la humanidad.

En el caso de "El primer día" su *evento fundador* se encuentra en el libro del *Génesis* del Antiguo Testamento, según *La Biblia* de Reina y Valera (1960). Este relato es parte de la tradición judeocristiana y describe cómo Dios creó el mundo y todo lo que existe a lo largo de siete días. Para este análisis, muestro cómo se planteaba originalmente la idea de la creación para luego contrastarla con la visión que toma y propone Luis Felipe Aguilar.

Según el relato de la creación, la luz es el primer acto de Dios. Esto marca el inicio del orden a partir del caos: "En el principio creó Dios los cielos y la tierra. Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas. Y dijo Dios: Sea la luz; y fue la luz" (Génesis 1:1-3). Según esta narración, la luz representa un fenómeno físico, una separación del caos primigenio y una primera ordenación de la creación que permite la vida. La separación de la luz y las tinieblas es un acto primordial que establece el patrón de orden que continuará en los días subsiguientes.

El segundo y tercer día se centran en la organización de las aguas y la aparición de la tierra, respectivamente. Dios establece el firmamento para separar "las aguas de las aguas" (Génesis 1:6-10) y reúne las aguas bajo los cielos, permitiendo que emerja la tierra. Este acto de separación sigue el patrón de establecer orden en el caos. La tierra seca y la vegetación es esencial para la preparación del escenario en el que más tarde se creará al hombre, pues implica la provisión de recursos necesarios para la supervivencia.

El cuarto día, Dios introduce las luces celestiales: el sol, la luna y las estrellas. Se declara que estas lumbreras sirven para "separar el día de la noche" y como "señales para las estaciones, para días y años" (Génesis 1:14-8). Esto proporciona luz física, estableciendo un sistema de tiempo ordenado y regular, elementos que serían fundamentales para la existencia humana. Asimismo, Dios introduce la vida en las aguas y los cielos en el quinto día. Al indicar: "Produzcan las aguas seres vivientes, y aves que vuelen sobre la tierra" (Génesis 1:20-3) refleja la riqueza y complejidad de la obra divina que prepara su diversidad para la llegada del hombre.

Al sexto día, el ser humano representa el punto culminante de la creación: “Entonces dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza; y señoree en los peces del mar, en las aves de los cielos, en las bestias, en toda la tierra, y en todo animal que se arrastra sobre la tierra. […] varón y hembra los creó” (Génesis 1:26-8). Según esta visión, el ser humano, al ser tomado como un reflejo de la imagen divina, ocupa una posición única y responsable en la creación, lo que sugiere que el ser humano tiene el mandato de gobernar y cuidar del mundo, representando el carácter y la autoridad de lo divino. La mención de “varón y hembra” se interpreta como un énfasis en la complementariedad y la unidad en la vida humana, visto como un diseño intencional para la prosperidad de la humanidad.

Finalmente, en el séptimo día, Dios descansa y bendice este día, santificándolo (Génesis 2:2-3). En este discurso, el descanso no es una señal de fatiga, sino una declaración de la culminación y satisfacción en su obra. Este día introduce el concepto de santificación del tiempo, un principio que establece un ritmo de trabajo y descanso para la humanidad. Este patrón proporciona un modelo para el ser humano, el cual subraya la importancia de la reflexión y la adoración en la vida del hombre, integrando lo sagrado en la cotidianidad.

En este sentido, el relato de la creación del Génesis muestra un proceso ordenado y meticuloso en el que cada acto de creación tiene un propósito específico, culminando en la creación del hombre. Este diseño no solo establece al hombre como el ser encargado de administrar la creación, sino que también lo invita a reconocer su origen divino y a vivir de acuerdo con los principios de orden, responsabilidad y reverencia hacia el creador. Desde esta perspectiva, la vida del hombre es vista como un cumplimiento del designio divino, una participación en la obra creadora de Dios que se extiende más allá del propio ser humano hacia toda la creación.

Ahora bien, desde la propuesta ucrónica, “El primer día” presenta una intrigante reinterpretación del acto de la creación, estableciendo un diálogo directo y provocador con el relato bíblico del *Génesis*. Sin embargo, este cuento pretende ir más allá de una reescritura de un texto sagrado; en este punto memoria y tiempo plantean: ¿*qué pasaría si* un ser humano pudiera desafiar directamente a Dios sobre la aparente imperfección del mundo? Esto sitúa el cuento en la categoría de *criptohistoria* definida por Anistratenko (2021), en la que se utilizan narrativas de eventos históricos no comprobados para crear relatos alternativos, como anotaba más arriba. Además, se relaciona con la noción de Albright (1953), quien considera que el relato bíblico tiene un carácter más mítico que

verídico. Según la narrativa bíblica, tomada como *hipotexto*, el origen de los cielos y la tierra ocurrió después del séptimo día, a manos de Dios. En contraste, "El primer día" toma como *evento fundador* el *Génesis* para proponer un *hipertexto* que establece un diálogo entre Dios y un hombre que cuestiona su creación divina, desafía su autoridad hasta el punto de poder desdibujar su rol. Este hecho también permite abordar el *Génesis* desde la ucronía como un mecanismo narrativo, lo que revitaliza la idea del mundo y su posibilidad de ser creado desde el primer día.

Luis Felipe Aguilar establece un claro paralelismo con el relato del Génesis, pero invierte radicalmente los roles y la dinámica de poder. En el Génesis, Dios crea y declara que todo es bueno: "Y vio Dios que era bueno" (Génesis 1:10, 12, 18, 21, 25). En contraste, el relato ucrónico comienza con una declaración similar de Dios, pero inmediatamente cuestionada: "— Es que no entiendes, todo es perfecto, Todo está en su lugar por algo. Cada quien tiene lo que merece —dijo Dios. — ¡No hables tonterías! Respondió con ojos coléricos el hombre —, haz por lo menos que desaparezcan las enfermedades en los niños" (Aguilar 2015, 61). Esta inversión establece el tono para el resto del relato, donde el hombre asume el papel de crítico y, eventualmente, de creador; más ya no se presenta un Dios omnipotente que dicta la creación y un ser humano que obedece (o desobedece). En este sentido, cada intervención del ser humano en el diálogo se convierte en un mandato que busca influir en la voluntad divina. Sin embargo, al ejercer esta autoridad, se generan consecuencias inesperadas que van más allá de lo previsto. Estos mandatos, en su afán por cambiar el curso de la existencia, desencadenan una serie de eventos adversos, como enfermedades, desastres naturales y muertes. Así, el poder de la palabra humana, lejos de ofrecer soluciones, se transforma en una fuente de caos y sufrimiento. Ante esta primera orden "el hombre vio millones de adultos llenos de pústulas, minusválidos y débiles poblando al mundo" (61). La eliminación de enfermedades infantiles provoca una debilidad general en los adultos, quienes, sin haber desarrollado defensas en su infancia, sufren más intensamente en su vida adulta. Luego, el hombre lleva su desafío más allá, solicitando que se elimine por completo toda enfermedad. Las consecuencias son aún más devastadoras, "El hombre vio al mundo convertido en un lugar atestado de ancianos adoloridos e indigentes, que con cadavéricas caras huían de la muerte proporcionada por una sociedad indolente que los asesinaba" (61). Sin enfermedades, los jóvenes se vuelven crueles y brutalmente se deshacen de los ancianos, un reflejo de cómo la eliminación de un aspecto negativo de la existencia humana puede desestabilizar el equilibrio natural, dando lugar a nuevas formas de

sufrimiento. Esta idea disgustó al hombre, porque le quitaba la posibilidad de superar el miedo a la enfermedad. No quería tener presente "la sensación de pudrirse por dentro dada por el cáncer, las angustias de las personas amadas, la desesperación por seguir viviendo a toda costa, el empobrecimiento de las familias que se despojan de todo patrimonio tan solo por la esperanza de una cura. Se estremeció" (62). Sentía que su esfuerzo no daba buenos resultados, no obstante, sostenía la idea de alcanzar cierta tranquilidad para la humanidad. Con ese objetivo, sugirió que, para calmar sus tragedias, la eliminación de los terremotos sería una buena solución. Ante ello, Dios le muestra un mundo estéril y azotado por vientos violentos: "Sin las cordilleras levantadas por la fricción de las capas tectónicas, no existían las cumbres altísimas, ni los hielos eternos, y sin ellos prácticamente no había ríos o selvas" (62). Esta visión ilustra que incluso las tragedias naturales cumplen un propósito dentro del orden creado, puesto que contribuyen a la diversidad y sostenibilidad del ecosistema. De modo que, en este relato las creaciones de aquel Dios se iban planteando como patrones para establecer el orden en el caos, aunque para el hombre resultase increíble, su sentimiento de abatimiento no le permitía comprender cómo al haber sido el único ser humano que habló con Dios, no pudo implantar la idea que Dios estaba equivocado en su creación.

El clímax del cuento ocurre cuando el hombre, frustrado por la aparente imposibilidad de mejorar el mundo, hace una demanda final "— No deberías habernos exigido que te adoremos, jamás debiste exigir que te amemos" (62). Como respuesta, se presenta un mundo sin religión, donde no hay mártires, santos, cruzadas, ni oscurantismo. Este momento marca aún más la divergencia ucrónica, pues al reclamar sobre la adoración divina, el hombre efectivamente se convierte en el creador de su propio mundo moral y espiritual. En este mundo alternativo, los conflictos religiosos y las prácticas devocionales desaparecen, dando lugar a una existencia más apegada al ser humano:

> El hombre y la mujer salieron y entraron del paraíso cuantas veces quisieron. No hubo mártires, ni santos, sino simples y comunes hombres. Nunca pueblo alguno reclamó ser el elegido. Nada se escribió sobre las cruzadas. No se erigieron, ni quemaron los templos, ni hubo ángel que detuviera la mano del padre dispuesto a sacrificar a su hijo porque sencillamente tampoco hubo semejante disparate. Jamás se educaron sacerdotes que dijeran qué es pecado, ni se escribieron las cartas a los corintios, a los efesios o a los tesalonicenses. Ningún ser supo sobre oscurantismo, persecuciones, diezmos, bulas, cismas, ni voto de silencio u obediencia. A nadie se le ocurrió tener una peregrinación a La Meca, exigir ayuno o proclamarse el último profeta, tampoco existió alguien que amenazara que no quedará piedra sobre piedra. Nunca fue producido el miedo y la esperanza a la parusía y mucho menos el dharma o el karma, y mejor aún, nadie declaró que otro ser era intocable o que su sombra lo ensuciaba. Nada de eso existió y nadie se

> enriqueció con relicarios, cuadros que lloran, huesos de santo, rosarios, letanías o confesiones. (Aguilar 2015, 62-3)

Esta visión plantea una reflexión sobre el papel de la religión en la sociedad humana y cómo su ausencia podría transformar la naturaleza de la vida y la cultura. La eliminación de la religión parece ofrecer una solución a los males causados por el fanatismo y las guerras santas, pero también sugiere una pérdida de sentido y trascendencia. La ironía es palpable: "Tan solo la cruz continuó siendo apreciada pero en esta ocasión por su hermosa utilidad como armazón de las cometas" (63), pues en su intento de crear un mundo mejor, el hombre elimina gran parte de lo que ha dado forma a la civilización humana, para bien o para mal.

El cuento concluye con una inversión irónica del Génesis: "Entonces el hombre vio que esto era bueno y ese fue el final del primer día" (63). Línea que se sobrescribe ante la idea: "Y vio Dios que era bueno" (Reina y Valera 1960, Génesis 1:31), coloca al ser humano en el papel de Dios, juzgando la creación y declarándola buena. Es significativo que el cuento no desarrolle los siete días de la creación bíblica. En cambio, todo el proceso se condensa en un solo día, determinado por las reglas del hombre. Cada pedido del hombre a Dios representa un intento de recrear el mundo según la visión humana de la "perfección". Esta condensación temporal subraya la impaciencia y la visión limitada del ser humano frente a la complejidad de la creación.

En este contexto, si Dios deja de existir después del primer día, la creación continúa sin su presencia y guía. Un escenario que cuestiona sobre la capacidad de la humanidad para encontrar sentido y propósito sin una figura divina que otorgue orden y significado. Al eliminar a Dios, la narrativa diseña un enigma sobre lo que sucedería con la moralidad, la ética y el orden social. ¿Podría la humanidad desarrollar un sentido de propósito y moralidad inherente sin la figura de un creador que dicte lo que es correcto o incorrecto? Esta ausencia de respuestas crea un *enigma elíptico* (Vargas Llosa 1997): el cuento plantea la situación, pero no ofrece una conclusión definitiva. La hipótesis de vivir en un "segundo día" sin Dios introduce la idea de un mundo donde las creencias y estructuras que han regido la existencia humana ya no aplican. Este día sería un punto de inflexión en la historia de la humanidad, un momento en que la humanidad se enfrenta a su libertad total, sin la presencia de un ser supremo que determine su destino o sus acciones. Esta libertad podría ser liberadora, permitiendo a los individuos y sociedades

crear sus propios sistemas de significado y propósito. Sin embargo, también podría ser desconcertante, llevando al caos y a la pérdida de un marco común de referencia.

