

---

Universos participativos: el principio simbólico de conciencia mítica en la novela *Philosdendrom*, de  
Boris Tocigl Segá

---

Participatory universes: the symbolic principle of mythical consciousness in Boris Tocigl  
Segá's novel *Philosdendrom*

---

Alejandro Useche

Universidad de Concepción (Chile)

usechealejandro2012@gmail.com

ORCID: 0000-0001-8301-3381

DOI: <https://doi.org/10.54753/eac.v12i2.2015>

---

**RECIBIDO:** 22/08/2023

**ACEPTADO:** 21/11/2023

 **RESUMEN**

A partir de una labor interpretativa en torno a la novela *Philosdendrom*, del escritor chileno Boris Tocigl Segá, junto a una serie de glosas críticas de otros casos literarios y míticos diversos, a lo largo de este artículo ensayístico se aspira a ejemplificar un primer esbozo de una posible herramienta conceptual a la que hemos denominado principio de conciencia mítica, la cual explicaría ciertos comportamientos estables del simbolismo literario. Tras el estudio del caso de Tocigl Segá, esto último nos ha parecido plausible.

**Palabras clave:** Simbología, literatura chilena, novela latinoamericana, pensamiento mítico, teoría literaria.

 **ABSTRACT**

From an interpretative work around the novel *Philosdendrom*, by the Chilean writer Boris Tocigl Segá, together with a series of critical glosses of other diverse literary and mythical cases, throughout this essayistic article it is intended to exemplify a first outline of a possible conceptual tool which has been called the principle of mythical consciousness, which would explain certain stable behaviors of literary symbolism. After studying the case of Tocigl Segá, the latter seems plausible to us.

**Keywords:** Symbolism, Chilean literature, Latin American novel, mythical thought, literary theory



### *No hay tú ni hay yo: el universo participativo*

Partimos del siguiente planteamiento conceptual: los textos literarios pueden ser simbólicos en la medida en que impliquen una cosmovisión en la que todas las cosas que existen son seres vivos, singulares, cognoscentes, intencionados, vibrantes y en acción que establecen relaciones bidireccionales afectantes. Estos seres pueden tratarse de humanos, animales, plantas, rocas, elementos naturales, un satélite, una estrella, un planeta o cualquier objeto aparentemente inanimado. La expresión simbólica, por consiguiente, implica un cosmos donde todo, absolutamente todo, está interconectado por relaciones de correspondencias regidas por analogías y homologías. En este universo participativo prevalece un profundo sentido de unidad y las fronteras son sumamente lábiles y dúctiles entre los distintos tipos de seres, entre lo físico y lo psíquico, entre la vida y la muerte, entre lo fijo y lo móvil, entre la forma y el contenido, entre el pasado, el presente y el futuro.

La experiencia simbólica arriba descrita la hemos denominado principio de conciencia mítica al considerar que, cuando simbolizamos, nuestros pensamientos, emociones y acciones están al servicio de un proceso de mitificación. Al simbolizar nuestra conciencia opera desde las funciones míticas. Cuando ponemos los símbolos en movimiento, creamos mitos, esto es, esquemas narrativos que anhelan explicar quiénes somos, de dónde venimos, a dónde vamos, y cuál es el sentido de la existencia de todo lo que nos rodea y de nuestro propio milagro. En fin, son narraciones que hablan de cuál es nuestra naturaleza y cuáles son nuestras pautas esenciales expresadas en forma de relato. Es lo que Cesare Pavese (1957) denomina el “demoníaco esquema que se llama destino” (p. 93). Según este autor, la elaboración del mito es transformar lo coyuntural o “lo banal-imprevisto” en destino, es decir, en lo esencial-consabido. Esto implica transformar lo que el poeta y ensayista italiano llama “lo selvático” de lo real o natural en estructuras destinales, es decir, relatos mitológicos (Pavese, 1957, p. 77). Así, el esquema mítico, al ser una narración habla del hombre como devenir, pero al ser mítico implica una contemplación y comprensión “atemporal de la experiencia” (p. 92).

Por su parte, Federico Revilla (1999) asevera que “el mito es una concatenación narrativa de símbolos”; de esta forma, estamos hablando de “unos símbolos que ‘se ponen en marcha’ y generan así una acción susceptible de ser relatada” (p. 243). Esta forma de conciencia tiene preeminencia por encima del pensamiento analítico, lógico y causal. Simbolizar y, por tanto, mitificar, son funciones primarias de donde surgen todas las demás. Sobre este punto, Vicente Rubino (1994) expresa que “el mito no tiene una validez o una función secundaria y subordinada con referencia a la conciencia racional, sino función y validez originarias, y se coloca en un plano diferente pero de igual dignidad al del entendimiento” (pp. 66-67); mientras Segundo Serrano Poncela (1974) afirma que

Este material simbólico elaborado con percepciones y sensaciones viscerales (del que el sueño es una parte, la más incógnita) precede a la actividad racionante; está constituido por las que podríamos titular ‘ideas elementales’ y es punto de partida para nuestra ulterior intelección sobre el que descansan los actos denominados ‘pensar’, ‘imaginar’ y ‘actuar’. El hecho de estar desarrollando continuamente operaciones simbólicas determina que el cerebro sea un manantial de ideas; actividad, esta, que no poseen ni parecen necesitar otros seres vivos y que explica esos rasgos diferenciales característicos de la condición humana: el lenguaje, el ritual, la obra artística, la teoría científica (p. 100).