En “El primer día” Luis Felipe Aguilar abre una ventana inquietante hacia un mundo donde el ser humano se atreve a redibujar el acto de la creación. Su criptohistoria no es solo un ejercicio de imaginación, sino un espacio para cuestionar lo que significa existir bajo el dominio de lo divino. Aguilar invierte la narrativa del *Génesis* para revelar no la perfección del hombre en manos de su creador, sino la fragilidad que emerge cuando el hombre pretende suplantar al mismo Dios. En esta ucronía, cada acto de subversión de lo divino no conduce a la redención o la mejora del mundo, sino a una cascada de consecuencias imprevisibles, una metáfora poderosa de las ansias humanas por controlar aquello que excede su comprensión. El cuento propone un debate con la condición humana, cuestionando la necesidad de un equilibrio entre imperfección y orden. Aguilar sugiere que las imperfecciones del mundo no son fallas, sino mecanismos esenciales del equilibrio cósmico. La narrativa, lejos de ofrecer respuestas definitivas, deja en el aire un enigma: ¿qué ocurre cuando la humanidad despoja al universo de su divinidad? Este vacío, simbolizado en la posibilidad de un segundo día sin Dios, no es un triunfo del hombre, sino un abismo que deja al lector ante una incertidumbre tan inquietante como irreductible.

Si bien, hoy en día, las narrativas sociales tienden hacia la exploración del individuo como agente de cambio y poder, “El primer día” desafía esta perspectiva al sugerir que el control absoluto sobre el destino no es un triunfo, sino una condena. Aguilar aborda las implicaciones de la eliminación de la adoración a Dios no como un acto liberador, sino como un cuestionamiento existencial: sin una guía divina, ¿qué queda para el ser humano más allá de sus propias limitaciones y luchas internas? Esta pregunta resuena como una crítica a la ambición desmedida del presente, donde la humanidad busca respuestas en el avance tecnológico, la autonomía extrema y la negación de lo trascendental. El anacronismo de este relato, entonces, radica en su resistencia a las narrativas de poder contemporáneas. Aguilar no escribe un mundo donde la humanidad alcanza su máximo potencial al superar a lo divino; más bien, presenta un escenario en el que esta superación se convierte en una nueva forma de caos. Este enfoque se distancia de las tendencias de positividad y resiliencia, recordándonos que no todas las respuestas residen en el control humano, y que la búsqueda de la perfección podría destruir el equilibrio que hace posible nuestra existencia. Al final, “El primer día” no se trata de la creación del mundo, sino de su pérdida. Aguilar invita al lector a reflexionar sobre las

paradojas inherentes al poder divino y humano: la fe y la adoración no son cadenas, sino vínculos que sostienen una compleja red de interdependencia cósmica. En este relato, la *ucronía* no solo resignifica el pasado, sino que se proyecta hacia un presente y un futuro que, al intentar prescindir de lo divino, podrían enfrentarse a un caos mayor. La humanidad, con todo su ingenio y ambición, queda atrapada en la lucha contra sus propios límites, incapaz de llenar el vacío dejado por un Dios ausente.

Capítulo segundo
Sombras del ahora: ficciones en movimiento

En este segundo capítulo mantengo la idea de que parte de la cuentística de Luis Felipe Aguilar se inserta en un marco literario que dialoga con la *ucronía* y la *hipertextualidad*, ofreciendo un espacio de creación abierto y mutable. Aquí, la *ucronía*, al tomar los relatos literarios como *eventos fundadores*, es parte del mecanismo narrativo que reimagina las historias y transforma la relación entre los personajes y su universo literario. Este capítulo explora cómo dos categorías ucrónicas —la *ucronía personal* y la *ucronía de ficción*— permiten que los personajes literarios dejen de ser figuras distantes y simbólicas, para integrarse en una realidad más tangible y humana, donde su relato base se reescribe continuamente, como un *palimpsesto*, proponiendo versiones alternativas que revelan nuevas capas de significado.

El análisis de cuentos como "El Cíclope y yo", "Las cadenas" e "Instrucciones para perder un cuento" formula reflexiones sobre el papel de la amistad, el conflicto interior y la creación literaria. Por un lado, la *ucronía personal* actúa como un instrumento de resignificación. Pues, al reescribir los mitos, humaniza a personajes como Polifemo, al liberarlo de su destino trágico y redefinir su relación con Ulises sin engaños ni enfrentamientos, como lo expone "El cíclope y yo". En el caso de "Las cadenas" revela la vulnerabilidad de Ulises, cuya identidad heroica se fragmenta en una versión moderna donde no logra recordar a la mujer que le enamoró. Por otro lado, la *ucronía de ficción* permite crear nuevas posibilidades narrativas, como insertar relatos en la cronología interna del "Manual de Instrucciones" de Cortázar, lo que introduce una dinámica lúdica y enigmática sobre las reglas del acto literario. De este modo, la distancia entre mito, ficción y realidad se disuelve, permitiendo que estas narraciones se experimenten como vivencias cercanas y compartidas.

1. El Cíclope y yo: la imposibilidad de la amistad

> 'Preguntaste, ciclope, cuál era mi nombre
> glorioso y a decírtelo voy, tú dame el regalo
> ofrecido: ese nombre es Nadie. Nadie mi padre
> y mi madre me llamaron de siempre y también
> mis amigos.' Tal dije y con alma cruel al

> momento me dio la respuesta: 'A Nadie me lo
> he de comer el postrero de todos, a los otros
> primero; hete ahí mi regalo de huésped.'
> (Homero 1993)

"El Cíclope y yo" también forma parte del libro de cuentos *El verde oliva* (2007), publicado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) Benjamín Carrión. Su narración reinventa la relación entre Ulises y el cíclope Polifemo, situándola en un contexto contemporáneo y cotidiano. El cuento destaca por su estilo fluido y conversacional, sumergiendo al lector en un monólogo con tintes de humor y nostalgia. Luis Felipe Aguilar explora la premisa: ¿qué pasaría si el mítico monstruo fuera, en realidad, el mejor amigo del viajero? A partir de esta idea, el relato presenta situaciones hipotéticas que van desde apodos y bromas hasta salidas nocturnas y confidencias compartidas. Esta reinterpretación humaniza a Polifemo, ofreciendo una visión alternativa de su amistad y confianza. Sin embargo, el giro final revela la verdadera naturaleza de la narración: todo ha sido una proyección de un mundo paralelo, donde el viajero resulta ser "nadie" para Polifemo, en una clara alusión al célebre engaño de Ulises en la *Odisea*.

Para el desarrollo de este relato se ha tomado como *evento fundador* al canto IX de la *Odisea* (Homero 1993), denominado "Odiseo cuenta sus aventuras: los Cicones, los Lotófagos, los Cíclopes". La referencia de este episodio es crucial dentro de la narrativa épica, pues pone en evidencia la astucia de Ulises frente a Polifemo y la posterior provocación de la cólera de Poseidón, quien obstaculiza el regreso del héroe a Ítaca.

Tras la caída de Troya, Ulises y su ejército comienzan su regreso a Ítaca, pero su viaje se ve constantemente interrumpido por diversos obstáculos. En el canto IX, se narra como Ulises en su búsqueda constante de lugares donde puedan reabastecerse de provisiones, se interna en la tierra de los Cíclopes. Este es uno de los temas recurrentes de la épica: el ser humano confrontado a lo desconocido. El héroe motivado por la curiosidad y la esperanza de obtener hospitalidad decide ir "a explorar de esos hombres la tierra y a ver quiénes sean, / si se muestran salvajes, crueles, sin ley ni justicia, / o reciben al huésped y sienten temor de los dioses" (Homero 1993, 231). Este deseo de investigar lo inexplorado marca el inicio del conflicto, debido que, al entrar en la cueva de Polifemo, Ulises vulnera el espacio privado de la criatura.

El conflicto comienza cuando Polifemo regresa a su cueva y descubre dentro de ella a Ulises y sus amigos. El cíclope, un ser brutal y ajeno a las normas de hospitalidad, encierra a los griegos y comienza a devorar a algunos de ellos. Ulises, enfrentado a la

muerte inminente, decide no matarlo de inmediato, pues reconoce que necesitarían de la fuerza de Polifemo para escapar de la cueva: “pues hubiéramos muerto nosotros también sin remedio / incapaces de alzar con los brazos la piedra terrible / que él dejaba en la gran abertura cerrando su cueva” (235). Este pasaje muestra la naturaleza racional de Ulises, cuya astucia es uno de sus rasgos definitorios. Aquí surge la dualidad entre la fuerza bruta de Polifemo y la inteligencia de Ulises, una lucha entre lo salvaje y lo civilizado. Para escapar, Ulises idea un plan astuto: embriaga al cíclope y le dice que su nombre es “Nadie”, lo cual luego será esencial para engañar al monstruo. Tras dormir a Polifemo, Ulises y sus hombres clavan una estaca en su único ojo, cegándolo: “y ya a punto de arder, aunque verde, la estaca de olivo, / encendida de brillo terrible, llevéla del fuego / hasta él” (238). Este es el clímax del conflicto: el ingenio de Ulises triunfa sobre la monstruosidad de Polifemo, quien, cegado y furioso, invoca a su padre, Poseidón, como último recurso para vengarse. La astucia de Ulises, al idear un plan para escapar de la cueva del cíclope, resalta la capacidad humana de superar la fuerza bruta a través de la inteligencia y el uso estratégico de la palabra. Al engañar a Polifemo con el nombre “Nadie” y luego cegarle, Ulises asegura la huida de sus hombres, demostrando cómo lo humano, pese a sus limitaciones, puede prevalecer sobre lo monstruoso y lo divino, subvirtiendo la aparente superioridad de los cíclopes y los dioses.

El desenlace del conflicto tiene repercusiones considerables en la travesía de Ulises. Antes de que el héroe se aleje definitivamente, Polifemo, aunque engañado por el truco de “Nadie”, descubre la verdadera identidad de su agresor cuando Ulises, vanidoso por su éxito, le revela su nombre: “¡Oh ciclope! Si alguno tal vez de los hombres mortales / te pregunta quién fue el que causó tu horrorosa ceguera, / le contestas que Ulises, aquel destructor de ciudades / que nació de Laertes y en Ítaca tiene sus casas” (242). Este acto de arrogancia es la causa directa de la maldición que Polifemo lanza, pidiendo a su padre, Poseidón, que Ulises no regrese a Ítaca, que lo haga después de muchos años, sufriendo grandes tormentos: “haz, te ruego, que Ulises […] / no retorne a su hogar; y si está decretado que un día / vuelva a ver a los suyos, su buena mansión y su patria, / que sea tarde, en desdicha, con muerte de todos sus / [hombres, / sobre nave extranjera; y encuéntrese allí nuevos males” (243). La intervención de Poseidón, dios del mar, es fundamental en la narrativa de la *Odisea*, pues hace del regreso de Ulises un interminable periplo lleno de obstáculos. En este sentido, el conflicto con Polifemo no solo representa una lucha física, ni únicamente un evento que condiciona su destino al extender su viaje de retorno, sino también una prueba decisiva que transforma a Ulises en héroe. En la

Odisea, el héroe al no definirse exclusivamente por su fuerza, destaca por su habilidad para superar desafíos extraordinarios y alterar su propio destino. Así, dicho enfrentamiento se convierte en una prueba que legitima su condición heroica, puesto que sortear estos obstáculos es, en última instancia, lo que forja al héroe ante los ojos de los dioses y de la historia.

En cuanto a "El Cíclope y yo", Luis Felipe Aguilar, en lugar de limitarse a reinterpretar la épica en un solo sentido, toma esta narración como hipotexto que da lugar a un hipertexto donde se plantea la siguiente *ucronía*: *¿qué hubiera pasado si*, en lugar de ser enemigos, Ulises y Polifemo hubieran sido amigos? Este enfoque, que Campeis y Gobled (2015) denominan *ucronía personal*, se refiere a la creación de un mundo paralelo que modifica la vida de un personaje, explorando hasta qué punto su historia podría haber sido transformada. En este caso, el relato surge a partir de las especulaciones de una voz narrativa, probablemente la de un Ulises moderno, cuyas reflexiones alteran su presente en un mundo paralelo. La *ucronía*, al permitir este tipo de especulación, actúa como una herramienta narrativa capaz de abrir nuevos sentidos sobre la obra de Aguilar, además de que ofrece una forma válida y enriquecedora de interpretación literaria. Mediante la *ucronía*, se pueden explorar escenarios alternativos, como la posibilidad de una amistad entre Ulises y Polifemo en un contexto libre de enfrentamientos. En mi opinión, este mecanismo narrativo, presentado a través de un monólogo interior permite la reimaginación de relaciones y eventos conocidos, al tiempo que desafía a reconsiderar y reinterpretar las dinámicas establecidas en la obra original. Así, la *ucronía* asume ser un medio para explorar las posibilidades de cómo podrían haberse desarrollado los personajes y sus relaciones bajo circunstancias diferentes, proporcionando una perspectiva creativa que amplía el entendimiento de la narrativa y sus implicaciones.