En este orden de ideas, podemos aseverar que el ser humano, al simbolizar, pergeña un mundo mixto en el que es imposible separar lo que es obra suya y lo que estaba dado o, dicho de otro modo, entre las proyecciones psíquicas y la realidad fáctica. El proceso de simbolización no consiste en otorgar significados a cada cosa, sino en la construcción de sentido de todas las cosas entre sí. Para otorgar sentido, el humano pone todas las cosas en relación. Las cosas por sí solas no son simbólicas, lo son únicamente en su relación con el hombre o con los demás seres. La simbolización es un modo especial de relación. Si un sujeto cognoscente contempla al árbol, no podríamos



decir, si quisiéramos atenernos a la verdad, que le otorga un significado al árbol. En realidad, construye un sentido a la relación que tiene con el árbol o a la relación del árbol con el Sol o la Luna, con la tierra o con el pájaro que lo sobrevuela. Por esta razón, el filósofo Raimon Paikkar (1994) explica que “si el símbolo [...] es algo, es, precisamente, aquello que no es en sí mismo, que no es a se -que no tiene aseidad. El símbolo no es lo que relaciona: es la propia relación” (p. 388).

Pero para que exista la relación simbólica es preciso poner los símbolos en movimiento y para que esto ocurra los objetos deben convertirse en seres singulares, cognoscentes e intencionados. Las acciones o, mejor, sus interacciones, conforman la urdimbre mitológica de la vida. Concebido de esta manera, podemos afirmar que narrar para crear mundos es una de las funciones primarias del ser humano. Somos seres narrativos: Incluso cuando somos racionales y analíticos, lo somos en el marco de una acción simbólica, esto es, de una narración mitológica. Por ello, Juan Castaingts Teillery (2011) señala que “La razón nunca trabaja sola, lo hace en el interior de un conjunto de relaciones complejas en las que se conjuga con el mito y la creencia” (p. 37). En consecuencia, el universo se transforma en un relato donde todo lo que hay, desde el hombre a la roca, del sol al árbol, del insecto al jarrón se transforman en actores. Mientras que el saber de las ciencias analíticas y causales convierte a todo lo que nos rodea en un objeto, nuestra capacidad simbólica le restituye a cada cosa su cualidad de ser. Así, el ser humano, “animal simbólico” (Cassirer, 1963, p. 60), transforma toda experiencia en relatos verbales y no verbales porque “El cerebro tiene una obsesión narrativa” (Antonio Damasio, como se citó en Castaingts Teillery, 2011, p. 259). Y el relato primigenio por excelencia, el relato que funge de fuente de todos los relatos, es el mito. El ser humano cuando simboliza despliega su conciencia mítica, requisito indispensable para que exista un mundo habitable para él. La conciencia mítica es, por lo tanto, una condición para que el ser humano exprese su capacidad de “mundificación” o de crear mundos. Para la conciencia mítica, como lo explica Cassirer (II, 1998), todo lo que existe está en correspondencia, es decir, está vinculado por analogía

y homología a través de conexiones invisibles entre los diversos seres. Es por esto que afirma que “los sujetos individuales participan en distinta medida de esa fuerza impersonal universalmente difundida” que concatena todas las cosas que son afines (p. 231). Profundiza en las implicaciones de este tipo de conciencia en los términos siguientes:

Para la conciencia mítico-religiosa, los límites de la especie ‘hombre’ no son rígidos sino enteramente flexibles. Sólo a través de una progresiva concentración, a través de un estrechamiento de ese sentimiento vital universal, punto de partida del mito, llega éste paulatinamente al sentimiento social específicamente humano. En estadios iniciales de la concepción mitológica del mundo no existe ningún límite preciso que separe al hombre de la totalidad de las cosas vivientes, del mundo de las plantas y de los animales (p. 224).

En consecuencia, al simbolizar el ser humano opera desde una cosmovisión y una experiencia primaria en la que se da una “total fusión de sus límites naturales y espirituales” con la roca, la mesa, el arbusto, la nube, el caballo, el rayo, el meteorito, el mar, el brillo de las estrellas en el cielo nocturno (p. 225). Y es así cómo, “a través de esa unidad”, el hombre “se posee a sí mismo. Su propia existencia y vida está ligada en cada una de sus manifestaciones a la vida del todo circundante como por una especie de vínculos mágicos invisibles” (p. 220). Para que esto sea posible, se debe operar una supresión de la contraposición sujeto-objeto. El estado no dual es realmente el estado primario del ser humano, dado que es esta “unidad intuitiva” la que “precede y condiciona todas las [posteriores] separaciones” a que somete al mundo “el pensamiento discursivo” (p. 100). Por lo tanto, para lograr la experiencia simbólica, es preciso antes abolir —siempre de modo espontáneo y nunca de forma planificada— la división sujeto-objeto. Esto es así porque las vivencias simbólicas son de naturaleza no dual. En este estado al que hacemos referencia no existe un ‘yo’ distinto a un ‘tú’.

Las ideas expuestas hasta ahora en torno a lo que llamamos principio de conciencia mítica —y que

podríamos llamar también principio de conciencia no dual—, nos recuerdan, en el ámbito mítico-literario, a las relaciones que existen entre el dios mesopotámico de la guerra y de la caza, Ninurta, y su arma Sharur. Esta, una suerte de mazo, estaba dotada plenamente de vida inteligente, fungiendo de consejero, estratega, emisario, informante y arma guerrera de Ninurta. Podía adoptar una apariencia leontocéfala y alada y, por ende, era capaz de volar largas distancias. También tenía la facultad de expulsar veneno contra los enemigos, siendo verdaderamente letal. En el mito Ninurta y las piedras (cf. Lara Peinado, 2002, pp. 172-194), el dios y su arma mágica establecen largos y ricos diálogos que muestran, palmariamente, que Sharur es un ser vivo, cognoscente e intencionado, de alta sensibilidad, fiel, prudente, astuto y fiero, que llega a establecer un fuerte vínculo emocional con su amo quien, en un momento del mito, lo estrecha en sus brazos. En este tipo de relaciones —insistimos en ello— carece de sentido hablar de un sujeto y de un objeto. En la interpretación literaria, hasta el objeto más nimio o el material más aparentemente inerte puede ser, en un nivel simbólico, un ser de gran relevancia.

La fortísima relación entre Ninurta y Sharur es tan cercana, como la que establece la voz poética de la Oda a la madera, de Pablo Neruda, con el trozo del leño: la madera le responde al tacto, le muestra sus ojos, sus fibras, nudos, lunares y vetas. El hombre siente los poros de su amiga la madera, entiende su llamado, incluso cuando está cubierta o sofocada por una pátina de pintura. La madera posee una pauta inteligente interior (cf. 2014, pp. 147-151). Este carácter cognoscente de los seres queda expresado de un modo particularmente palmario en la imagen de la castaña en la célebre oda nerudiana. Esta ostenta una verdadera “voluntad vegetal”: sabe y actúa. Su saber se debe a que la propia castaña percibe el mundo; tiene su forma de conocer todo lo que le rodea: los pájaros, el rocío, las estrellas, los muchachos que pasean bajo los árboles. Este pequeño ser tiene su propia manera de concebir, sentir y de hacer en el mundo. En este poema, Oda a una castaña en el suelo, el fruto ha visto el mundo desde arriba cuando estaba atada al árbol a través del pedúnculo, pero también lo conoce desde abajo tras su caída irremediable a la hierba

del suelo (cf. pp. 46-48). La expulsión de Adán y Eva en la mitología hebrea es concebida usualmente como una caída e involucra, tras la muerte o fin del estado edénico, la adquisición de un nuevo saber. La castaña, al caer, simboliza los procesos de muerte y regeneración vegetales, el camino desde el árbol viejo al nuevo. También tras su caída, ha adquirido un nuevo saber.

En este sentido, si bien es cierto que la lectura literaria debe implicar alguna operación de jerarquización a la hora de considerar los elementos textuales, el lector también debe cuidarse de la subestimación de lo ínfimo. Desde los inicios de la literatura escrita en Mesopotamia, esto ha sido evidente, con casos como, por ejemplo, el Himno al Templo Eninnu (Lara Peinado, 1996), en el cual, un simple ladrillo es una presencia viva que siente y actúa: “el ladrillo estaba levantando su cabeza hacia el templo: era (como la vaca de Nanna, [dispuesta para yacer] en su establo.” (p. 77).

Muchos siglos después, el Conde de Lautréamont (1979), en sus célebres Cantos de Maldoror, hace de un ingrino cabello un personaje cabal. Este cabello rubio se desprendió de la cabeza de dios en su visita a un convento-lupanar donde se ha entregado a los placeres de la carne y al asesinato de un adolescente. Este único cabello, abandonado en la cama del burdel, se apoya en su raíz, se mueve, siente, piensa y habla; encarna una conciencia atormentada por los pecados cometidos por su dueño:

Durante ese lapso, yo sentía que pústulas ponzoñosas, que se desarrollaban cada vez en mayor número a causa de su insólito ardor por los placeres carnales, rodeaban mi raíz con su hiel mortal, para absorber con sus ventosas la sustancia generatriz de mi vida. Mientras más se abstraían ellos [dios y la meretriz], sumidos en sus insensatos movimientos, más sentía yo decaer mis fuerzas. En un momento en que los deseos corporales alcanzaron el paroxismo del furor, noté que mi raíz se retorció sobre sí misma como un soldado herido por una bala. Habiéndose apagado en mí la antorcha de la vida, me desprendí de su cabeza ilustre como



una rama muerta; caí al suelo sin ánimo, sin fuerza, sin vitalidad, con una profunda compasión por aquel a quien pertenecía, pero con un dolor eterno por su deliberado extravío (p. 162).

Más recientemente, en el siglo XX, el narrador y poeta español Gómez de la Serna (2000) ofrece relatos cínicos y lúdicos en los que los objetos más comunes adquieren vida, como ocurre en *Lo que ven las botellas*, en el que estos contenedores de licor ostentan “una conciencia secreta” (p. 36). Estas botellas observan, escuchan, meditan o reflexionan, incluso se burlan y hablan entre sí cuando las personas abandonan el lugar. El narrador asevera al respecto:

¡Lo que ven las botellas! Si yo fuese detective contaría siempre con ellas y lograría el invento de saber lo que han visto, impresionándolas en una placa muy sensible. — ¿Había una botella en el lugar del crimen? ¡Venga esa botella! (p. 35).

El mecanismo simbólico que permite que los objetos inertes sean seres vivos y singulares se retrotrae, en la literatura, a sus propios inicios escritos, esto es, a la producción textual mesopotámica, como ya señalamos anteriormente con el caso del mito de Ninurta y las piedras. Nada comprobable puede afirmarse de la literatura oral anterior. A partir de allí, esta expresión simbólica acompañará a las literaturas de todos los tiempos, como ocurre con los anillos mágicos medievales (verbigracia, *El Caballero del León*, de Chrétien de Troyes), o con los caballos de concha marina de la epopeya tibetana de Gesar de Ling; o el toro de zafiro con poderes mágicos del templo Hiranyavarna Mahavihar en el cuento nepalí *El toro azul*, bóvido que cobró vida gracias al deseo del dios Mahadeo (cf. Giménez Morote, 2001, pp. 26-28). Luego, cuando el toro estaba en el templo del dios, los oficiantes religiosos de la comunidad, por medio de un prolongado ejercicio tántrico, lograron hacer que el toro volviera a cobrar vida y saliera del templo. Sin embargo, el dios, contraatacando, hizo que el animal perdiera el rumbo y vagara hasta desaparecer. A pesar de ello, tiempo después, bajo ciertos tránsitos astrológicos, al toro de zafiro se le veía vagar de noche y oírse bramar. Este tipo de animaciones son

comunes, pero no exclusivas, en toda la literatura fantástica, maravillosa, gótica e, incluso, surrealista. Sin duda, esta fascinación ante el objeto en el que se reconoce a un ser vivo e intencionado, aún es un componente mítico que no ha abandonado al hombre moderno, el cual posee una relación sumamente intensa y profunda con los objetos, trátense de cosas artesanales, industriales, virtuales o de antigüedades, como le sucede al protagonista de *La cabellera*, del escritor francés del siglo XIX Maupassant (2007), cuando topa con un mueble italiano del siglo XVII en una tienda:

¡Qué cosa singular es la tentación! Se mira un objeto y, poco a poco, te seduce, te turba, te invade como haría un rostro de mujer. Su encanto penetra en nosotros, encanto extraño que proviene de su forma, de su color, de su fisionomía de cosa; y ya lo amamos, lo deseamos, lo queremos. Nos invade una necesidad de posesión, necesidad dulce al principio, como tímida, pero que aumenta, se vuelve violenta, irresistible. (p. 175).