Desde el principio del relato, el narrador-protagonista plantea un escenario en el que la enemistad, el conflicto y la maldición entre él y Polifemo es inexistente, invirtiéndose por la posibilidad de una amistad. "Si fuera amigo de él, o mejor dicho, si pudiese ser amigo de él, habría abusado de su confianza chantándole un apodo o mejor dos" (Aguilar 2007, 9). Esta cita sugiere una cercanía, además de una especie de camaradería que se distancia completamente del temor y la violencia que definen el encuentro original en la *Odisea*. La *ucronía* aquí es un instrumento de resignificación del mito; en lugar de un héroe enfrentándose a un monstruo, se advierte a dos personajes compartiendo un vínculo basado en la confianza y el humor. Este uso de la *ucronía* permite explorar cómo el mito podría haber sido diferente si se hubieran dado las

condiciones. Al hacerlo, el cuento imagina una historia distinta que invita a pensar en las formas en que las narrativas pueden ser reescritas y cómo estas reescrituras humanizan a los personajes, quitándoles el aura de destino trágico que define sus versiones originales.

El narrador elige los apodos "El ojo" y "el chulla lágrima" para referirse a Polifemo. Estos sobrenombres, cargados de familiaridad y humor, son parte de un diálogo más amplio que desarma la figura temible del cíclope. El uso de apodos, una práctica común en relaciones de confianza, es aquí un símbolo de la posibilidad de ver al otro como un ser con el que se puede compartir, más no como una amenaza: "y todo por esa confianza que da la amistad antigua" (Aguilar 2007, 9). La *ucronía*, entonces, al proponer un mundo paralelo, modifica la relación de poder entre los personajes, dado que altera las dinámicas originales que definen sus interacciones. Este mecanismo narrativo reconfigura los vínculos entre los protagonistas, a la vez que genera una nueva capa de interpretación, en la que el lector puede comparar y contrastar el desarrollo de la trama en el universo original con el alternativo. Esta capacidad de la *ucronía* para establecer un diálogo entre el hipotexto e hipertexto se relaciona estrechamente con su carácter hipertextual. Dicho carácter ucrónico amplía el significado de la obra al crear un puente interpretativo entre ambas versiones, donde las decisiones, los conflictos y las relaciones entre los personajes enriquecen la experiencia de lectura. Por ejemplo, en la *Odisea*, Polifemo es un monstruo que debe ser vencido mediante el engaño y la violencia; en el relato de Aguilar, se desempeña como un compañero de juegos, alguien con quien se puede compartir la cotidianidad de la vida. Esto es notable cuando el narrador imagina cómo él y Polifemo habrían compartido actividades modernas: "— y me entretendría con él al momento de jugar fútbol, lanzándole centros elevados para ver cómo sus párpados en un incesante pestañeo conspiran junto con la gran retina y ordenan al cerebro saltar a destiempo" (9). Este pasaje, que puede parecer cómico en su superficie, es en realidad una exploración de lo que significa compartir una vida con el otro. El ojo único de Polifemo, símbolo de su monstruosidad en la versión original, se usa aquí como un elemento más de su humanidad, algo que lo hace vulnerable y, por lo tanto, más cercano al narrador. El uso del fútbol, un juego de equipo, también es clave en esta *ucronía*. Al transformar a Polifemo en un aliado, el narrador abre una puerta a un sinfín de potenciales desarrollos narrativos que subvierten el mito original. En lugar de enfrentarse a través del engaño y la violencia, Ulises y Polifemo colaboran, lo que sugiere que la historia pudo haberse ramificado en incontables direcciones. La *ucronía*, en este caso, permite explorar un mundo en el que los personajes

mitológicos no están condenados a repetir sus roles trágicos, sino que pueden redefinir sus relaciones, generando múltiples versiones alternativas de la historia clásica.

Otro aspecto esencial de esta *ucronía* es el humor. En "El Cíclope y yo", el narrador emplea el humor como herramienta para relacionarse con Polifemo: "le jugaría bromas como preguntarle repetidas veces, —¿oye Polifemo dónde están tus hermanos? o ¿Quieres jugar a los piratas? —, o le advertiría: — eres muy confiado ya sabes que tengo piel de oveja" (9). Una muestra de cómo el narrador emplea lo que antes era un símbolo de peligro en algo con lo que se puede bromear. Las referencias a la ceguera de Polifemo y su papel en la tragedia original, atienden aquí a una relación de confianza, donde el narrador se siente lo suficientemente cómodo como para burlarse de su amigo. Este humor, sin embargo, no es solo un mecanismo narrativo para aligerar la trama; es, en sí mismo, una estrategia ucrónica. El humor reescribe la relación entre el narrador y Polifemo, transformando la violencia y redefiniendo las herramientas narrativas hacia una interacción basada en la confianza y la risa.

Por otro lado, la convivencia entre lo mítico y lo cotidiano, en el siguiente pasaje, revela la capacidad de la *ucronía* para integrar dos mundos que, en principio, parecen opuestos: "— salgo con Polifemo, no me esperes despierta, sabes que siempre es complicado salir de su casa—, y en la noche antes de salir de farra podría gritar —esta vez nos perderemos juntos" (9). Al transformar a Polifemo de un monstruo temible en un compañero de salidas nocturnas, la narración rompe con las expectativas tradicionales del mito, situando a los personajes en un espacio donde lo extraordinario y lo común coexisten. Esta proyección permite que el mito se adapte al tiempo presente del narrador-protagonista para que fluya de manera natural dentro de su vida diaria. En este mundo paralelo, la línea entre lo mítico y lo cotidiano se desvanece, sugiriendo que los héroes y criaturas del pasado pueden encontrar nuevas formas de interacción en un presente alternativo. Este recurso ucrónico al reinventar el mito, lo acerca a la experiencia humana contemporánea, ampliando su alcance y dotándolo de una renovada relevancia. Así, la *ucronía* no se limita a modificar la trama, sino que redefine las relaciones entre los personajes, explorando un sinfín de posibilidades en las que el mito convive con lo habitual.

Asimismo, la expresión "— nada de recibir extraños en mi casa y nada de estar tejiendo" (10), indicación que da Ulises a su esposa, funciona como una ironía contemporánea que subvierte el mito homérico. Aquí, el narrador reinterpreta elementos fundamentales de la *Odisea*, como la hospitalidad y el tejido de Penélope, dándole una

vuelta lúdica que despoja al mito de su tono solemne. Este acto juega con las expectativas del lector conocedor del mito y abre nuevas posibilidades narrativas: *¿y si*, en lugar de estar marcada por el sufrimiento, la espera y la fidelidad, la relación de Ulises y Penélope se basara en la complicidad y el humor? Esta premisa reinterpreta el arquetipo mítico de Ulises y Penélope, símbolo de la fidelidad conyugal. Hipotexto que, a la vez, presenta su relación marcada por el sufrimiento, la espera y las pruebas superadas. Penélope teje y desteje su sudario, engañando a sus pretendientes, mientras Ulises enfrenta monstruos y tentaciones. En este sentido, Luis Felipe Aguilar transforma el mito, desde una perspectiva contemporánea, exhibiendo cómo los mitos no son inmutables, sino maleables, capaces de adaptarse a las preocupaciones e ironías de nuevas realidades. Así, el pasaje sugiere que las grandes narrativas del pasado pueden ser resignificadas sin perder su peso simbólico, al insertarlas en una lógica de cotidianidad y humor.

Este cambio no solo altera la relación entre los personajes, sino incluso la interpretación del mito. Al hacer que el narrador-protagonista exprese: "Ya de viejos él se encargaría de contar las historias a los nietos; con su voz profunda, quizá podría decir: —tu abuelo y yo hablamos con Calipso... y los niños nos observarían con asombro y él sería la prueba de que todo es cierto, ahí está mi amigo el Cíclope. *¿Cómo puedes dudar del mito, si el mito te abraza?*" (10; énfasis añadido) revela la culminación de esta *ucronía*, donde la distancia entre el mito y la realidad se ha desdibujado por completo. Aquí, el mito deja de ser una narrativa ajena o antigua para convertirse en una experiencia vivida. No es que el mito sea una mera fantasía, sino que ha tomado un rol tangible en la vida del narrador. Lo significativo de esta línea es que transforma la naturaleza del mito en algo que no se cuestiona desde la razón, sino que se asimila en lo emocional y experiencial. En este contexto, esta *ucronía personal* es un recurso que invita a pensar en cómo los mitos podrían haber configurado sus vidas, si las relaciones entre sus personajes hubieran sido distintas. Así, el abrazo del mito se posiciona como la manifestación última de esta posibilidad ucrónica.

Sin embargo, la *ucronía* en "El Cíclope y yo" no se sostiene hasta el final. El narrador-protagonista concluye con una reflexión desafortunada: "la triste realidad es que no me conoce, es más para él soy *nadie*" (10; énfasis añadido). Esta frase, que hace eco de la *Odisea* en la que Ulises se presenta ante Polifemo como "Nadie" para engañarlo y escapar de su cueva, marca el límite de la *ucronía*. Esta revelación, que se mantiene oculta hasta el final, actúa como un dato en *hipérbaton* (Vargas Llosa 1997), retardando la comprensión del lector sobre la identidad real del narrador. A pesar de todas las

posibilidades imaginadas, ahora “nadie” sabe que su historia es solo una fantasía. La amistad con Polifemo nunca sucedió y, en la realidad del mito, el cíclope sigue siendo el enemigo. Este desenlace no invalida la *ucronía*, sino que la refuerza como un recurso narrativo interesante. Al llegar al final, el lector es forzado a confrontar la diferencia entre lo que fue y lo que “podría haber sido”, y en ese contraste, esta *ucronía* revela su verdadero propósito: no se trata solo de imaginar un pasado alternativo, sino de mostrar cómo las narrativas están construidas sobre decisiones que podrían haber sido distintas. Este relato invita a repensar las historias que se cuentan y cómo esas historias pueden moldear las percepciones del otro.

Por lo tanto, “El Cíclope y yo” no es un simple acto de reescritura; es una declaración sobre las posibilidades humanas, una especulación que desarma las certezas de los relatos épicos. Luis Felipe Aguilar, al imaginar una amistad entre Ulises y Polifemo, no solo altera el curso de una historia milenaria, sino que expone una pregunta esencial: ¿qué ocurre cuando renunciamos a la confrontación como medio para definir nuestra identidad? En esta ucronía personal, los roles de héroe y monstruo no se enfrentan en la arena del conflicto; en cambio, coexisten en una relación de complicidad, transformando el acto épico en una exploración íntima de la condición humana. El relato no busca héroes ni villanos, sino que juega con la idea de una narrativa construida desde el deseo humano más elemental: superar las diferencias y encontrar el reflejo de uno mismo en el otro. En un mundo donde la mitología y la épica han perpetuado la idea del enfrentamiento como motor del cambio, Aguilar propone una desviación audaz: ¿es posible que la reconciliación, más que el conflicto, sea el acto verdaderamente transformador? Al hacerlo, “El Cíclope y yo” desplaza el foco de la aventura hacia la introspección, cuestionando si nuestras batallas externas no son, en última instancia, proyecciones de las luchas internas que nos definen.

El monólogo interior de Ulises, eje de esta narración, es un territorio de vulnerabilidad y especulación. Aguilar presenta a un Ulises contemporáneo que ya no es el estratega infalible ni el guerrero implacable, sino un hombre atrapado por sus anhelos, que revisita su pasado para imaginar caminos no tomados. Este Ulises, lejos del héroe arquetípico, se enfrenta a las decisiones que lo llevaron a convertirse en una figura mítica. Aquí, la *ucronía personal* actúa como un espejo deformado, que no solo resignifica la relación entre Ulises y Polifemo, sino que también cuestiona el valor de las narrativas de triunfo y conquista. A diferencia de los relatos épicos tradicionales, este cuento plantea una dicotomía moderna: el anhelo de reconciliación frente al peso del mito. En un siglo

XXI marcado por la fragmentación y la polarización, “El Cíclope y yo” se siente, paradójicamente, como una obra tanto anacrónica como visionaria. La idea de forjar una amistad con aquello que tememos o rechazamos choca con la narrativa actual del enfrentamiento perpetuo, pero también resuena como una necesidad urgente en un mundo cada vez más dividido. Aguilar, al imaginar un espacio de entendimiento entre Ulises y Polifemo, ofrece una alternativa a la narrativa dominante del héroe como vencedor, invitándonos a pensar en el héroe como mediador.