Luego, en su casa, tras hurgar de modo exhaustivo el mueble, descubre un compartimento secreto donde se escondía una cabellera de mujer, otro objeto que, en su calidad de ser, subyuga al protagonista, quien comenta: “La tuve mucho, muchísimo tiempo entre mis manos; luego me pareció que se agitaba, como si algo de su alma hubiera permanecido oculto dentro.” (p. 177). Este hombre, dominado por el poder de la cabellera, atónito por su belleza, vuelve a ella una y otra vez: “Luego, una vez que había terminado de acariciarla, después de volver a cerrar el mueble, seguía sintiéndola allí, como si hubiera sido un ser vivo, oculto, prisionero; la sentía y seguía deseándola” (p. 179). A tal punto se hizo esta relación estrecha que el protagonista tuvo la oportunidad de ser visitado por la muerta dueña de la cabellera y acostarse con ella, como si el ser de la mujer, plegado en la cabellera se hubiera desplegado. En fin, este hombre daba paseos por la ciudad junto a “su mujer”, llevándola, incluso, al teatro. Terminó en un psiquiátrico, preso y despojado de su amada cabellera.



La animación del objeto y, consiguientemente, la restitución de su carácter vivo llega a un punto de tensión significativa con la literatura futurista de inicios del siglo XX. En *La guerra eléctrica*, Marinetti (1978) dice “Hacia la frontera de los pueblos avanzan de uno y otro lado, rodando sobre sus rieles, las enormes máquinas neumáticas, elefantes de acero erizados de trompas resplandecientes que apuntan al enemigo.” (p. 116). En el Primer manifiesto futurista relata: “Nos aproximamos á [sic] las tres máquinas refunfuñantes para acariciar sus petrales. Yo me tendí sobre la mía como un cadáver sobre su ataúd, pero resucité súbito bajo su volante —cuchillo de guillotina— que amenazaba cortar mi estómago.” (p. 126). De este modo, la ascensión de la vida intensa, intencionada, vibrante, benéfica o maléfica de los objetos no es cosa de las culturas y las literaturas de la antigüedad o de los pueblos aborígenes actuales, sino que forma parte del comportamiento humano de todos los tiempos y ahora, en el siglo XXI, está activo más que nunca.

El universo es un organismo vivo y la experiencia simbólica simplemente nos permite darnos cuenta de ello. La tradición kantiana que establecía que un individuo jamás puede conocer la “cosa en sí”, el “estímulo distal”<sup>1</sup>, sino solo filtrado por la percepción y los conceptos a priori, se ha visto seriamente reformulada a partir de los descubrimientos de las ciencias duras contemporáneas, que establecen que el observador es, en última instancia, también un “manipulador” que “construye” la cosa. La separación ha quedado diluida en una participación mutua, y lo que se pretendía como objeto nunca ha sido tan objetivo como se ha pensado. (cf. Durand, 1999, pp. 50, 62).

Al respecto, John Wheeler (como se citó en Peat, 1988) explica que:

Teníamos una antigua idea de que había un universo allí fuera, y aquí está el hombre, el observador, protegido seguramente del universo por una plancha de vidrio cilíndrica de seis pulgadas. Ahora aprendemos del mundo cuántico que, incluso para observar un objeto tan minúsculo como un electrón,

tenemos que romper ese vidrio cilíndrico; tenemos que llegar hasta adentro... De modo que la antigua palabra observador simplemente tiene que ser eliminada de los libros, y debemos sustituirla con la nueva palabra participante. De este modo hemos llegado a darnos cuenta de que el universo es un universo de participación. (p. 13).

Consecuentemente, no podemos simplemente observar la realidad sin intervenir ni participar. Pero esto no es algo que atañe solo al hombre. Todas las cosas que componen el universo se afectan mutuamente porque forman parte de un sistema, de un Todo. Ya Lorenz (como se citó en Peat, 1988) establecía en su célebre teoría del Efecto Mariposa que el más mínimo factor en las condiciones iniciales en un punto del planeta podía afectar significativamente el clima en cualquier otro lugar del mismo. Así, “la situación meteorológica puede cambiar drásticamente por un hecho tan ligero, aunque crítico, como el aleteo de una mariposa.” (p. 57).

Los poetas en general siempre han vislumbrado esas relaciones invisibles entre las cosas más distantes o dispares, han sentido, gracias a su estado especial de atención y a su sensibilidad, esa unidad. Lubicz Milosz (1959), poeta lituano, dijo una vez: “la caída de una sola hoja / llena de espanto al mudo corazón del bosque” (p. 55). Nizami (2001), el poeta persa antiguo, en boca del narrador de Layla y Majnún, decía con respecto a la hermosa protagonista: “con un solo parpadeo de sus pestañas podía aniquilar todo un mundo” (p. 37). James Thomson también dijo en uno de sus poemas: “No se toca una flor sin importunar a una estrella” (como se citó en Vézina, 2010, p. 17). Y es que la parte y el todo, el arriba y el abajo, lo grande y lo pequeño, lo visible y lo invisible, las cosas más disímiles entre sí están relacionadas por “vasos comunicantes”, como lo diría Breton. Para comprender esto a cabalidad y examinar la aplicabilidad de estas ideas, detengámonos en un caso de estudio literario concreto para lograr así una aplicación más profunda del principio de conciencia mítica.

<sup>1</sup> Estímulo distal: Consiste en la energía física que emana de una fuente de estimulación externa. En otras palabras, se trata del objeto tal como existe en el mundo.