El texto se aleja del molde épico al que estamos acostumbrados y deja al lector con una pregunta fundamental: ¿es posible definirnos a través de nuestras conexiones, en lugar de nuestras batallas? Si en la épica tradicional el héroe se realiza derrotando al otro, aquí se sugiere que tal realización puede encontrarse en el reconocimiento mutuo. Sin embargo, esta posibilidad no llega sin sus tensiones. La amistad entre Ulises y Polifemo no es una solución sencilla ni una reconciliación sin fisuras; es un espacio de negociación constante, donde ambos deben confrontar los ecos de un destino que, en otra versión de la historia, los condenaba al antagonismo. En última instancia, “El Cíclope y yo” no responde, más bien interpela. Aguilar utiliza la *ucronía* para cuestionar la inevitabilidad de las narrativas heredadas y la rigidez de los roles que estas asignan. Este enfoque al enriquecer la historia de Ulises y Polifemo, también invita a los lectores del presente a considerar cómo sus propias narrativas, personales y colectivas, podrían reescribirse en clave de entendimiento y posibilidad. Es, en su esencia, un llamado a imaginar no solo qué somos, sino qué podríamos ser si nos enfrentáramos, con sinceridad, a nuestros propios anhelos.

2. Las cadenas: reflexiones de un héroe ante su propio abismo

> Yo entretanto cogí el bronce agudo, corté un
> pan de cera y, partiéndolo en trozos pequeños,
> los fui pellizcando con mi mano robusta:
> ablandáronse pronto, que eran poderosos mis
> dedos y el fuego del sol de lo alto.
> Uno a uno a mis hombres con ellos tapé los
> oídos y, a su vez, a la nave me ataron de piernas
> y manos en el mástil, derecho, con fuertes
> maromas y, luego, a azotar con los remos
> volvieron el mar espumante.
> (Homero 1993)

En *Cuentos desde otro río* (2015), el relato “Las cadenas” de Luis Felipe Aguilar presenta el mito de Ulises como una figura que deja de ser distante de la mitología clásica y se reinterpreta en un espacio donde la ficción y la realidad paralela se entrelazan. Su narrativa propone una *ucronía* en la que un moderno Ulises, inmerso en una búsqueda estéril, revive la aventura con las sirenas en un contexto urbano. La pregunta que se plantea es: *¿Qué habría sucedido si* el encuentro de Ulises con las sirenas no hubiera sido una prueba mitológica, sino una experiencia emocional en un tiempo contemporáneo? Esta reelaboración del mito como un traslado temporal explora los deseos humanos, especialmente el amor y la ilusión. En esta versión, Ulises no es solo un héroe en busca de conocimiento, sino un hombre atrapado en el remolino emocional de una noche fugaz con una mujer a quien no logra recordar con claridad. Esta mujer representa una versión moderna de las sirenas, cuya promesa de placer se manifiesta de manera ilusoria. Ulises está atado por cadenas invisibles de deseo y obsesión, junto a un cantinero que experimenta la misma ilusión. Al final, Ulises y el cantinero encuentran a la mujer en un puente y, sobre este, luchan por su amada. Esta acción, da victoria a Ulises y revela la paradoja de su conflicto interno, por su deseo de poseer algo que ya ha perdido, pues el canto de las sirenas ha terminado, en el momento en que su embarcación se aleja de las orillas de un río.

En este relato, el *evento fundador* también ha tomado a la *Odisea* (Homero 1993), específicamente, al Canto XII, denominado “Las sirenas. Escila y Caribdis. La Isla del Sol. Ogigia”. La narrativa épica de este episodio resulta fundamental, porque está vinculado con las tentaciones y los peligros que enfrentan aquellos que buscan conocimiento, y Ulises se muestra como el héroe astuto que, a pesar del peligro, anhela experimentar todo lo posible sin caer en la perdición.

En este Canto, Ulises y su tripulación enfrentan el encuentro con las sirenas, criaturas que encarnan la tentación del conocimiento prohibido y el peligro de sucumbir a lo inalcanzable. La diosa Circe lo advierte sobre su poder fatal: “a los hombres hechizan venidos allá. Quien incauto se les llega y escucha su voz, nunca más de regreso el país de sus padres verá ni a la esposa querida ni a los tiernos hijuelos que en torno le alegren el alma” (Homero 1993, 286). La llegada de Ulises a la isla de las sirenas forma parte de su destino inevitable en el viaje hacia Ítaca. Aunque Circe le previno sobre el peligro, adicionalmente le ofreció una solución: que sus compañeros se taparan los oídos con cera y que él, si deseaba escuchar el canto, fuera atado al mástil de la embarcación.

La motivación de Ulises para escuchar a las sirenas radica en su necesidad e insaciable sed de conocimiento, que es una de sus características más distintivas como héroe. Una vez que Ulises se encuentra navegando sobre aquellas aguas está presto a escuchar aquel coro:

> Llega acá, de los dánaos honor, gloriosísimo Ulises, de tu marcha refrena el ardor para oír *nuestro canto*, porque nadie en su negro bajel pasa aquí sin que atienda a esta voz que en dulzores de miel de los labios nos fluye. *Quien la escucha contento se va conociendo mil cosas*: los trabajos sabemos que allá por la Tróade y sus campos de los dioses impuso el poder a troyanos y argivos y aun aquello que ocurre doquier en la tierra fecunda. (Homero 1993, 290; énfasis añadido)

Las sirenas, apelando al apetito de conocimiento de Ulises, le prometen sabiduría, una oferta irresistible para él, que ha sido testigo de la guerra de Troya y anhela descubrir lo desconocido. Sin embargo, esta tentación refleja el peligro inherente en la naturaleza humana: la incapacidad de reconocer sus propios límites, donde la búsqueda del saber más allá de lo necesario puede conducir, como en el caso de Ulises, a la perdición. Ante ello, Ulises incapaz de resistirse, ruega a sus compañeros que lo liberen, pero ellos sabiendo lo que puede ocurrir, lo atan con más fuerza. Este momento revela la dualidad de Ulises: por un lado, su deseo de conocimiento y, por otro, su capacidad para reconocer el peligro y prepararse para enfrentarlo. Así, el canto de las sirenas es una alegoría de la tentación que enfrenta Ulises no solo como héroe, sino también como ser humano. Su decisión de atarse al mástil es un reconocimiento de sus propios límites, a la vez que una muestra de su ingenio al encontrar una forma de escuchar sin sucumbir.

Una vez que la nave se aleja de la isla y las sirenas ya no pueden oírse, los compañeros de Ulises lo desatan, y la embarcación sigue su curso. El éxito de este encuentro se debe a la prudencia de Ulises al seguir los consejos de Circe, además de su capacidad de anticipar el peligro sin evitar completamente la experiencia. Ulises ha logrado resistir una de las pruebas más difíciles de su viaje, lo que lo acerca más a su destino, Ítaca. Este desenlace es determinante: aunque Ulises es tentado, no es consumido por su deseo. Al dejar atrás la isla de las sirenas, deja atrás una faceta de su búsqueda de conocimiento que podría haber sido su ruina. Además, expone que aquel heroísmo no radica solo en su valentía física, sino en su capacidad para balancear la búsqueda de sabiduría con la sensatez necesaria para no destruirse a sí mismo ni a los suyos.

De acuerdo con mi lectura, esta narrativa funciona como un nuevo *evento fundador* que permite reformular el antiguo encuentro entre Ulises y las sirenas. Luis

Felipe Aguilar utiliza este mito como el hipotexto que da origen a una nueva dimensión narrativa. En la *ucronía* de "Las cadenas", la pregunta que emerge es: *¿qué hubiera pasado si*, el encuentro de Ulises con las sirenas no hubiese sido una prueba mitológica, sino una experiencia emocional en un contexto contemporáneo? Este enfoque, definido por Campeis y Gobled (2015) como *ucronía personal*, genera un mundo alternativo en el que la vida del personaje se transforma. Pues, Ulises y su voz narrativa parece atrapada en una fantasía producida por la seducción de las sirenas, que, en lugar de un desafío heroico, lo que se altera aquí es su percepción emocional. "Las cadenas" explora cómo aquella seducción habría transformado la vida de Ulises, sustituyendo su coraje y heroica resistencia por una búsqueda obsesiva. De este modo, la *ucronía* como mecanismo narrativo al posibilitar una alteración del mito, proyecta un escenario donde la tentación, encarnada en una figura femenina misteriosa, sitúa a Ulises en una encrucijada emocional, perdida en las calles de una ciudad sin nombre.

En tal sentido, el relato se presenta inicialmente como una historia moderna, sin referencias explícitas que indiquen que forma parte de la Odisea. Sin embargo, su narrativa genera un enigma central en torno a la figura de Ulises y su tentación, que, a modo de datos ocultos en *hipérbaton*, según la propuesta de Vargas Llosa (1997), solo se resuelve o se revela al final con la ubicación espacial o la identificación del escenario mítico de Ulises frente a las sirenas. Luis Felipe Aguilar comienza estableciendo un escenario urbano aparentemente común: "Ulises se despertó ya cuando había caído la luz del día, se vistió sin apuro y se alejó de su cuarto palpando la tibieza que se diluía en el colchón y recordando que al medio día la mujer se despidió dándole dos besos, el primero intenso en la boca y el segundo pequeño y tierno sobre su ojo izquierdo" (Aguilar 2015, 65). Hasta este punto, el nombre de Ulises podría interpretarse como una coincidencia en un contexto contemporáneo. Sin embargo, esta apertura engaña hábilmente al lector, llevándolo a anticipar una historia de amor o una obsesión moderna. La primera imagen que presenta es la de un Ulises desubicado, "despertó ya cuando había caído la luz del día […]", (65) idea que desvía el heroísmo épico para enfrentar una crisis emocional, donde la desaparición de la mujer actúa como el catalizador de su viaje.

Entonces, el tema central parece ser la obsesión nacida de un encuentro fugaz pero intenso. Se relata:

> Extrañamente, a pesar de haber sido una noche no podía olvidarla, quería verla de nuevo, por eso salió a la calle. *El problema era que no sabía nada sobre ella*. Solo habían cruzado los gemidos de una noche sin preguntas. Él trató de recordar algo preciso que le dejara un

> sabor más duradero de ese noche pero no encontró ningún rastro. Se percibió entonces a sí mismo en un estado mezcla de rabia y expectación y con una consciencia de la efectividad del beso en su párpado tan vívida que decidió ir al mismo antrillo en el que veinticuatro horas antes la mujer lo había elegido, sabía que no estaría allí pues nadie vuelve a un sitio, a menos que espere volver a encontrar algo, y ella del modo en que se despidió dejó en claro que el adiós que dejaba era irreversible para todo el mundo y, sobre todo, para él, definitivo. (Aguilar 2015, 65; énfasis añadido)

Esta fijación, que parece surgir de un encuentro sexual casual, refleja temas universales de deseo y añoranza. Donde Ulises, desesperado, remite a la búsqueda épica, pero en un contexto actual. Su recorrido por el bar y su interacción con el cantinero representan una travesía moderna llena de incertidumbre y desilusión. Pues, en el momento que Ulises "se acariciaba el párpado con el índice de la mano izquierda y para cuando se atrevió a alzar la mirada, vio que el cantinero lo observaba llorando, el amor le había jugado la misma broma pesada" (66). La introducción del cantinero como un personaje que comparte la obsesión de Ulises añade una reflexión sobre el impacto emocional del olvido y el conocimiento: "El cantinero y Ulises pusieron los candados que cerraron por esa noche el bar y se fueron caminando; por un momento en silencio y sin un aparente rumbo fijo, hasta que el cantinero, en medio del resoplido de la agitada caminata preguntó con amargura: — ¿Sabe su nombre? —No, no me lo dijo" (66). Este diálogo sobre el nombre de la mujer y su posible impacto en la memoria transforma el encuentro en una experiencia compartida de pérdida y desesperanza. Además, el pasaje en cuestión plantea un contraste interesante entre el conocimiento y el olvido, elementos clave en la figura de Ulises. En esta versión ucrónica, la ausencia del nombre de la mujer que sedujo a Ulises por una sola noche adquiere un peso simbólico. Ulises, quien en la tradición clásica es conocido por su astucia y capacidad de recordar y saber todo, aquí se enfrenta a una incapacidad desconcertante: no saber el nombre de la mujer o poseer un deseo sin nombre. Esto no es resultado de un olvido trivial, sino de la representación de su vulnerabilidad y humanidad. Una implicación *hipertextual* que resulta interesante, pues Luis Felipe Aguilar plantea un giro semántico; Ulises, el héroe omnisciente, se encuentra desprovisto de algo tan básico como el nombre de quien ha tenido un impacto en su vida, lo cual rompe con la imagen del héroe todopoderoso y lo coloca en una situación de incertidumbre. El diálogo con el cantinero refuerza este sentimiento compartido de desesperanza, sugiriendo que el olvido es una falla de la memoria y una pérdida emocional que afecta tanto al héroe como al hombre común. En este sentido, el olvido del nombre podría interpretarse como la fragilidad del conocimiento, o una ruptura

en la identidad y el control que Ulises siempre ha mantenido sobre su entorno o creía tener sobre sus experiencias más íntimas.