**Caso de estudio: El Ojo del Filodendro: Reflexiones en torno al principio de conciencia mítica en *Philosdendrom*, de Boris Tocigl Segá**

Boris Tocigl Segá fue un escritor y periodista chileno de ascendencia croata nacido en Santiago el 27 de enero de 1934. Tras estudiar Historia del Arte en la Universidad de Columbia, Estados Unidos, formó parte del equipo que acompañó a Walt Disney en 1941 en su viaje de dos meses y medio por Latinoamérica en busca de inspiración para sus creaciones cinematográficas y sus personajes de dibujos animados. En especial, Tocigl Segá estuvo presente en el recorrido por el río Orinoco, en Venezuela, y por Mato Grosso y el río Amazonas, en Brasil. En 1952, realizó estudios de pintura en Roma, Italia. Fue director de la revista *Industria*, en Chile. En 1961, publicó en Japón algunos reportajes sobre costumbres chilenas que vieron luz en el *Reader's Digest International*. A partir de 1962, fue socio director de Cenit Publicidad, y en 1967 fue director de la Asociación de Agencias de Publicidad. Asimismo, fue miembro de la Sociedad de Escritores de Chile y del Pen Club de Chile. Sacó a la luz el poemario *Memorias de un hombre enamorado* en 1959, y ese mismo año también divulgó su poemario *Guardias de imaginaria* (cf. Mataić Pavičić, 1998, p. 169 y ss.). Y en 1984, se conoció su novela *Philosdendrom*, obra que, como en los casos poéticos, no ha sido reeditada ni ha recibido, lamentablemente, hasta ahora, atención por parte de los docentes e investigadores del ámbito literario.

*Philosdendrom* es una pequeña novela de talante fantástico y erótico escrita a modo de diario. El texto inicia con la figura de un protagonista masculino cuyo nombre nunca es revelado. Este hombre, habitante de la ciudad de Nueva York, en el intenso calor del verano atraviesa una experiencia en la que siente que está en un proceso de “vegetar enfermo” (Tocigl Segá, 1984, p. 7) causado por una vida mecánica y rutinaria. Vive con Antonia, su pareja. Pero se infiere que es una relación que ha caído en algún grado de monotonía. Este punto crítico genera una desconexión entre su mente y su cuerpo. Por eso, su pensamiento se vuelve errabundo y caótico, mientras percibe en su interior cómo el tiempo lo

roe, un claro indicio de una experiencia simbólica de temor no solo al tiempo devorador, sino, en definitiva, a la muerte.

En ese sentido, este hombre vive un estado regresivo, involutivo, signado por el deseo de volver a las formas básicas, amnióticas, blandas, húmedas de la vida, incluso a sus estadios amorfos o informes. Percibe el calor del verano como un “vaho laxo” de “lomo largo” que envuelve a la ciudad, una suerte de “aire húmedo, espeso” que “resbalaba igual que baba del alféizar de las ventanas” (Tocigl Segá, 1984). Este hombre, que tenía como afición pintar, pergeñaba sobre el lienzo imágenes “de formas amorfas” que el narrador protagonista describe como “peces grasientos pariendo gusanos, alas, cascabeles, huevos trizados” y añade que “eran cementerios blancos, jardines de algas vivas, medusas, todo girando en figuras grotescas como orejas de viejo.” (pp. 7-9).

De esta manera, el hombre crea mundos plásticos que lo retrotraen a los orígenes acuáticos y a sus formas flexibles y blandas o a imágenes que sugieren estados elementales, silentes, inexpresivos, como el significativo caso de los gusanos paridos por peces. Los huevos también parecen apuntar a estados germinales. Es un mundo preconsciente de sustancias blandas y vitales.

Estas acciones están acompañadas por una compulsión a la masturbación. Tras cada eyaculación se internaba en un estado de total adormecimiento. Aquí también estamos ante un hábito que lo regresa a estados de merma o anulación de la conciencia. Se establece, de este modo, una fuerte correspondencia entre el acto de pintar y el acto de masturbarse. El personaje confiesa que “Pintaba, sólo por desparramar esas pulsaciones de sangre que me rebanaban las sienas haciéndome gritar de ansiedad.” Aquí el verbo “desparramar” tiene un no tan velado sentido de derrame análogo al de la eyaculación.

De hecho, este hombre muestra que tras lograr “un clímax de arcadas” que descomponían su cuerpo, aturdía sus órganos y músculos en un gesto que los hacía “vomitar sus orujos. Con gran cuidado los recogía entonces y los fijaba en las telas de mis cuadros.



Pintaba con ellos, porque eran lo que era mi existencia y mi única forma de idioma.” Y más adelante añade: “A sus manchas biliosas les daba forma de telarañas para que mis escupitajos parecieran rocío y mis mocos perlas” (p. 9).

Pintar es una manera de “expresión” y este vocablo etimológicamente está vinculado a la acción de “exprimir”. En este punto, se confunde el gesto de exprimir su interioridad en las acepciones psicológica y física. Las excrecencias, como las mucosidades, la saliva, la esperma son materia prima para la acción de pintar. Pinta con pinceles. Pinta con su cuerpo. Pinta con su semen. Y aquí es relevante la imagen de los orujos, esto es, el hollejo o piel de la uva. Pero “orujo” también alude a un tipo de licor. En consecuencia, se despliega una seriación simbólica que establece correspondencias entre el agua, el vino, la sangre y el semen. Hay, entonces, una búsqueda ansiosa y confusa de las fuentes de la vida.

Y llega el invierno con su hábito de exacerbar los procesos de interiorización, y el hombre percibe una ciudad llena de bruma y hollín, de silencio y de soledad. Y aislado en su departamento, comienza a darse cuenta de la coexistencia, de una presencia que se impone, de un ser que produce una “vuelta de tuerca” en su vida: un filodendro. Nos referimos al philodendron, a una planta fanerógama, es decir, vascular y con capacidad para producir semillas, perteneciente a la familia de los Arum y que comúnmente se emplea como planta decorativa de espacios interiores. Son arbustos capaces de trepar y subir por los troncos de los árboles o de cualquier material que sirva de soporte. Lo logran gracias a sus raíces aéreas. Precisamente a estas plantas fanerógamas también se les conoce como “espermatofitas”, término que proviene del griego sperma, que significa “semilla”, pero que está profundamente vinculada a nuestro lexema esperma o semen.

El asunto es que este hombre empieza a experimentar una verdadera fascinación por el filodendro. Se queda horas contemplándolo y viéndolo crecer, sobre todo en los momentos posteriores a la masturbación y eyaculación. Ese momento es un punto de profunda vulnerabilidad psicológica en

el hombre. Tras sufrir la *petite mort*, ese instante de muerte simbólica, y en medio de esa melancolía ante el semen perdido en calidad de sustancia viva, hay un debilitamiento de los muros psíquicos y, por ende, un nuevo estado de apertura. El propio personaje estaba consciente de su estado psicológico y afirma: “Copular en vano me llenaba de melancolía; jamás pude conformarme con ver correr mi sustancia disuelta en el agua del lavatorio, al irse la sentía viva como mis ojos, mis piernas, mi médula” (p. 15). Justo en ese estado es que el personaje más se dedicaba a contemplar su filodendro.

A partir de este punto de la narración, el hombre comienza a masturbarse y a verter su esperma sobre las raíces de la planta. Y a medida que esta operación nutritiva se repetía, el filodendro crecía más y más, obligando a transplantarlo en cada ocasión a maceteros de mayor dimensión. Al inicio, la presencia de este filodendro en crecimiento era una excusa para verse a sí mismo y reafirmarse, satisfaciendo sus necesidades narcisistas. En la superficie pulida, suave y brillante de las amplias hojas del filodendro, el hombre veía sus propios ojos y luego contemplaba todo su rostro.

Pero acontece un hito que evidencia la puesta en funcionamiento del principio de conciencia mítica. El filodendro se constituye, progresivamente, en un ser no solo vivo, sino consciente e intencionado, vibrante y con capacidad para interpelar. Comenzó a desarrollar la capacidad de mover sus partes. Su cuerpo entero evidenciaba su proceso de aspiración y exhalación por la que entraba y salían las bocanadas de aire. Al recibir la esperma, “vitamina máxima”, se estremecía y gozaba de tú a tú con el hombre (p. 17). En algún punto, cuando este ser se torne más activo aún, el protagonista y Antonia sentirán el “hálito acechante” del filodendro (p. 35).

En el encuentro entre el hombre y el filodendro no se considera al otro como un objeto. Ambos son sujetos a carta cabal. En este descubrirse surge una bidireccionalidad en la que uno influye al otro. De algún modo, la planta se va teriomorfizando. Entre más el hombre regaba sus raíces con su esperma en continuas masturbaciones, más crecía el filodendro,



más vigoroso y fuerte se hacía. Su “esplendor verde” aumentaba (p. 17). De noche, el hombre la escuchaba estirarse, en “un ruido largo de goce”, en “un rumiarse de alma tenue y fantástico” (p. 19). Esta animalización de la planta la vincula con los bóvidos, en especial con las vacas. Estas, por su constitución anatómica y fisiológica, son seres que buscan vivir en un ambiente donde no falte el agua y el pasto, es decir, los recursos. Tras dedicarle muchas horas a rumiar las fibras vegetales, ponen en movimiento un complejo y rico circuito interior dedicado a procesar y producir nuevos tejidos y sustancias (como la leche). La vaca es una interioridad que vive plácidamente rumiando y produciendo. Este filodendro-vaca se nutre constantemente del esperma y crea tejidos vegetales, ampliando sus hojas, sus tallos, sus nudos, expandiéndose sin parar hasta construir una inmensa planta-red que cubría todo el departamento: paredes, techo, ventanas, teniendo como centro y altar la cama del hombre.

Este hombre describe al filodendro como una planta “de dedos largos”, de “hojas carnosas” que acunan el espacio, pletórica de “tallos sinuosos con guías color castaño que brotaban de sus nudos ásperos y se enterraba en la tierra chupando la humedad que le hacía lucir terso.” (p. 15). Esta carnosidad de sus hojas lobuladas es tal que, en algún punto, hace que el protagonista asevere que la planta en cuestión es más carne que planta. Y ha adquirido unas dimensiones que permiten que en la obra se la refiera, en algún momento, como una monstera, una planta de la misma familia, pero mucho más correosa, brillante y grande, con tallos de hasta 20 metros de largo. Es la monstera la que es representada en las ilustraciones que acompañan al texto en todas las páginas pares del libro. De esta forma, se torna en un animal tal como lo es el hombre, que es un mamífero... como lo es también la vaca. El filodendro, tras este encuentro y esta interacción ha dejado de ser el mismo y no volverá a su estado anterior.

Estos encuentros, en calidad de experiencias simbólicas, transforman a sus participantes. Como filodendro-vaca se emparenta con las diosas-vaca, de fuerte raigambre materna y nutricia, lo cual parece estar ratificado con la asimilación que la planta tiene