Así, la búsqueda desesperada de Ulises y el cantinero por la ciudad se presenta como una exploración de los efectos destructivos de la obsesión:

> Ya con esa decepción Ulises se imaginó, no sin poco horror, que la mujer al no tener un hogar lo más probable es que se hubiera marchado, y corrió como un desesperado entre las calles mientras el cantinero le seguía con la misma angustia, o con mayor, pues él creyó por momentos que Ulises la había visto por lo que adelantaba su mirada a la figura de su compañero tratando de encontrarla, pero, el desengaño fue inmediato cuando miró que Ulises tomaba un taxi, en el que apenas logra colarse. (Aguilar 2015, 67)

Esta búsqueda, que lleva a los personajes a recorrer hostales, el terminal de autobuses, hospitales y hasta la morgue, comunica la desesperación y la pérdida de rumbo que puede causar aquella obsesión. Incluso, el abandono del trabajo por parte de Ulises y el cierre del bar para su compañero de búsqueda se presentan como consecuencias de dicha obsesión. De modo que, "Pasaron meses inalterables como el primer día, ella no vendría, y al menos eso parecía ser definitivo. […] además, no podían aguantar la angustia de que cada ruido del gozne de la puerta les aplastara las ilusiones al mismo tiempo que las sembraba" (68). Esta destrucción del yo social de Ulises parece ser una crítica a los efectos nocivos de tal obsesión incontrolada.

El punto culminante del cuento, con la aparición de la mujer y la lucha entre Ulises y el cantinero, marca el momento en que la narrativa comienza a revelar su verdadera naturaleza *ucrónica*. En efecto, "Juntos corrieron hacia ella y al llegar el cantinero pudo articular primero el deseo de ambos: — No te vayas. — No me voy a ir. Solo estoy esperando — dijo la hermosa mujer" (68). La aparición repentina de la mujer después de una larga búsqueda infértil comienza a sugerir que algo no es del todo real en esta narrativa. La lucha subsiguiente entre Ulises y el cantinero, que termina con la muerte de este último, puede leerse inicialmente como una metáfora de la autodestrucción causada por la obsesión. No obstante, en el clímax del cuento, Ulises se enfrenta a una reveladora mezcla de emociones al encontrar a la mujer que ha estado buscando. Y entre aquella experiencia sucede lo siguiente: "— Nunca te dejaré. —Ya me has dejado... ahora mismo ya casi no me escuchas, pronto pensarás en otras cosas. Él, perplejo quiso moverse pero las cadenas lo aprisionaban al mástil. Habían dejado atrás a las sirenas y sus hombres comenzaban a soltarlo" (69). Es decir, Ulises, atrapado por las "cadenas" que simbolizan su falta de control y liberación, se da cuenta de que su deseo y su lucha han sido en vano,

mientras la ilusión del mito se desvanece en la realidad que lo rodea. Este desenlace transforma completamente la comprensión de la narrativa, pues lo que parecía ser una historia contemporánea de obsesión, se revela como una elaborada fantasía experimentada por Ulises durante su encuentro con las sirenas; lo que obliga al lector a reinterpretar toda la historia a la luz de esta nueva información.

En este sentido, Ulises en lugar de navegar por mares peligrosos, en esta *ucronía* navega por las complejidades de la memoria y el deseo. Al igual que la sabiduría ofertada por el canto de las sirenas que resultaba inalcanzable para Ulises en el mito, la mujer misteriosa se vuelve inalcanzable en esta versión contemporánea, representando aquello que se desea y que no se puede poseer permanentemente. Además, la pregunta sobre el nombre de la mujer y la respuesta negativa subrayan la naturaleza efímera y anónima del encuentro. En la *Odisea*, las sirenas son criaturas míticas sin individualidad, pues Homero (1993) se preocupa más por describir la tentación que suponen y el peligro que representan, pero no se detiene en ofrecer detalles sobre su naturaleza como personajes individuales. Esto las convierte en símbolos del deseo y de conocimiento prohibido, en lugar de personajes con profundidad. En esta versión alternativa, la mujer misteriosa cumple un papel similar, siendo más un símbolo de deseo y añoranza que una persona real, donde la búsqueda frenética representa la lucha interna de Ulises contra su propio deseo. La ciudad asume ser un laberinto metafórico, al contrastarlo con los peligrosos mares de la *Odisea*. Cada calle, cada rostro, cada sombra podría ser la mujer misteriosa, al igual que cada ola en el mar mítico podría ocultar a las sirenas. Así, la angustia creciente de Ulises y el cantinero durante esta búsqueda refleja cómo el deseo insatisfecho puede consumirlos, llevándolos a acciones cada vez más desesperadas e irremediables.

Por tanto, en “Las cadenas”, Luis Felipe Aguilar despoja a Ulises de su armadura heroica y lo sumerge en un laberinto emocional donde las certezas se desmoronan. Aquí, el mítico encuentro con las sirenas no es una prueba de resistencia ni una demostración de coraje, sino una experiencia transformadora que desvela las grietas de la identidad humana. La estructura enigmática del cuento, centrada en la figura de Ulises y su deseo por encontrar a aquella mujer, actúa como un dato en *hipérbaton* (Vargas Llosa 1997) que se resuelve al final con la identificación de un escenario contemporáneo en el que Ulises se enfrenta a las sirenas. Aguilar utiliza el mito como un espejo deformante, no para glorificar al héroe, sino para explorar sus vulnerabilidades. La *ucronía personal*, como mecanismo narrativo, permite resignificar el arquetipo de Ulises no como el estratega infalible, sino como un hombre atrapado entre su deseo de comprender y el

abismo de su fragilidad emocional. La seducción de las sirenas, en esta versión contemporánea, no busca hundir barcos ni devorar tripulaciones. Su canto, en cambio, resuena como un eco persistente que invade la psique de Ulises, desplazando su resistencia heroica por una búsqueda obsesiva e interminable. Aguilar sitúa esta transformación en un espacio urbano, anónimo y sin tiempo, donde la familiaridad del mito se disuelve en un ambiente extraño y cargado de melancolía. Las cadenas que sujetaban a Ulises al mástil en el relato original ahora son invisibles, pero igual de implacables: son las cadenas del deseo, del conocimiento inalcanzable, de la identidad fragmentada. A diferencia del mito clásico, donde Ulises supera la tentación con ingenio y determinación, en "Las cadenas" la tentación no es algo que pueda ser vencido. Este hecho se ilustra cuando Ulises suelta la navaja, quedando indefenso y predispuesto: "Al terminar [la pelea], Ulises fue hacia ella. El beso que le dio fue enorme, el alma de Ulises se estremeció al punto que su mano soltó la navaja" (Aguilar 2015, 69), lo que representa una victoria del deseo sobre la razón. Es un enigma que se desliza entre las sombras, un llamado que no ofrece respuestas, solo preguntas cada vez más intensas. Aguilar, en esta ucronía, coloca al protagonista frente a un espejo que refleja su humanidad con todas sus contradicciones: el impulso de saber frente al miedo a descubrir, la necesidad de pertenencia frente al anhelo de libertad, y el deseo de trascender frente a la inevitabilidad de lo incomprensible.

Este relato no es solo una reescritura del mito; también podemos decir que es una crítica implícita a nuestra obsesión contemporánea por definirnos a través de lo que deseamos. Aguilar nos recuerda que el deseo no siempre puede ser satisfecho y que, en esa insatisfacción, reside una verdad esencial sobre la condición humana. La figura de Ulises en "Las cadenas" no es la de un conquistador ni la de un sabio; es la de un hombre perdido, arrastrado por la melodía de algo que nunca podrá poseer. El uso del espacio urbano como escenario de esta ucronía añade una dimensión moderna al mito. Las calles de una ciudad sin nombre, con sus luces intermitentes y sus sombras esquivas, se convierten en el nuevo mar donde Ulises navega sin rumbo. Aquí, Aguilar juega con el simbolismo de la modernidad: la ciudad como un laberinto de deseos insatisfechos, donde cada esquina promete respuestas, pero solo entrega más incertidumbre. En este contexto, las sirenas no son criaturas míticas, sino figuras de un anhelo universal, representaciones de todo aquello que el ser humano persigue, pero nunca alcanza. La narración misma, construida a partir de fragmentos y elipsis, refuerza esta sensación de pérdida e incertidumbre. Aguilar evita las resoluciones claras y prefiere sumergir al lector en la

misma obsesión que consume a Ulises. En este juego narrativo, “Las cadenas” dialoga con los cuestionamientos del siglo XXI sobre la identidad y el conocimiento. La fragilidad del protagonista no es un defecto, sino una condición inherente a su humanidad, una muestra de que los mitos que hemos heredado pueden ser resignificados para confrontarnos con nuestras propias preguntas. En última instancia, “Las cadenas” no busca redimir a Ulises ni liberar al lector de su incertidumbre. Aguilar, fiel a la concepción de la ucronía, transforma el mito en una herramienta para explorar nuevas perspectivas, recordándonos que el verdadero desafío no es encontrar respuestas, sino aprender a habitar las preguntas. Es, en su esencia, una invitación a aceptar nuestras limitaciones y a descubrir, en la fragilidad del conocimiento y en la ruptura de la identidad, un reflejo de nuestra humanidad más auténtica.

Por otro lado, se podría indicar que “Las cadenas”, establece una conexión anacrónica con “La noche boca arriba” de Julio Cortázar, revitalizando elementos del *realismo mágico* característicos de la literatura latinoamericana del siglo XX. Este diálogo no es casual, sino un gesto deliberado que recontextualiza los recursos narrativos del género, adaptándolos a las preocupaciones del presente. Aguilar retoma la ambigüedad entre realidad y sueño, transformando esta relación en una exploración de la fragilidad humana frente a los deseos, las rupturas identitarias y el conocimiento incierto. En “La noche boca arriba”, Cortázar emplea el *realismo mágico* para entretejer lo cotidiano con lo mítico, haciendo que el lector oscile entre un accidente de motocicleta y un sacrificio ritual en la época precolombina. Aguilar utiliza una estrategia similar, pero traslada la tensión onírica a un contexto contemporáneo, donde Ulises, atrapado en la seducción de las sirenas, experimenta una percepción alterada de su realidad. La narrativa, anclada en una ciudad sin nombre, funciona como un espacio liminal donde lo concreto y lo emocional convergen, creando una atmósfera cargada de simbolismo. El vínculo con el *realismo mágico* no se limita a la ambigüedad entre dimensiones. Aguilar hereda del género la capacidad de subvertir la lógica para exponer fisuras sobre la condición humana.

El formato del cuento, característico del *realismo mágico* y de autores como Cortázar, García Márquez y Carpentier, permite a Aguilar condensar estas exploraciones en el siglo XXI. Pues, “Las cadenas” resuena con la identidad cultural que el *realismo mágico* consolidó en Latinoamérica. La ciudad sin nombre, las calles vacías y la figura seductora de las sirenas son vehículos para explorar cómo los conflictos internos y los deseos reprimidos encuentran su expresión en lo fantástico. Este relato, como parte de un gesto anacrónico, no solo dialoga con el pasado literario de la región, sino que lo

reinventa, mostrando que los recursos narrativos del *realismo mágico* siguen siendo relevantes cuando se los adapta a los desafíos y sensibilidades del presente.

3. Instrucciones para perder un cuento: la paradoja de la creación ausente

> Acuda a un café a las cuatro y treinta cinco de
> la tarde, no debe ser un café muy concurrido,
> recuerde que lo que usted busca es un lugar
> sereno en donde escribir y sentir
> el peso de las mariposas.
> (Luis Felipe Aguilar 2015)

El relato "Instrucciones para perder un cuento" apareció inicialmente en *El verde oliva* (2007), aunque en esta primera edición resulta incompleto en comparación con su versión actualizada en *Cuentos desde otro río* (2015). En la primera publicación, la conexión con las instrucciones narrativas características de Julio Cortázar es apenas una alusión, ya que el texto concluye abruptamente con: "Las cuales tengo guardadas dentro de una cajita verde" (Aguilar 2007, 33), dejando al lector sin acceso a dichas instrucciones. Sin embargo, en la versión de 2015 —que constituye el objeto central de este análisis—, Aguilar desarrolla plenamente el formato de las instrucciones, en un estilo meta-narrativo que dialoga directamente con la tradición cortazariana y experimenta con una propuesta ucrónica que amplía y enriquece el texto original. Pues, en "Instrucciones para perder un cuento", Luis Felipe Aguilar (2015) presenta una narración que transita entre la admiración y el juego literario, en la que el protagonista, un observador en un café, se topa con un célebre escritor —aparentemente Julio Cortázar—, y termina robando una página de su cuaderno. A través de una mezcla de casualidad y ansiedad, el protagonista hurta un texto incompleto que contiene las "Instrucciones para perder un cuento", revelando así una dimensión enigmática sobre la creación literaria. Aguilar construye un relato que celebra el estilo de Cortázar, a la vez que reflexiona sobre la apropiación literaria y el rol del lector. La pregunta ucrónica que se plantea es: ¿*Qué habría pasado si* este cuento formara parte del "Manual de instrucciones" de Julio Cortázar? Esta hipótesis coloca el texto de Luis Felipe Aguilar como una entrada al "Manual", explorando cómo el acto de perder un cuento podría insertarse en el universo lúdico y reflexivo del escritor argentino, expandiendo la noción de lo cotidiano y la interacción entre autor, lector y texto.