en el relato al surtidor (cf. p. 19). Como planta-surtidor es fuente de las aguas de la vida. Pero, como sucede con frecuencia en el simbolismo, ha operado una inversión. En vez de que la vaca nutra a la cría para que este desarrolle sus tejidos y crezca, en este caso la situación funciona inversamente. Por eso es el hombre quien nutre y revitaliza al filodendro. Esta situación está confirmada por la manera en que, en el texto, se asocia al filodendro con un niño cuando se expresa que los tallos del arbusto “tenían algo de cuerpo de niño”. En calidad de planta-niño es un ser primitivo en constante formación y crecimiento, sin autocontrol pleno y con un registro profundamente emocional. Siguiendo lo que eventualmente podríamos designar como un principio fisonómico, la misma forma de la planta apunta a formas anchas y carnosas, redondas, sinuosas, curvilíneas y ondulantes que, como asevera Hans Daucher (1978), expresan “efusión de sentimientos” que “discurren de forma imprevisible” y que suelen tener “causas indeterminadas”. Las escrituras ricas en curvas, como lo señala este autor, son plenas en “intimidad” y “fantasía” y están vinculadas a la “exageración” y a la “confusión”, así como a la intensificación de los sentidos y de la sensualidad. A diferencia de lo rectilíneo que expresa una “tendencia deseada y consciente hacia una meta”, el trazado curvilíneo, muy propio de esta planta, da “la impresión de realizarse en sí mismo” (pp. 27, 50). Y, sin duda, es un filodendro pleno de deseos, pulsiones oscuras, instinto sexual, plena sensorialidad, un carácter indeterminado e inescrutable en sus motivaciones, así como una autosuficiencia que parece conducir a una verdadera “realización en sí mismo”. Esto llega a un punto tal que el filodendro adquiere, en el proceso, completa autoconciencia y se complace y regocija con su propia belleza. Se mira a sí misma. Goza con su existencia y su corporalidad. Pero siempre gracias a la interacción con el hombre, a esa experiencia simbólica que ambos construyen. La planta es consciente de su hambre y vive estados de ansiedad, como cualquier humano. La experiencia fusional genera una realidad compleja imposible de lograr por cualquier camino que estos dos seres tomaran por separado. A su vez, lo fusional termina aboliendo las fronteras entre el yo y los otros, incluso, como en este caso, si inicialmente pertenecen a otro reino, como el vegetal.

Pero mientras el filodendro se animaliza, el hombre se vegetaliza y tiende a vivir en un estado de semi-inconsciencia en medio de este bosque tupido que ha formado la planta. El bosque encarna un templo cuyo altar, como hemos señalado, es la cama. De esta manera, estamos tratando aquí una experiencia numinosa en la que el humano es poseído por un arquetipo que lo domina totalmente. Sabe que su cuerpo se vuelve cada vez más lánguido y exangüe; sabe que está siendo drenado, absorbido, consumido por el filodendro y parece no importarle. Su cama es altar, pero, hasta cierto punto, también tumba o túmulo. Y él, de algún modo, desea que así sea.

En este deseo de amor carnal, de amor-pasión hay un anhelo de muerte, de anulación, de volver al vientre materno, de formar parte de este Todo vegetal, de esta Madre Vaca. Desea retornar a ese estado amniótico que caracterizaba a sus pinturas. Esta carga lujuriosa, deseante, delirante está ya sugerido en el título de la obra que, en vez de llamarse *Philodendron*, tiene por nombre *Philosdendrom*. Al añadir la consonante sibilante “s”, conecta a la planta con el concepto de filia, de amor, dado que este vocablo proviene del griego *phylos*. Dentro de los tipos de *philia* existe aquella basada en el placer recíproco, como es el caso del hombre de esta historia. A su vez, la asociación con las filias termina llevándonos al terreno de las parafilias, en este caso particular, la *dendrofilia*. Y por la vía del fonosimbolismo, todo parece sugerir que la sustitución de la “n” por la “m” favorece la asociación hacia lo materno, lo corporal y lo sensual.

Este vínculo erótico y fusional lo conducía a un estado de inconsciencia o de semi-consciencia cada vez más frecuente tras compulsivas y frecuentísimas masturbaciones y eyaculaciones por las que quedaba dormido o, por lo menos, adormecido. En algún momento de la narración, el protagonista ha escrito en su diario:

Las ventanas estaban íntegramente cubiertas, la luz del sol apenas lograba filtrarse a través de la transparencia verde de las hojas, aquella luminosidad daba al cuarto una penumbra exótica e irreal, mi cuerpo parecía cubierto de

piel verde nueva, mis dedos con sus uñas lucían largos como guías, mis labios, mis dientes, mis cejas, todo era color vegetal (p. 27).

Vegetalizado completamente y en un estado fuera del tiempo propio de la inmersión en el inconsciente, el hombre vivía completamente para su planta. Esto fue así hasta la irrupción de Antonia, quien, en sus visitas, comienza a intuir y temer lo que estaba ocurriendo. Así que con gran esfuerzo logra que él vuelva a hacer asiduamente el amor con ella. Con paciencia y tesón, recupera el vínculo sexual. Y el hombre vuelve a regar a su filodendro con agua y, por un momento este se convierte en una planta decorativa, se cosifica. O por lo menos, eso creía él. A decir verdad, el filodendro ya era otro y eso era irreversible. El hombre no era el único que estaba viviendo una experiencia simbólica. El arbusto también y no volvería a ser el mismo jamás. Uno incorporó la naturaleza del otro en algún grado, sin dejar de ser él mismo. El protagonista termina percatándose de que “había estado degenerando” la naturaleza del filodendro, “enviciándolo con genes que de alguna forma lo habían humanizado, sin considerar ahora el que ya no pudiera vivir como todas las demás plantas.” (p. 31).

En realidad, había, queriéndolo o no, creado una suerte de golem, un monstruo que iba a volverse contra él y contra Antonia. Su primer ataque fue contra ella mientras dormía. Casi la mata asfixiándola. Dejó sobre su cuerpo abundantes residuos verdes como señal de sus intenciones. El filodendro, disgustado por la relación, con sus hojas ahora “lacias” y “opacas”, es un ser inteligente, estratégico, vigilante, acechador con una “pupila ovalada” y un “ojo de jibia” que destellaba “desde la sombra del follaje” (pp. 27, 29, 45, 47 y 49).

Esta asimilación simbólica a la jibia o sepia dota al filodendro de intensos poderes hipnóticos. Tomemos en cuenta que estos cefalópodos cuentan con un conjunto de células cutáneas especiales controladas por el sistema nervioso que se expanden y se contraen rítmicamente para producir líneas de colores y efectos lumínicos profundamente hipnóticos. Sus presas quedan fascinadas y en un estado de trance, lo cual la jibia aprovecha para atraparlas con sus tentáculos.