En este relato, se considera el "Manual de instrucciones" como el *evento fundador*, puesto que es de esta colección de donde surge la propuesta narrativa de Luis Felipe Aguilar. Al tomar como referencia el universo ficticio creado en *Historias de cronopios y de famas* (1995), Aguilar elabora su propio enfoque. Es importante destacar que este ejercicio se enmarca en la categoría de *ucronía de ficción*, tal como la definieron Campeis y Gobled (2015), la cual no diverge de la Historia como tal, sino de la cronología interna de un universo ficticio que puede encontrarse en una obra literaria. Dentro de *Historias de cronopios y de famas* (1995), Julio Cortázar ofrece su "Manual de instrucciones", una propuesta narrativa que descompone las acciones cotidianas en fragmentos, revelando el absurdo y la riqueza oculta detrás de los actos más comunes. Citaré solo algunos ejemplos representativos para ilustrar que esta composición narrativa forma parte de la cronología interna del universo ficticio que Cortázar construye especialmente con los cuentos propuestos. Esta sección del libro es una invitación a redescubrir el mundo, a mirar con otros ojos lo que a menudo se da por sentado. Cortázar no solo narra, sino que instruye de manera irónica, humorística y crítica, logrando romper con el automatismo perceptivo que caracteriza la vida diaria. El autor propone una nueva forma de relacionarse con el entorno: mediante la atención y el asombro.

Uno de los textos de *Manual de instrucciones* es "Instrucciones para subir una escalera", donde el acto tan trivial de subir peldaños da como resultado un proceso reflexivo. Se detalla que "La actitud natural consiste en mantenerse de pie, los brazos colgando sin esfuerzo, la cabeza erguida aunque no tanto que los ojos dejen de ver los peldaños inmediatamente superiores al que se pisa, y respirando lenta y regularmente" (Cortázar 1995, 16), mientras introduce una especie de coreografía que, lejos de ser mecánica, adquiere una complejidad insospechada:

> Para subir una escalera se comienza por levantar esa parte del cuerpo situada a la derecha abajo, envuelta casi siempre en cuero o gamuza, y que salvo excepciones cabe exactamente en el escalón. Puesta en el primer peldaño dicha parte, que para abreviar llamaremos pie, se recoge la parte equivalente de la izquierda (también llamada pie, pero que no ha de confundirse con el pie antes citado), y llevándola a la altura del pie, se le hace seguir hasta colocarla en el segundo peldaño, con lo cual en éste descansará el pie, y en el primero descansará el pie. (Cortázar, 1995, 16)

Este detalle revela una de las intenciones de Cortázar: provocar en el lector una ruptura con la costumbre. Subir una escalera, algo que se hace sin sopesar su valor, se transforma en un acto consciente, donde el cuerpo y la mente deben sincronizarse. Esto resuena con la invitación que se desprende de la lectura del texto, en la que el autor insta

al lector a desacelerar, detenerse y prestar atención a lo que normalmente pasa desapercibido.

Cortázar lleva este concepto aún más lejos en “Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj”. Aquí, el reloj, símbolo del tiempo, es una trampa metafórica. El autor señala que, al recibir un reloj, “Te regalan el miedo de perderlo, de que te lo roben, de que se te caiga al suelo y se rompa” (17). Este objeto cotidiano se revela como una fuente de ansiedad constante. El mensaje subyacente es que la cotidianidad está llena de preocupaciones y tensiones que pasan inadvertidas, pero que son reales. Cortázar invita a reconsiderar la relación con el tiempo y los objetos que rodean al ser humano, recordando que incluso el acto de dar cuerda a un reloj puede esconder serias implicaciones sobre el control y la obsesión que se tiene con el paso del tiempo.

Otro de los textos que juega con la percepción del lector es “Instrucciones para llorar”, donde Cortázar ofrece un análisis detallado y desconcertante de cómo hacerlo. El humor emerge de la seriedad con la que se presenta algo tan natural y espontáneo como el llanto: “un llanto que no ingrese en el escándalo, ni que insulte a la sonrisa con su paralela y torpe semejanza” (8). El texto subraya que incluso los actos más instintivos pueden observarse desde una perspectiva distinta, donde lo familiar se vuelve extraño. Al describir la postura correcta, cómo se debe inclinar la cabeza y las etapas de las lágrimas, Cortázar descompone una acción emocional en una secuencia lógica: “Duración media del llanto, tres minutos” (8). Esta idea refuerza aún más la propuesta de Cortázar, a saber, desautomatizar la percepción e invitar al lector a sorprenderse ante lo que cree conocido. Así, el acto de llorar significa algo novedoso y paradójicamente casi incomprensible.

El tono lúdico de Cortázar atraviesa cada uno de estos textos. En lugar de ofrecer un enfoque meramente racional o crítico, el autor utiliza el humor y la ironía para atrapar al lector, haciéndolo parte de este juego de miradas y percepciones. Es en esta estructura donde el lector es invitado a participar activamente en la construcción del significado, a repensar y experimentar el mundo de manera consciente. Como señala en “Instrucciones para matar hormigas en Roma”, incluso un acto que parece irrelevante como matar hormigas puede ser un proceso que demanda una atención desmedida y absurda. La lección parece clara: nada en la vida es trivial si uno se permite verlo desde otro ángulo.

Así, el *Manual de instrucciones* de Cortázar es, en definitiva, una crítica al automatismo de la vida moderna y una celebración de la capacidad humana para asombrarse ante el mundo. Cada texto es un desafío para el lector: cuestionar lo evidente, abrirse a la maravilla de lo cotidiano y prestar atención a los pequeños detalles que,

aunque inadvertidos, están llenos de significado. Cortázar, con su estilo único y su sentido del humor, recalca que se vive rodeado de cosas extraordinarias, siempre y cuando se aprenda a mirar. Como se sugiere en "Instrucciones para dar cuerda al reloj", el desafío no es entender la vida como un cúmulo de actos mecánicos, sino vivirla con una conciencia plena de sus complejidades.

Ahora bien, "Instrucciones para perder un cuento" de Luis Felipe Aguilar, enmarcado como una *ucronía de ficción*, invita a imaginar un escenario donde este cuento sea uno más de aquellos relatos que integran "Manual de Instrucciones" de Cortázar, reescribiendo de manera lúdica y enigmática las reglas del acto literario. La propuesta de Aguilar establece un diálogo con aquel manual, al emplearlo como un *evento fundador*, un hipotexto que le permite crear nuevas posibilidades narrativas dentro de ese universo. Este análisis explora cómo este relato se inserta en la cronología de *Historias de cronopios y de famas*, respondiendo a la pregunta ucrónica: ¿*Qué habría pasado si* este cuento formara parte del "Manual de instrucciones" de Julio Cortázar?

Parto de la idea de que Luis Felipe Aguilar emplea la meta-narración para desarrollar una *ucronía* en la que el acto de perder un cuento se convierte en el eje central tanto de la trama del cuento como de la estructura del meta-relato. La historia se presenta como un manual, al estilo de los de Cortázar, pero en lugar de ofrecer instrucciones sobre cómo llorar, cantar, subir una escalera o dar cuerda al reloj, el texto enseña al lector cómo extraviar una narración. Este desplazamiento —del uso al abandono— es clave para entender la propuesta ucrónica de Aguilar, quien, en primer lugar, narra el encuentro inesperado entre un lector y su escritor admirado, pero luego introduce la creación literaria de ese escritor dentro del contexto del primer relato, haciendo que la propia creación abarque toda la historia de forma meta-narrativa.

La propuesta de Aguilar sitúa a un narrador-protagonista en un café, quien se encuentra en un momento de observación y contemplación: "A las cuatro y treinta y cinco de la tarde, luego de pedir un cortado y abrir mi libro, apareció él. Se dirá que podía encontrármelo en París, Roma, Buenos Aires o incluso en Nueva Delhi, pero no fue así. Lo hallé, por extraño que parezca, en la cafetería que casi es mi casa" (Aguilar 2015, 17), introduciendo al escritor que se deja reconocer sin ser nombrado, pero cuya figura remite claramente a Julio Cortázar. Esta escena inicial evoca la atmósfera cotidiana que Cortázar transforma en lo extraordinario, poniendo de relieve cómo la percepción del mundo puede alterarse mediante un gesto narrativo; debido a que la historia de Luis Felipe Aguilar no

trata como tal la pérdida de un cuento, sino que en sí misma es la pérdida del cuento que el protagonista sustrae; como indico a continuación.

El protagonista narra una experiencia que podría haber sido una anécdota, pero resulta ser una reflexión sobre el acto de escribir y el deseo inalcanzable de aprehender el genio del otro. Pues, observa al escritor con una mezcla de admiración y temor, "Así estaba a las cuatro y cuarenta, sin saber cómo aprovechar semejante encuentro, si tan solo mirarlo o caminar los diez pasos que nos separaban y decirle tímidamente: — Hola, maestro" (17). Aquella secuencia temporal del relato desempeña un mecanismo narrativo que refleja la reacción del protagonista ante su admiración y temor hacia el autor. Desde el momento en que el protagonista verifica la hora, la noción del tiempo se entrelaza con su emoción, creando una tensión palpable que permea el texto. La repetida consulta del reloj marca el paso del tiempo e intensifica la ansiedad por la posibilidad de acercarse al autor y, a su vez, de perder la oportunidad de interactuar con él. Este continuo mirar la hora se puede vincular de manera hipertextual con la noción de que "cuando te regalan un reloj te regalan un pequeño infierno florido" (Cortázar 1995, 18) incluido en "Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj", donde, además, se establece que "Te regalan el miedo de perderlo, de que te lo roben, de que se te caiga al suelo y se rompa" (18). Esta reflexión sobre el tiempo encierra una dualidad que se manifiesta en la narrativa de Luis Felipe Aguilar. Así como el protagonista siente una gran admiración por el autor y un temor a perder esa conexión potencial, el reloj simboliza esa misma fragilidad: cada segundo que pasa incrementa la posibilidad de que el momento se escape, dejando solo el vacío de lo que pudo haber sido.

A medida que avanza la narrativa, la obsesión del protagonista por el reloj refuerza su experiencia emocional:

> En mi pequeño infierno florido vi que eran diez para las cinco cuando él sacó un cuaderno de solapa verde un tanto malgastada y, tomando una pluma ya dispuesta a escribir quién sabe qué maravilla, miró alrededor por varios segundos, hasta que casualmente sus ojos se encontraron con los míos, causando que me atreva a saludarlo inclinando mi cabeza que incrédula me repetía *te está mirando*. Él respondió con el mismo gesto. Me ruboricé enseguida como un muchacho y la emoción fue en aumento cuando inmediatamente después de eso su pluma se lanzó sobre el papel y escribió un título, sí, un título que subrayó con dos decididos trazos. (Aguilar 2015, 18)

Esta tensión aumenta cuando el protagonista observa ahora que es el propio escritor quien mira su reloj, lo que lo desorienta temporalmente y le hace perder la noción del tiempo. A partir de ese momento, deja de contar o registrar el paso de los minutos.

Luego, el escritor se levanta y abandona el cuaderno con la página escrita, dejando al protagonista en un estado de incertidumbre y tentación ante el objeto. Un artefacto literario que contiene aquello que resulta enigmático para el protagonista y, a la vez, un símbolo que representa tanto la creación literaria como la fragilidad del acto de contar. El acto de "robar" la página escrita en "Instrucciones para perder un cuento" plantea una reflexión interesante sobre la relación entre el autor, su obra y el lector, donde Luis Felipe Aguilar subvierte la noción tradicional de propiedad literaria. El protagonista, al arrancar la hoja del cuaderno, cruza una línea simbólica que separa al autor del lector, tomando posesión de un fragmento de la creación. Sin embargo, este robo no es un acto de violencia o destrucción; en cambio, se presenta como un proceso de apropiación creativa. El "robo" aquí es más bien una interacción íntima con la obra, donde el protagonista toma el control del texto y lo transforma en parte de su experiencia personal. La transgresión en la creación literaria sugiere que la obra deja de ser propiedad exclusiva del autor y, al ser escrita, entra en un diálogo abierto con el lector, convirtiéndose en un espacio compartido donde el significado se construye colectivamente. "Instrucciones para perder un cuento" sugiere que la literatura es un proceso fluido y dinámico, en el cual el lector tiene el poder de reescribir, reinterpretar e incluso "robar" el significado original de una obra.

Esta apropiación creativa pone en tela de juicio la noción de que el texto literario tiene un significado fijo o definitivo. Al tomar el manuscrito, el protagonista se apropia de la página física y del enigma del proceso creativo, lo que permite que el cuento continúe existiendo más allá de su autor original. De esta manera, la literatura ejerce un papel de objeto vivo, mutable y susceptible de ser reconfigurado por cada lector que lo aborda, lo que refuerza la idea de la fragilidad del acto de narrar. En última instancia, la acción del protagonista refleja cómo la literatura puede ser constantemente "perdida" y "recuperada" en el acto de la lectura, donde cada interpretación es un nuevo hallazgo. El "robo" literario, en este contexto, no es violento porque no destruye la obra; al contrario, le otorga nueva vida, expandiendo los límites de la creación y cuestionando las barreras entre la autoría y la recepción. Así, la apropiación creativa es vista como una forma de perpetuar la literatura, transformándola en un ente que siempre está en movimiento, susceptible de ser reinventado por aquellos que lo leen y lo hacen suyo.

Ahora bien, tras haberse alejado de la cafetería, el protagonista, invadido por sentimientos encontrados de euforia y vergüenza al tener en sus manos el manuscrito, imagina lo que podría suceder si se encontrara nuevamente con el escritor. En su mente, se visualiza devolviéndole la página robada, recibiendo su perdón y, además, siendo

abrazado y agradecido por su acción. Solo entonces, impulsado por la mezcla de alivio y anticipación que le provoca ese encuentro imaginario, se siente preparado para leer aquel manuscrito único del célebre escritor:

> **Instrucciones para perder un cuento**
> Acuda a un café a las cuatro y treinta cinco de la tarde, no debe ser un café muy concurrido, recuerde que lo que usted busca es un lugar sereno en donde escribir y sentir el peso de las mariposas. Tome asiento al lado de un individuo que esté leyendo o al menos que tenga un libro cerca, de preferencia a una distancia de diez pasos, así él podrá ver qué es lo que usted hace, pero será incapaz de distinguir con detalle todos sus movimientos. Prepárese para escribir. Lleve un cuaderno forrado que muestre en su cubierta un detalle distintivo y revele que usted quiere a su cuaderno. Sobre todo tenga presente que nadie hurta deberes de física. Si usted es un escritor que se ha hecho de un buen nombre tan solo para los efectos de perder un cuento, su nombre en la solapa será un gesto un tanto tosco pero despejará las dudas de su lector y ladrón, en cambio, si usted es un escritor que se ha hecho de una buena cara a fuerza de estar en contraportadas y publicaciones no recurra a este artificio, en su caso eso sería exagerado, grotesco y además recordado como de mal gusto. Pida un café, fume, alce la pluma y finalmente dé una mirada generosa y cortés al individuo que lo observa. Después, salúdelo y escriba fluidamente el relato de cómo perder un cuento en un café. Finalmente piérdalo—me refiero al cuento—, abandonándolo a la tentación del lector que transmutará, si usted sabe lo que hace y es quien cree ser, en ladrón a las cinco y siete de la tarde. No olvide que para realmente perderlo debe volver, si acaso su lector continúa tomando su bebida como si ahí no hubiese ocurrido nada o, peor aún, este se ha marchado y su cuaderno permanece ahí intacto, paradójicamente, como si usted no existiese, reflexione sobre su buen nombre, su buena cara, quizá son cosas que ha perdido. De ser así quizá debería escribir sobre algo que sepa; quizás, las instrucciones de cómo perdió su buen nombre o su buena cara. (Aguilar 2015, 20-1)

Aguilar revela magistralmente que las “instrucciones” leídas por el protagonista no son otra cosa que una invención meticulosamente detallada por Cortázar, en la cual el propio protagonista del relato original ya estaba previamente involucrado. De modo que, se puede interpretar lo siguiente: Si Cortázar escribió “Instrucciones para perder un cuento”, explora cómo la “pérdida” en la literatura puede ser un ejercicio creativo. Al igual que en “Manual de instrucciones”, donde los objetos cotidianos adquieren un valor simbólico, en este cuento la pérdida del relato es un acto performativo, un reflejo de la incapacidad de aprehender la esencia misma de la literatura. Con ello, Luis Felipe Aguilar plantea una interesante paradoja: el cuento se pierde en el momento en que se intenta poseer. En este sentido, la propuesta ucrónica responde a una lógica interna, donde la idea de que lo importante no es el objeto (el cuento), sino el proceso (la pérdida) resuena claramente con la poética de Julio Cortázar, quien en muchos de sus textos aborda el concepto de proceso creativo y su relación con el lector. Pues, como se ha expuesto en los relatos del “Manual de instrucciones”, se desplaza el foco desde el objeto cotidiano

hacia las implicaciones y consecuencias que el acto de interactuar con dicho objeto genera en el individuo. Esta idea se enlaza bien con "Instrucciones para perder un cuento", porque este no gira en torno al objeto físico del cuento robado, sino más bien en torno al proceso de su pérdida y apropiación. El cuento asume ser un espacio de reflexión sobre lo efímero de la creación literaria, donde el verdadero interés está en la experiencia que vive el lector al "extraviar" el texto en su propio proceso interpretativo. Cortázar explora esta noción en su "Manual" al proponer que las instrucciones no se tratan de lo tangible, sino de lo simbólico o abstracto: el proceso de dar cuerda a un reloj no es relevante por el reloj en sí, sino por lo que implica en términos de temporalidad y conciencia de la finitud humana. En el caso de Aguilar, el acto de perder un cuento es, entonces, la extensión de esta lógica. Se trata de un proceso meta-narrativo donde la "pérdida" es la verdadera revelación, no el cuento como objeto literario. Dialogando con la lógica cortazariana, se puede argumentar que Aguilar propone que el valor de la literatura no reside en el cuento terminado, sino en las múltiples posibilidades de interpretarlo, leerlo y, paradójicamente, "perderlo". Además, la *ucronía* de Aguilar plantea un diálogo continuo con el tiempo literario, donde el protagonista al seguir las instrucciones implícitas, se vuelve partícipe del proceso narrado, transformándose en el ladrón del cuento, tal como el texto lo anticipa: "Finalmente piérdalo—me refiero al cuento—, abandonándolo a la tentación del lector que transmutará, […] en ladrón a las cinco y siete de la tarde" (21). Esta estructura cíclica refleja el mismo acto de "pérdida", creando una capa adicional de significado, pues, por un lado, el cuento se pierde físicamente y, por otro lado, se pierde en la duplicidad de su narración. La *ucronía*, entonces, altera aquel universo ficticio de "Manual de instrucciones", a la vez que crea un mecanismo autorreflexivo, donde el texto se pliega sobre sí mismo para ilustrar el proceso de su propia desaparición.

De este modo, Luis Felipe Aguilar introduce su relato al enfoque propuesto por Julio Cortázar. Comenzando con un título que establece la expectativa de una instrucción precisa, pero en lugar de un ejercicio cotidiano como "dar cuerda al reloj", se trata de un proceso literario: "perder un cuento". Este planteamiento ya presenta una *ucronía*, pues subvierte las expectativas del lector al proponer la pérdida de un relato como si fuera una tarea que pudiera seguirse paso a paso. Este acto literario responde a la misma lógica del "Manual de instrucciones", donde cada paso se describe en detalle, con un lenguaje que imita el tono formal de los manuales técnicos, mientras introduce elementos inesperados y absurdos que desestabilizan la coherencia práctica. La estructura de las "instrucciones" de Aguilar, al igual que las de Cortázar, se desarrolla cronológicamente y cada paso

transforma lo evidente en algo nuevo y desconcertante. Sirva como ejemplo, “No olvide que para realmente perderlo debe volver, si acaso su lector continúa tomando su bebida como si ahí no hubiese ocurrido nada o, peor aún, este se ha marchado y su cuaderno permanece ahí intacto, paradójicamente, como si usted no existiese, reflexione sobre su buen nombre” (21). Entonces, el relato que plantea Aguilar no solo respeta la estructura formal del “Manual de instrucciones”, sino que la recontextualiza a través de la *ucronía*, permitiendo al lector reconsiderar la relación entre narrador, protagonista y el propio acto de narrar.

A final de cuentas, Luis Felipe Aguilar, en “Instrucciones para perder un cuento”, desmantela y reconstruye las fronteras de la literatura con una *ucronía de ficción* que resignifica el legado de Julio Cortázar. En este relato, Aguilar no se limita a rendir homenaje al autor argentino; en cambio, transforma su universo narrativo en un laboratorio creativo donde la pérdida es el punto de partida para un acto literario renovador. Desde esta perspectiva, Aguilar desafía las nociones tradicionales de propiedad y control en la creación literaria, proponiendo que un texto no pertenece exclusivamente a su autor, sino que encuentra su plenitud en la experiencia compartida con el lector. La *ucronía* aquí es un vehículo para explorar el concepto de la “pérdida” como algo más que una ausencia. El título mismo, con su deliberado guiño a las instrucciones características de Cortázar, invita a reflexionar sobre un proceso que, lejos de ser negativo, es esencialmente transformador. Perder un cuento no implica su desaparición; más bien, significa abrirlo a posibilidades infinitas de reinterpretación. Este enfoque convierte al cuento en un ente dinámico que desafía los límites del tiempo y el espacio literario. Aguilar, en un gesto anacrónico, utiliza la figura del lector del siglo XXI como catalizador de esta transformación. En una época marcada por el hipertexto y la narrativa transmedia, el cuento se vuelve un nodo en una red de significados en constante evolución.

La estructura del relato, cargada de meta-narración, establece un diálogo directo entre la obra de Cortázar y las inquietudes contemporáneas sobre la autoría y la lectura. Aguilar no se limita a construir un puente hacia el pasado literario; lo recontextualiza, haciendo que el relato resuene con preguntas urgentes del presente. En el contexto actual, donde las tecnologías digitales han multiplicado las formas de acceso y producción de contenido, la noción de “perder” un cuento se entrelaza con la idea de que los textos ya no son posesiones estáticas. Por el contrario, son entidades fluidas que los lectores rehacen con cada lectura. Así, el relato se convierte en un comentario sobre la condición

literaria en la era de la interactividad: el cuento nunca muere, simplemente cambia de forma. La paradoja que impulsa el relato radica en cómo la pérdida se transforma en un acto creativo. En el corazón de esta narrativa está el enigma central: ¿qué significa realmente perder un cuento? Aguilar responde a esta pregunta no con certezas, sino con un espacio abierto donde la "pérdida" se convierte en un acto de libertad. El lector, al no poseer completamente el texto, gana la posibilidad de reinventarlo. Aquí, la literatura se presenta como un ritual de descubrimiento compartido, donde cada lectura reescribe la historia original, haciendo de la creación un proceso colectivo. Esta visión ucrónica, donde la propiedad literaria es sustituida por una colaboración entre autor y lector, dialoga con los cuestionamientos existenciales que Aguilar introduce en sus cuentos. En este caso, la apropiación literaria no es solo un tema, sino una metáfora de los anhelos humanos: la necesidad de comprender, de aferrarse a algo tangible, y al mismo tiempo, la paradoja de que solo al soltarlo podemos encontrar su verdadero significado. Este conflicto entre posesión y liberación refleja las tensiones más amplias de la condición humana en el siglo XXI, donde los límites entre creación y consumo, entre autor y lector, se difuminan cada vez más.

La naturaleza anacrónica del relato reside en su capacidad de operar simultáneamente en dos tiempos. Por un lado, evoca la obra de Cortázar y su insistencia en las estructuras narrativas no lineales, desafiando las convenciones literarias de su época. Por otro lado, se inserta en una conversación contemporánea sobre la literatura como un espacio de interacción y reinvención constante. Aguilar, al reconfigurar este diálogo entre pasado y presente, demuestra que la literatura no solo refleja el tiempo en que fue escrita, sino que también anticipa y responde a los desafíos de tiempos futuros. En última instancia, "Instrucciones para perder un cuento" no es solo un ejercicio literario; es una declaración sobre el poder de la literatura para trascender sus propios límites. Al sugerir que el acto de perder un cuento es, en realidad, un acto de creación, Aguilar redefine lo que significa escribir, leer y comprender. En su universo narrativo, la fragilidad del cuento no es su defecto, sino su mayor fortaleza, pues le permite renacer con cada nueva interpretación. Así, el relato invita al lector a no temer a la pérdida, sino a abrazarla como una oportunidad para descubrir nuevas dimensiones de significado, convirtiendo la literatura en un espacio perpetuo de imaginación y diálogo.