Finalmente, les clava su “pico óseo” para devorarlo. Algo muy similar está haciendo esta planta-jibia con el hombre de la novela de Tocigl Segá, manteniéndolo fascinado, en trance, en la duermevela liminal, en un “sueño difuso” (p. 47), mientras penetraba con su “aguja de guía gruesa” el conducto seminal hasta clavarse en sus testículos, “donde me sorbía cada gota de jugo, y aunque trataba de escapar no podía arrancarme esa lanceta, porque tenía atados los brazos con amarras duras que sujetaban mi cuerpo sin dejarme mover” (p. 47). De este modo, era succionado o, en última instancia, devorado. Ya Hernán Poblete Varas (1985) recalca los “actos devoradores” (p. 5) que poblaban el texto de Tocigl Segá, en su columna “Guía de Lectores” del diario La Tercera.

El hombre había quedado en un estado vegetal de total inmovilidad, y sentía cómo su “irrigación sanguínea” se ralentizaba en un ritmo calculado. Esta otra temporalidad a la que estaba sometido es la “mineralización” de la planta, es el cambio de un tempo sanguíneo a un tempo linfático. Y así, lo invade el cansancio y en lento proceso de mengua y desecación. Pero su filodendro no pretendía excederse y matarlo. Vivía vicariamente de él, pero siempre manteniéndolo vivo, suspendido en una meseta energética, en un “punto estacionario”, en fin, en un “estado comatoso” (p. 42) sin mejorar ni empeorar. Y entonces el filodendro recuperó su vigor y su plenitud.

Aunque finalmente Antonia, en un momento límite y tras una dura batalla, logra derrumbar, desgarrar y desechar al filodendro, el hombre queda atrapado en la insípida y vulgar realidad cotidiana, una existencia mundana “amorfa y aborrecible” a modo de “jaula encantada” (pp. 53-55), siempre extrañando y deseando a su filodendro, fantaseando con esa vivencia simbólica que lo entroncaba con un estado prenatal, tal vez prehumano, ancestral. Siguió masturbándose con su mente fija en esa planta-placenta, hipnótica y deseante. Es la pérdida de una experiencia única e irrepetible, como son todas vivencias simbólicas.

Como planta-vaca se asocia a diosas de la tipología de Nut, la divinidad del cielo estrellado; de Hathor, la diosa de la sexualidad, del amor, el erotismo, pero también del viaje a los misterios de la muerte, y

de Isis, la diosa madre hechicera que da vida, pero también da la muerte. En este orden de ideas, la relación con esta planta lo conduce a un mundo de sexualidad, nocturnidad y muerte.

Se han borrado, por lo tanto, las fronteras entre lo animal y lo vegetal, algo muy propio del principio de conciencia mítica. En vez de linfa vegetal, el filodendro parece poseer sangre recorriendo sus tallos y sus enormes hojas ostensivas de “falanges suaves y tersas” (p. 19). La posesión de “dedos” integra a este arbusto en el rango de lo humano o, en su defecto, de los primates. Asimismo, se carga semánticamente de una capacidad de modificación del entorno típico del simbolismo de la mano. En la cosmovisión de Tocigl Segá el hombre ya no es el centro de la creación y, sin duda, el resto ha dejado de ser simple periferia. Esta manera de enfocar la existencia es también propia de los procesos de ficcionalización de talante simbólico de todos los tiempos y en todas las latitudes.

## ■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cassirer, E. (1998). *Filosofía de las formas simbólicas* (Tomo II). Fondo de Cultura Económica.
- Cassirer, E. (1963). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. Fondo de Cultura Económica.
- Castaingts Teillery, J. (2011). *Antropología simbólica y neurociencia*. Anthropos y UAM-Iztapalapa.
- Conde de Lautréamont (Ducasse, Isidore). (1979). *Obras completas. Los Cantos de Maldoror. Poesías. Cartas*. Argonauta.
- Daucher, H. (1978). *Visión artística y visión racionalizada*. Gustavo Gili.
- de Lubicz Milosz, O. W. (1959). *Antología poética*. Compañía General Fabril Editora.
- de Maupassant, G. (2007). *La máscara y otros cuentos fantásticos*. Edaf.
- Durand, G. (1999). Ciencia del hombre y tradición. ‘*El nuevo espíritu antropológico*’. Paidós.
- Giménez Morote, V. (ed.) (2001). *Cuentos y leyendas del Nepal*. José J. de Olañeta.
- Gómez de la Serna, R. (2000). *Fantasmagorías y desmadres*. Editorial Popular.
- Lara Peinado, F. (ed.) (1996). *Himno al Templo Eninnu. Cilindros A y B de Gudea*. Trotta.



- Lara Peinado, F (2002). *Leyendas de la Antigua Mesopotamia. Dioses, héroes y seres fantásticos*. Temas de Hoy.
- Marinetti, F. T. (1978). *Manifiestos y textos futuristas*. Ediciones del Cotal.
- Mataić Pavičić, D. (1998). *Hrvati u čileu. Žirotopisi. Croatas en Chile. Biografías*. Imprenta Pintar.
- Neruda, P. (2014). *Odas elementales*. Planeta.
- Nizâmî. (2001). *Layla y Majnún (Laylî o Majnûn)*. José J. de Olañeta, Editor.
- Panikkar, R. (1994). Símbolo y simbolización. La diferencia simbólica. Para una lectura intercultural del símbolo. K. Kerényi, E. Neumann y otros, *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I (Cuadernos de Eranos – Cahiers d'Eranos)* (pp. 383-413). Anthropos.
- Pavese, C. (1957). *El oficio de poeta*. Nueva Visión.
- Peat, F. D. (1988). *Sincronicidad. Puente entre mente y materia*. Kairós.
- Poblete Varas, H. (20 de enero de 1985). "Philosdendrom". *La Tercera*, p. 5.
- Revilla, F. (2007). *Fundamentos antropológicos de la simbología*. Cátedra.
- Rubino, V. (1994). *Símbolos, mitos y laberintos*. Lumen.
- Serrano Poncela, S. (1974). *Formas simbólicas de la imaginación*. Equinoccio.
- Tociğl Segá, B. (1984). *Philosdendrom*. Edición del Autor.
- Vézina, J. F. (2010). *Las coincidencias necesarias. La sincronicidad en los encuentros que nos transforman*. Obelisco.