Conclusiones

Este estudio revela que la *ucronía*, en la obra de Luis Felipe Aguilar, ofrece una desviación singular de la historia oficial y funciona como un mecanismo que permite al autor explorar múltiples rutas y posibilidades narrativas. Este recurso literario, lejos de limitarse a una línea de divergencia, abre un vasto campo de acción, permitiendo que la narrativa se bifurque en tantas direcciones como la imaginación –y la interpretación— lo permita. A través de una reconfiguración del pasado, sus cuentos cuestionan la linealidad narrativa al revelar que la *ucronía* no busca suplantar los eventos históricos, realistas y ficcionales, sino que genera múltiples lecturas paralelas o bifurcaciones que pudieron haber ocurrido. Este enfoque desestabiliza las verdades establecidas, puesto que no está sujeto a las restricciones de lo real o lo factible en términos históricos, sino que opera sobre la base de lo *que pudo haber sido*. Prefiere redefinir el papel de los personajes y su relación con el tiempo, a la vez que, invitar al lector a participar en un ejercicio de reimaginación continua del pasado que contemple las implicaciones de esos caminos no tomados. Esto refleja una profundidad crítica en la obra de Aguilar, pues sus relatos no son únicamente ficciones especulativas, sino vehículos para reflexionar sobre cómo la historia se construye y sobre las múltiples formas en que podría haber evolucionado si ciertos eventos hubieran sucedido de otra manera, exponiendo un terreno fértil donde cada posibilidad no realizada puede ser explorada.

Por otro lado, identifiqué que la *ucronía* también actúa como un instrumento de resignificación del mito, la cual redefine las relaciones entre los personajes y desmantela los mitos clásicos. Esto es evidente en los relatos donde personajes mitológicos no están condenados a repetir sus roles trágicos, sino que pueden redefinir sus destinos. A través de este mecanismo, los relatos de Aguilar liberan a estos personajes de las estructuras fijas del mito, permitiendo que los lectores exploren versiones alternativas de sus historias. Aguilar propone una lectura contemporánea que incita a reimaginar el mito clásico, ya sea en función de la aspiración humana por alcanzar lo divino o trascender sus limitaciones, o reconsiderarlo como un medio para entender la historia, el destino y la experiencia humana, donde los personajes se enfrentan a sus propios viajes internos. La *ucronía*, entonces, enriquece la comprensión de los personajes al funcionar como un

ejercicio imaginativo y una herramienta crítica que desmantela los relatos, ofreciendo nuevas maneras de entender las historias en las que estos pudieron o pueden habitar

Al basarse en la teoría de la *hipertextualidad* de Genette (1989), este estudio demuestra cómo Luis Felipe Aguilar manipula el hipotexto, a partir de la *infinidad posible de posibilidades* de Renouvier (2019), donde sus relatos dialogan con las fuentes originales y las reconfiguran de tal manera que ofrecen nuevas lecturas como hipotexto. Este proceso permite que el pasado sea continuamente reinterpretado, generando nuevas capas de sentido —como la perpetuación de la torre de Babel, la reescritura de la traición de Judas, la historia de la lanza de Longinus, la controversia del ser humano frente a Dios, la liberación del destino trágico de Polifemo, la fragmentación de la identidad heroica de Ulises y la inserción de la creación literaria dentro del *Manual de instrucciones*— que desafían los significados preestablecidos o la estabilidad de la narrativa original y, al transformar esos elementos en hipertextos provoca reflexiones en el lector sobre otras memorias y tiempos que enriquecen la experiencia literaria. La *hipertextualidad*, en este sentido, actúa como un *evento fundador* en la narrativa de Aguilar, a tal efecto los relatos base adquieren forma de *palimpsesto*, donde las capas de significado se superponen, y el acto de recordar resulta una actualización del contenido pasado. Este ejercicio —a modo de *palimpsesto*— en el cual el hipotexto se torna hipertexto permite descubrir sentidos latentes que no estaban presentes en el relato base. Así, la lectura y la escritura literaria, tanto de Aguilar, como bajo el criterio de *ucronía* se vuelve una experiencia del tiempo, donde el presente se redefine constantemente a través del diálogo con el pasado.

La estrategia de Aguilar de utilizar el *enigma* en su cuentística como eje narrativo genera una interacción activa entre el texto y el lector. A través de la construcción de datos *elípticos* y datos en *hipérbaton*, empleando la concepción de Vargas Llosa (1997), se genera un espacio de incertidumbre donde el lector es quien debe desentrañar las capas ocultas de la trama, participando en la creación del significado. Pues la omisión deliberada de información otorga un detalle a los relatos que solo puede ser revelada mediante el nexo entre texto y lector. Este enfoque dinamiza la lectura y convierte al lector en un cocreador del relato, donde el *enigma* funciona como un puente entre lo explícito y lo implícito, entre lo dicho y lo que debe ser descubierto. Así, el *enigma* como producto de la *ucronía hipertextual* es una herramienta estilística y una forma de estimular la reflexión sobre los relatos o los eventos narrados y su relación con la memoria y el tiempo.

En esta investigación reconocí tres subgéneros ucrónicos en los relatos de Luis Felipe Aguilar, distribuidos en el corpus seleccionado. La *criptohistoria* se halló en tres

cuentos, como “El final”, “El traidor” y “El primer día”, categoría que toma narrativas de eventos no comprobados y las transforma para explorar nuevas dimensiones y significados en un marco temporal divergente. La *ucronía personal*, presente en “De mis males”, “El Cíclope y yo” y “Las cadenas”, se centra en modificar la trayectoria de un personaje específico, planteando escenarios alternativos sobre cómo su vida habría cambiado a partir de una variación en su destino, lo que genera mundos paralelos íntimamente ligados a sus decisiones. Finalmente, la *ucronía de ficción* se observa en “Instrucciones para perder un cuento”, donde Aguilar no altera la Historia, sino la cronología interna de un universo ficticio, reconfigurando el relato original para generar nuevos sentidos. Estos subgéneros destacan por su capacidad de expandir las posibilidades narrativas y ofrecer lecturas renovadas y profundas en cada cuento. De modo que la *ucronía* se posiciona como un género literario capaz de ampliar su abanico de subgéneros, pues este análisis resulta una pequeña muestra de lo que se podría llegar a crear.

Entonces, mediante la combinación de *hipertextualidad*, *ucronía* y *enigma*, esta investigación sugiere que Luis Felipe Aguilar al adoptar un gesto anacrónico en su escritura, establece un diálogo complejo con las tradiciones literarias del siglo XX, posicionándose deliberadamente en un espacio estético que desafía las tendencias contemporáneas de su generación. Este anacronismo, lejos de ser un simple ejercicio nostálgico, funciona como un recurso crítico que resignifica identidades literarias y tradiciones, colocando su obra en un diálogo continuo entre el pasado y el presente. Aguilar no replica modelos literarios previos de manera acrítica; en cambio, revitaliza elementos característicos del nuevo cuento ecuatoriano y del posmodernismo narrativo, como el final inesperado, la multiplicidad de interpretaciones y la subversión del tiempo histórico, integrándolos a su contexto.

La elección de Aguilar de inscribirse en una narrativa que dialoga con generaciones anteriores refleja una postura estética en resistencia frente a la globalización y la homogeneización cultural. Al narrar desde una perspectiva que remite a sensibilidades pasadas, Aguilar parece cuestionar el concepto de progreso literario, rechazando la idea de que las generaciones previas han sido superadas. Por el contrario, en ellas encuentra un modelo estético que considera esencial recuperar para contrarrestar la tendencia y la inmediatez que caracterizan al contexto literario actual.

Este anacronismo también puede leerse como una herramienta que permite a Aguilar trascender las fronteras generacionales y posicionar su obra en un espacio de

memoria compartida. Al replantear las estructuras narrativas del siglo XX, como el *realismo mágico* y lo fantástico, Aguilar no solo las revitaliza, sino que las utiliza como vehículos para explorar las ansiedades y fragmentaciones propias del siglo XXI. De este modo, su escritura dialoga con las inquietudes contemporáneas sin perder de vista las herencias literarias que lo preceden.

El hecho de que Aguilar haya cesado su actividad literaria más visible después de 2021 plantea interrogantes sobre las razones de esta ausencia, especialmente considerando su constante experimentación narrativa en décadas previas. Si bien su obra más reciente conocida incluye un fragmento de una novela inédita presentada en la revista *Salud a la Esponja* en 2017 y un cuento en 2021, su pausa podría ser entendida como una transición hacia nuevas búsquedas estéticas o como un distanciamiento frente a las dinámicas del mercado literario contemporáneo.

En última instancia, el gesto anacrónico de Aguilar no solo reafirma su autonomía estética, sino que también revaloriza las narrativas del pasado como herramientas críticas para abordar las problemáticas del presente. Su obra, aunque inscrita en un contexto contemporáneo, desafía la linealidad del tiempo literario, posicionándose como un puente entre tradiciones y renovaciones, entre memoria y creación, entre lo que fue, lo que podría haber sido y lo que podría seguir siendo.

Obras citadas

Aguilar, Luis Felipe. 2004. *Nadie nos quita lo bailado*. Cuenca: Ziete.

———. 2005. "De mis males". En *Revista Salud a la esponja* (2), coordinado por Juan Carlos Astudillo, 11-2. Cuenca: CCE Núcleo del Azuay.

———. 2007. *El verde oliva*. Quito: Palabra al día.

———. 2015. *Cuentos desde otro río*. Cuenca: Último Round.

Albán Gómez, Ernesto, pról. 1995. *Doce cuentistas ecuatorianos*. Quito: Libri Mundi.

Albright, William Foxwell. 1953. *Archaeology and the Religion of Israel*, 3.ª ed. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Anistratenko, Antonina V. 2021. "Subgenres of the alternative history novel: poetics and genealogy". *Alfred Nobel University Journal of Philology* 2 (22): 8-21.

Arias, Arturo. "Identidad/literariedad: marginalidad y posmodernidad en Centroamérica". *Kipus: revista andina de letras* 4 (II Semestre, 1995-I Semestre, 1996): 33-49.

Campeis, Bertrand, y Gobled, Karine. 2015. *Le guide de l'uchronie*. París: Actusf.

Corral, José. 2012. *Moderato contable. Muestra del relato cuencano del siglo XXI*. Cuenca: Último Round.

Cortázar, Julio. 1995. *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Alfaguara.

Crespo, María Rosa. 1979. *Selección del nuevo cuento cuencano*. Cuenca: CCE Núcleo del Azuay.

Evangelios Apócrifos. 2015. Edición de Edmundo González-Blanco. Madrid: Maxtor.

Federman, Raymond. 1975. *Surfiction. Fiction now and tomorrow*. Chicago: Swallow press.

Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción por Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.

Henriet, Éric. 2009. *L'Uchronie*. Paris: Klincksieck.

Homero. [1982] 1993. *Odisea*. Madrid: Gredos.

Langlet, Irène. 2006. *La science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*. Paris: Armand Colin.

Martínez, Pablo A. "Posmodernidad y cultura popular: una encrucijada del cuento ecuatoriano para el siglo XXI". *Kipus: revista andina de letras* 12 (II Semestre, 2000 y I Semestre, 2001): 103-115.

Prósperi, Germán. 2016. “El texto como palimpsesto. Reflexiones en torno a la lectura literaria”. *Revista Chilena de Literatura* (93): 215-34. https://www.jstor.org/stable/10.2307/revchilenalit.93.215.

Real Academia Española. 2024. *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión en línea]. https://dle.rae.es.

Reina, Casidoro y Valera Cipriano. 1960. *La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*. London: Bibles.

Renouvier, Charles. 2019. *Ucronía: Utopía en la historia*. Traducción por Pilar Ruiz-Va Palacios. Madrid: Akal.

Singles, Kathleen. 2013. *Alternate History. Playing with Contingency and Necessity*. Berlin: De Gruyter.

Suvin, Darko. 1984. *Metamorfosis de la ciencia ficción: sobre la poética y la historia de un género literario*. Traducción por Federico Patán López. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Vallejo, Raúl. 1990. *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX: antología crítica*. Quito: Libresa.

Vallejo, Raúl. 1990. *Una gota de inspiración, toneladas de transpiración: antología del nuevo cuento ecuatoriano*. Quito: Libresa.

Vanegas, Sara. 1996. *El cuento cuencano de los últimos años*. Cuenca: CCE Núcleo del Azuay.

Vargas Llosa, Mario. 1997. *Cartas a un novelista*. Barcelona: Planeta.

Vásconez, Carlos. “Cuenca, trama y personaje”. En *Libro conmemorativo por el Bicentenario de la independencia de Cuenca. La ciudad de todas las voces*, editado por Juan Carlos Astudillo y José Corral Corral, 97-110. Cuenca: Dirección General de Cultura, Recreación y Conocimiento del GAD Municipal de Cuenca, 2021.

Vorágine, Santiago. (1982) 1999. *La leyenda dorada*. Traducido por José Manuel Masías. Madrid: Alianza Forma.